”Un épisodio en la vida del pintor viajero” de César Aira : le peintre voyageur dans l’Amérique latine du 19è siècle entre littérature, art et science.

Lucile Magnin

▶ **To cite this version:**

Lucile Magnin. ”Un épisodio en la vida del pintor viajero” de César Aira : le peintre voyageur dans l’Amérique latine du 19è siècle entre littérature, art et science.. Littératures. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENL002 . tel-00787085v2

HAL Id: tel-00787085

https://theses.hal.science/tel-00787085v2

Submitted on 9 Apr 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Etudes hispaniques et hispano-américaines**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Lucile MAGNIN

Thèse dirigée par **M. le professeur Michel LAFON**

préparée au sein du **Laboratoire : Institut des Langues et des Cultures d'Europe et d'Amérique (ILCEA, EA 613)**
dans **l'École Doctorale : Langues, littératures et sciences humaines (ED 50)**

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 soutenue publiquement le **16 novembre 2012,**
devant le jury composé de :

Mme María A. DURÁN
Professeur d'Etudes hispaniques et hispano-américaines, Université Lumière - Lyon II (Rapporteur)
M. Thierry DUFRÊNE
Professeur d'Histoire de l'Art, Université Paris X – Nanterre / INHA (Rapporteur)
M. Edmond RAILLARD
Professeur d'Etudes hispaniques et hispano-américaines, Université Stendhal – Grenoble III (Président du jury)
M. Michel LAFON
Professeur d'Etudes hispaniques et hispano-américaines, Université Stendhal – Grenoble III (Directeur de thèse)

Illustration de couverture :
1. Johann Moritz Rugendas, *La laguna del Inca cerca de El Juncalillo*, 1/01/1838, Huile sur carton, 18,6 x 29 cm, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

A ma mère
A Benjamin

A la mémoire de mes grands-parents,
Paulette et René

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma gratitude à mon directeur de thèse Monsieur le professeur Michel Lafon, spécialiste de littérature, pour son soutien sans faille et ses encouragements depuis mon Master et tout au long de ces années de doctorat, sa disponibilité permanente, ses lectures et relectures attentives, ses observations constructives, son perfectionnisme me poussant à toujours améliorer mon travail, et pour tout le temps qu'il m'a consacré en dirigeant mes recherches.

Cette thèse n'aurait pu être complète sans les séjours de recherche extrêmement enrichissants et indispensables que j'ai pu accomplir. Ces quatre missions (un séjour de deux mois en Argentine et au Chili, un second séjour de deux mois en Argentine et deux séjours d'une dizaine de jours en Allemagne) ont été en grande partie financées par mon équipe d'accueil, l'ILCEA (Institut des Langues et des Cultures d'Europe et d'Amérique). Toute ma reconnaissance va donc aux responsables de l'ILCEA, et en particulier à M. Michel Lafon et Mme Almudena Delgado-Larios, pour ce soutien matériel remarquable. Merci également à Habiba Naili pour l'organisation administrative.

J'adresse mes plus sincères remerciements aux représentants de la région Rhône-Alpes et en particulier aux dirigeants du « Cluster 14 : Enjeux et représentations de la science, de la technologie et de leurs usages », qui m'ont permis d'obtenir en 2008 une allocation de recherche durant trois ans. Ce précieux soutien financier m'a permis de réaliser cette thèse dans de bonnes conditions. Merci en particulier à Joëlle Le Marec, Dominique Pestre, Patrick Pajon, Ludivine Raimondo et à toutes les personnes impliquées dans ce Cluster.

En outre, étant allocataire de recherche, j'ai eu la chance d'être chargée de cours au sein du département d'espagnol durant deux ans, en tant que monitrice. Cette expérience d'enseignement a été des plus enrichissantes et je remercie les responsables du département d'espagnol pour la confiance qui m'a été accordée.

Je remercie chaleureusement Mme María A. Durán, professeur en études hispaniques et latino-américaines, M. Thierry Dufrêne, professeur d'histoire de l'art, et M. Edmond Raillard, professeur en études hispaniques et latino-américaines, d'avoir accepté de siéger à mon jury de soutenance.

Mes plus vifs remerciements à M. César Aira pour m'avoir aimablement accordé deux longs entretiens sur son œuvre à Buenos Aires, pour ses réponses à mes questions et sa grande disponibilité.

Un grand merci également à M. Pablo Diener, spécialiste de l'œuvre de J. M. Rugendas et professeur à la Universidade Federal de Mato Grosso (Brésil), pour ses conseils, ses réponses à mes questions, ses recommandations et mises en contact avec plusieurs professeurs.

Je remercie sincèrement M. Hartmut Ring, descendant de la sœur du peintre Robert Krause et professeur à l'Université de Siegen (Allemagne), pour tous les documents qu'il m'a aimablement transmis et en particulier les reproductions inédites des œuvres de son aïeul.

Ma reconnaissance s'adresse également à Mme Lila Bujaldón de Esteves, professeur à la Universidad de Cuyo, Mendoza (Argentine) pour son invitation au Centre de Littérature Comparée de la Faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Mendoza, pour l'organisation de la conférence que j'ai donnée dans cette université en avril 2011, son accueil chaleureux, sa disponibilité et ses conseils.

Merci également à María Ester, ainsi qu'à toutes les professeurs du Centro de Literatura Comparada de la Facultad de filosofía y letras (Universidad de Cuyo), pour leur accueil.

Un grand merci également à toutes les personnes membres de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza - Museo del Pasado Cuyano, et en particulier Pablo Alvarez-Rus, Edit Marzetti, Liliana, Graciela, la Doctora Martha Páramo de Isleño et la Profesora Blanca Romera de Zumel pour leur accueil, leur disponibilité, leurs conseils, la mise à disposition des documents, et pour leur proposition de contribuer à la revue argentine de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

Je remercie également Mme Marta Penhos, professeur à l'Université de Buenos Aires pour m'avoir accordé un entretien sur le thème des voyageurs en Argentine au XIX^{e} siècle et M. Rafael Sagredo, professeur à la Universidad Católica de Chile, Santiago, pour l'entretien qu'il m'a accordé sur Rugendas et ses liens avec Claudio Gay.

Un très grand merci à toutes les personnes qui m'ont aidée à trouver la documentation bibliographique et iconographique liée à mes recherches, en m'ouvrant sans hésitation et avec enthousiasme les archives et réserves de leurs institutions, pour leur accueil, leurs conseils et la mise à disposition des documents, et en particulier aux personnes citées ci-dessous :

Allemagne :

Dr. Guechse Yim, Dr. Ulrike Muehlschlegel et Dr. Gregor Wolff, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin
Dr. Andreas Strobl et le personnel de la Staatliche Graphische Sammlung, Munich
Dr. Susanne Millet, Staatsarchiv München, Munich
Paulina Maier, Hauptstaatsarchiv, Munich
M. Russ et Mme Fischer, Bayerische StaatsBibliothek, Munich
Silke Haas et Imgard Kagleder, Münchner Künstlerhaus, Munich
Anton Loeffelmeier, Stadtarchiv, Munich
Dr. Christoph Nicht, Dr. Christof Trepesch et Sonja Schwinkes, Kunstsammlungen und Museen, Augsbourg
Simone Herde, Stadt Augsburg Stadt Archiv, Augsbourg
Edeltrand Prestel, Staats- und Stadtbibliothek, Augsbourg

Argentine :

Prof. Susana Fabrici et Prof. Estela Auletta, Instituto Julio Payró, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires
Graciela Quiñonez et Patricia Cañete, Biblioteca de literatura argentina, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires
Irene, Biblioteca de Historia, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires
Biblioteca central, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires

Silvia, Hemeroteca, Biblioteca Nacional de Buenos Aires
Museo de Bellas Artes de Buenos Aires
Museo Fernández Blanco, Buenos Aires
Prof. Mirta Portnoy, Universidad de Cuyo, Mendoza
Carina, Hemeroteca, Universidad de Cuyo, Mendoza
Elvira Bucolo, Archivo histórico de la provincia de Mendoza
Susanna Nardi, Biblioteca San Martín, Mendoza
Museo del area fundacional, Mendoza
Elsa Rodriguez, Syndicat d'Initiatives, Municipalidad, Mendoza
Museo de Bellas Artes, Casa Fader, Luján de Cuyo
Museo de San Luis
Archivos de San Luis
Camilo Aldao, propriétaire de l'Estancia Los Alamos, San Rafael

Chili :

Claudia Vergara et le personnel du Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago
Museo Histórico Nacional de Santiago
Biblioteca Nacional de Chile, Santiago
Archivos Nacionales de Chile, Santiago
Andrea Perez Quiroga, Museo Casa del arte de Concepción
Museo O'Higginiano y Bellas Artes de Talca

France :

Le personnel du prêt entre bibliothèques de la Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres de Grenoble et le personnel du service reprographie de l'Université Stendhal - Grenoble III.

Enfin, je remercie chaleureusement tous mes proches et amis, qui m'ont accompagnée, soutenue et encouragée durant ces quatre années de recherches. Je ne peux tous les citer ici.

Merci en particulier à Yuyi et Johannes pour leur accueil à Munich et leur aide pour la traduction de textes écrits en allemands.
Merci à Cécile, Claire, Karen, Salwa et Baker pour leur aide à résoudre quelques petits problèmes pratiques.
Un merci tout particulier à Anselmo (dit Taty) et Hilda Agüero, ainsi qu'à leur famille et à tous les habitants du hameau de Las Liebres en Argentine.
Un très grand merci à Christiana, Kabia, Guy, Marielle, Annia, Jean, Hélène, Eliane, Mickaël, Amélie, Séverine, Sandrine, Morvarid, Maya, Karine, Christine pour leur soutien et leurs encouragements.
Un immense merci, de tout cœur, à ma mère, Danielle, pour son soutien inestimable, ses relectures, et pour tout.
Pour finir, les mots me manquent pour exprimer ma profonde gratitude à Benjamin. Sans son soutien indéfectible, sa foi en moi, son écoute et ses encouragements perpétuels, depuis de nombreuses années, cette thèse n'aurait sans doute jamais vu le jour.

Table des matières

INTRODUCTION ***19***

Quelques caractéristiques de l'écriture airienne 21
Quelques thèmes récurrents dans l'œuvre de Aira 26
Aira, un écrivain « irresponsable » ? 31
Un episodio en la vida del pintor viajero 32

PREMIERE PARTIE ***39***

Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira : la quête initiatique d'un artiste ***39***

Introduction **41**

Composition du roman 41
Les différentes étapes du roman 41
Composition tragique ? 44
Double sémantisme du titre 45
Les deux personnages principaux 47
Rugendas 47
Krause 48
"Ellos dos eran toda la humanidad" 49
Les dialogues 51

Chapitre 1 : Voyage et paysage **53**

I. Un episodio en la vida del pintor viajero : récit de voyage 53
César Aira et le récit de voyage 53
Un episodio dans la tradition du récit de voyage 55
Voyage dans le temps 58
Une géographie artistique 60
Un voyage en réseau 61
II. Le paysage dans Un episodio 62
Une nature sublime mais mortelle 62
Harmonie entre l'homme et la nature 65
Les visages de la nature 70
Microcosme et macrocosme 72
III. La perception dans Un episodio 74
La vue et l'esprit : perception et révélations 74
Vers une perception dévoilée 77
Perception subjective et objectivité de la nature 81
Evolution de la perception de Rugendas 83
Acuité visuelle et rôle de la mantille 84
Ambiguïté du rôle de la drogue 86
La perception dans la narration 87

Chapitre 2 : L'art dans Un episodio **91**

I. Ecriture et peinture 91

Communion et totalité....91
La correspondance....93
Analogie et complémentarité....96
II. Un récit visuel....98
« Adentro de los cuadros »....98
« Siempre he querido ser un pintor »....101
Bande dessinée, cinéma, photographie... : les autres arts présents dans Un episodio....103
III. L'art et le réel....108
La vraisemblance et le réalisme....108
« El procedimiento »....112
Fragmentation et reconstruction....116
IV. Evolution artistique du peintre voyageur....119
Le peintre voyageur et l'enfance....119
La perte d'une aura ?....122
Un artiste universel....123
Chapitre 3 : L'accident et ses conséquences....129
I. La catastrophe....129
Une scène surnaturelle et horrible....130
Homme et cheval, unis dans l'épreuve....132
Un ton détaché....134
II. La déshumanisation de Rugendas....135
La convalescence : « soy un monstruo »....136
Le malón et « el monstruo »....138
Le monstre masqué....141
Le monstre dévoilé....144
III. El « pintor monstruo »....147
Le monstre et les Indiens....147
La monstruosité transcendée....150
Par l'art....150
Par l'être....152
IV. Le malón dans Un episodio....155
« Todo parecía bastante inofensivo »....155
Le thème de la cautiva....157
V. « Una gran mariposa espejada »....161
Chapitre 4 : Un episodio : récit d'un voyage initiatique....165
I. Le « mythe personnel » du peintre voyageur....166
Un episodio : roman d'apprentissage....166
L'Argentine, terre du mythe....170
« Le point équidistant des horizons » : une quête de soi....174
« Le centre impossible » : une quête de Dieu....176
II. Initiation spirituelle et mystique....177
Apprentissage bouddhique....177
Mysticisme....180
La rencontre mystique....184
III. Portée mythologique de Un episodio....186
Un episodio : un mythe prométhéen ?....186
« Orfeos desobedientes »....187
Pandore ou le mythe de la curiosité....189
Un mythe structuré....190
IV. Dimension biblique de Un episodio....192

Rugendas et Moïse 193
Cosmogonie 195
Dimension christique du peintre voyageur 196
Conclusion(s) 201
Un episodio : un texte politique ? 201
Le mythe de la réalité chez Aira 204
Le peintre voyageur et l'écrivain 205

DEUXIEME PARTIE 209

Fiction et réalité dans Un episodio en la vida del pintor viajero 209

Introduction. La question de la vérité 211
Sources bibliographiques 211
A l'origine du roman Un episodio en la vida del pintor viajero 214
Un episodio : fiction biographique ou ready-made 217
La notion de vérité en littérature selon Aira 220
Récits historiques et récits de fiction 221
Chapitre 1 : L'introduction du roman 225
Structure de l'introduction : entre prolepses et analepses 225
L'incipit : une illusion de documentation 229
Inexactitudes et exactitudes 231
Evolution du lien entre réalité et fiction dans le roman 238
Chapitre 2 : Les personnages historiques 241
I. Rugendas : portrait 241
Quelques traits physiques et moraux 241
L'art comme vocation totale 242
Mélancolie 244
Enthousiasme 247
II. Rugendas : autres éléments biographiques 250
Voyage pittoresque dans le Brésil 251
Les dessins 254
La gravure 255
Le texte 258
Relation avec Carmen Arriagada 261
Rugendas et l'écriture 266
La correspondance 266
Dessins et textes 269
III. Krause 272
Une œuvre tombée dans l'oubli 272
Eléments biographiques 274
La question du talent 277
IV. Humboldt 280
La science du Cosmos 281
Réunir la science et les lettres 285
La description de la nature 287
La sensibilité artistique d'un grand scientifique 288
La physionomie de la nature 291
Chapitre 3 : Le voyage à travers les Andes et la pampa 297
I. Avant le départ 297
Itinéraire envisagé 297

Motivations et appréhensions 300
II. La traversée des Andes 302
Début du voyage et composition de la caravane....304
Description des paysages 306
Anecdotes....312
III. Mendoza et la pampa....317
Le séjour à Mendoza....317
La traversée de la pampa....320
Chapitre 4 : L'accident et ses suites 329
I. L'épisode en lui-même....329
Un accident : deux versions 329
L'accident vu par Krause....332
Les heures qui suivirent 336
El Desaguadero 341
San Luis....345
II. La convalescence....347
Réactions des proches 347
Les séquelles physiques de l'accident....353
Chapitre 5 : La seconde partie du roman 359
I. Des données géographiques imaginaires 359
II. Le malón et la scène finale 364
Un « acto que el mismo señaló como una osadía » 364
Une documentation illusoire 372
La réception du roman et la question de la crédulité....375
Littérature et vérité : bilan et conclusions....381
I. Une forme de vérité....381
Vérités de la fiction biographique....381
Reconstitutions....386
Vérité relative....389
Le vraisemblable....390
II. Fiction et réalité dans l'œuvre de Aira....396
Rendre réelle la réalité par la fiction....396
Un continu reliant réalité et fiction 399
Continu entre réalité et fiction dans Un episodio....403
Utopie littéraire 404
TROISIEME PARTIE....407
Peintres voyageurs....407
Introduction....409
« Peintre voyageur » : un oxymore ? 409
Un bref historique de l'art en voyage....411
« En Occidente hubo pocos pintores viajeros realmente buenos »....416
Chapitre 1 : Le voyage de Rugendas en Argentine en 1837-1838 : paysages et motifs 419
I. Les Andes....420
El Paso de Uspallata....420
La traversée des Andes, étape par étape....423

II. La Pampa 460
Dessiner la pampa 460
Représenter l'irreprésentable 464
Tradition et modernité 468
III. Lieux pittoresques, lieux sublimes 470
Zones tropicales et zones tempérées 470
Paysages sublimes 474
La montagne 474
La pampa 479
Indiens et captives : le cycle du malón 480
Les faits 482
Le vécu et l'imaginaire 485
Sources et influences 489
Une œuvre romantique 491
Convergences et divergences avec La Cautiva d'Echeverría 493
Fiction et réalité 499
Chapitre 2 : « Peintre voyageur ». Caractéristiques d'une activité 505
I. Le départ 508
Partir ou rester ? 508
Pourquoi partir ? 511
II. Le regard du peintre 515
L'observation 515
Le détail 518
Un regard culturel 521
Un regard européen 525
Un regard étranger 530
III. Le travail artistique 536
Le travail de terrain 536
Nature et culture 539
La mémoire 541
La création 546
Une vie faite art 567
IV. L'exil 570
Voyage, absence et manque 570
La nostalgie de la terre natale 574
Etre étranger ou ne pas l'être 580
IV. Le retour 585
La lithographie 585
La nostalgie des paradis perdus 589
Conclusion 597
CONCLUSION 601
BIBLIOGRAPHIE 611
ANNEXES 629
Annexe 1 631
Biographie de Johann Moritz Rugendas 631
La jeunesse 631

Le Brésil....633
Les années en Europe....636
Le Mexique....641
Le Chili....643
Le Pérou et la Bolivie....647
L'Argentine et l'Uruguay....649
Etape au Brésil et retour en Europe....650
Les dernières années....652
Annexe 2....655
Biographies de quelques-uns des principaux peintres ayant séjourné en Argentine au XIXe siècle....655
Emeric Essex Vidal (1791-1861)....655
Charles-Henri Pellegrini (1800-1875)....656
Adolphe d'Hastrel de Rivedoux (1805-1875)....659
Auguste Borget (1808-1877)....661
Raymond Monvoisin (1790-1870)....664
Ernest Charton de Treville (1818-1877)....667
Léon Pallière (1823-1887)....670
Otto Grashof (1812 - 1876)....672
Annexe 3....677
Extrait d'une conférence donnée à l'Université Stendhal (Grenoble III) par César Aira le 28 février 2008....677
Annexe 4....679
Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011....679
Annexe 5....689
Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011....689
LISTE DES ILLUSTRATIONS....701

INTRODUCTION

Un episodio en la vida del pintor viajero[1] est un roman de César Aira qui occupe une place assez particulière au sein de la très abondante production de l'écrivain argentin. La plupart des romans de Aira sont des œuvres où prédomine largement l'imagination pure, parfois poussée jusqu'au délire. Les princesses, les magiciens, les savants fous et les monstres génétiques sont quelques-uns des personnages peuplant l'univers airien. Certains de ses romans se déroulent dans un pays imaginaire, plusieurs autres ont pour cadre le quartier de Flores, à Buenos Aires, d'autres encore ont lieu dans d'autres villes d'Argentine et d'Amérique latine ou dans des endroits plus lointains comme une île perdue ou une province chinoise. Mais on trouve également dans la production de Aira plusieurs romans ou nouvelles, tels *Moreira*, *Ema la cautiva*, *La Liebre*, *El bautismo* ou « El vestido rosa », ayant pour cadre la pampa argentine et se déroulant (sauf *El bautismo*) au XIX^e^ siècle. C'est aussi le cas de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Mais bien qu'il fasse partie de ces romans de la pampa au XIX^e^ siècle, *Un episodio* a tout de même des aspects exceptionnels, à commencer par son titre, sensiblement plus long que ceux des autres romans de Aira, mais aussi et surtout par la façon dont il a été écrit et par sa réception hors du commun.

Tout d'abord, on peut remarquer que Aira a écrit les romans cités au début de sa carrière, dans les années 1970 et 1980. L'écriture de *Un episodio*, en 1995, après l'exploration d'autres sujets, s'apparente donc à un retour au motif de la pampa au XIX^e^ siècle. Par ailleurs, *Un episodio* se démarque surtout de la plupart des autres romans de Aira parce qu'il est basé sur une histoire vraie et que les personnages qu'il met en scène s'inspirent d'hommes ayant réellement existé. Par son ancrage dans une réalité historique qu'il reconstitue, *Un episodio* a des points communs avec *Canto castrato*, un autre roman de Aira que l'on peut qualifier d'historique, écrit douze ans plus tôt et malaimé de son auteur, qui relate l'histoire d'un castrat au XVIII^e^ siècle entre Naples, Vienne et Saint-Pétersbourg. Mais, alors que Aira considérait *Canto castrato* comme une expérimentation (« un experimento no tanto de novela histórica como de *best seller* o literatura comercial en su forma más abyecta, que es

[1] Titre que nous abrégerons la plupart du temps en *Un episodio.* Les numéros de pages que nous indiquerons suite aux extraits cités de *Un episodio* correspondent à l'édition chilienne : Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Santiago, Lom ediciones, 2002.

precisamente la de novela histórica »[1]), il explique que son objectif en écrivant *Un episodio* n'était pas d'écrire un roman historique mais de mener « une réflexion sur l'art »[2]. Pour écrire *Canto castrato*, Aira s'était basé essentiellement sur un roman à succès américain[3]. *Un episodio*, en revanche, est peut-être le seul roman qu'il ait écrit en utilisant comme source principale un extrait d'une biographie, autrement dit en puisant son inspiration dans le travail d'une historienne, comme nous le verrons.

Un episodio en la vida del pintor viajero a connu un grand succès auprès des lecteurs et de la presse du monde entier. Paru en Argentine en 2000, il fut d'abord traduit en français l'année suivante par Michel Lafon, qui fut récompensé par le prix Rhône-Alpes pour cette traduction. On peut sans doute affirmer qu'en France, *Un episodio* est le roman de Aira qui a eu le plus grand impact. Suite au succès de cette version française, l'agent littéraire de l'écrivain argentin eut l'idée de proposer ce roman dans plusieurs pays et c'est ainsi que *Un episodio* est devenu le roman de Aira le plus traduit et le plus diffusé à travers le monde.

Pourtant, à l'origine, ce roman n'était pas destiné à être lu. En effet, après avoir écrit ce texte, Aira n'avait aucune intention de le publier, parce qu'il le considérait comme un échec, ainsi qu'il l'a raconté au cours d'une conférence à l'Université Stendhal en 2008 :

> Una vez que lo hube terminado, me di cuenta de que había hecho esta cosa que me había jurado no hacer nunca que es una novela histórica, porque efectivamente lo considero un adefesio estético la novela histórica. Así que la he vuelto en un cajón, como tantas cosas que he escrito y he decidido no publicarla nunca, y poco tiempo después estas chicas, mis amigas de la editorial Beatriz Viterbo, que fundaron la editorial conmigo (...) me pidieron algo urgente porque necesitaban publicar algo y no tenía nada terminado y les di esto... (*risas*) Una cosa que no quería publicar y que a la larga ha sido el libro mío que se ha difundido más, que se ha traducido más, quizás porque no es muy bueno (*risas*)[4].

Ecrit en 1995, *Un episodio* n'a donc été publié que cinq ans plus tard, sur l'insistance des éditrices de César Aira. Ce dernier était visiblement loin de s'imaginer que les lecteurs montreraient un tel engouement pour ce roman. Mais contrairement à ce que laisse entendre ici l'écrivain, le succès éditorial peut être compatible avec la qualité.

---

[1] Extrait d'un courrier électronique du 24 juillet 2012 adressé à Lucile Magnin. lucilemagnin@yahoo.fr
[2] *Ibid*.
[3] « Había leído (para hacer un informe en una editorial) un best seller norteamericano sobre castrati, y eso me dio la idea, y los datos principales (el autor o autora de esa novela sí se había documentado por lo visto). Cuando necesitaba el nombre de un rey o Papa o cosas así, iba a una enciclopedia ». *Ibid.*
[4] Conférence de César Aira à l'Université Stendhal - Grenoble III, le 28/02/2008 (cf annexes).

Au cours de cette thèse, nous proposerons une analyse se voulant la plus complète possible de cette *novelita* de seulement quatre-vingt dix pages, dont nous tâcherons de dévoiler la richesse. Mais avant d'en venir aux problématiques de cette recherche, afin de mieux comprendre le contexte de production de *Un episodio*, il nous paraît nécessaire de présenter en quelques mots l'œuvre de Aira et les principales caractéristiques de son écriture, à travers ce que les chercheurs travaillant sur son œuvre ont déjà mis à jour.

Quelques caractéristiques de l'écriture airienne

César Aira est un écrivain très prolifique, à l'imagination débordante, auteur d'un grand nombre de romans, mais aussi d'essais, d'articles, de pièces de théâtres, et d'un dictionnaire d'auteurs latino-américains. L'un des traits les plus importants de son écriture est le retour au récit et à l'invention. Ainsi que l'écrit Sandra Contreras :

> En efecto, de esto se trata, ante todo, en la literatura de César Aira: de la invención, la más pura y absoluta, en la forma de una historia siempre nueva, cada vez única. De modo tal que la vuelta al relato podría definir, casi inmediatamente, el rasgo más saliente del lugar propio que ha ido configurando en el contexto de la narrativa argentina contemporánea: hay allí una vuelta al relato, la recuperación para el relato de una potencia narrativa, pero también la vuelta del relato, su periódica insistencia, su proliferación[1].

Ce retour au récit s'effectue cependant au sein d'une poétique d'avant-garde, ainsi que l'a théorisé Sandra Contreras : « Mi hipótesis es que la vuelta al relato es, en la literatura de Aira, el efecto de una interrogación que el conjunto de su obra formula desde un punto de vista que define y asume *como si fuera un punto de vista vanguardista: como seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho* »[2]. Le surréalisme occupe une place prédominante chez Aira. Selon Contreras, Aira propose à la fois un retour au récit et un retour vers les avant-gardes du début du vingtième siècle :

> La poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia. No sólo se desprende de sus intervenciones ensayísticas que la vanguardia es para Aira la clave de interpretación en la lectura (...) sino que también los procedimientos vanguardistas se revelan como procedimientos constructivos del relato: desde la lógica del azar que articula *El vestido rosa* (1982) hasta la experimentación límite con el delirio imaginativo de *Dante y Reina* (1996), por ejemplo, podría trazarse

[1] Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 11.
[2] *Op. cit.,* p. 21. Les italiques sont dans le texte.

> una línea de variación surrealista en la narración. (...) La vanguardia de Aira es (...) surrealismo, Duchamp, Roussel. De lo que podría inferirse, como una primera o inmediata comprobación : a la vez que impulsa una vuelta al relato, la literatura de Aira opera un cambio en la biblioteca vanguardista de la novela argentina contemporánea: *una singular vuelta a las vanguardias históricas en el fin de siglo*[1].

Mais pour Aira, il est impératif que ce retour au récit s'effectue dans la spontanéité. En effet, Aira ne recherche pas d'effet particulier et n'imagine pas ses histoires à l'avance. Une des caractéristiques fondamentales de son écriture est l'improvisation :

> Yo voy improvisando. No sé lo que me va a pasar después, y lo voy dejando un poco a la suerte, a lo que me va pasando a mí, que día a día, cada día escribo una página, y esa página tiene algo de lo que me pasó ese día, de lo que pensé, de lo que leí, de lo que vi en la televisión. Entonces es siempre un poco al azar, estoy a la espera de lo que me va pasando, y esto le va dando un curso un poco « ondoyant », mientras que un novelista más tradicional se hacía una idea de toda la novela, la psicología de los personajes, y escribía de acuerdo a eso, ¿no?[2]

De plus, il faut avoir à l'esprit que Aira revendique le droit « d'écrire mal » et s'insurge contre la dictature de la qualité d'écriture. Dans *Nouvelles Impressions du Petit Maroc,* écrit en 1991, il expliquait en effet :

> Si falta la literatura mala, falta todo. Si la literatura se postula como buena, es nada. Por recomendación de X y de Y tuve que leer al execrable Julien Gracq, epítome del escritor de calidad, al que todos veneran por aquí. *Le Rivage des Syrtes* es la pesadilla de la literatura. Odio tener que leer esas interminables extensiones de prosa de alta calidad hasta alcanzar la novela... Pasar por lo bueno para llegar a la literatura. ¡Y pensar que a ese preliminar intolerable nos obliga la buena literatura! Me gustaría poder escribir alguna vez una novela que se diera inmediatamente, sin anteponer su calidad. ¿Para qué leer una novela si no es para encontrar algo nuevo? Y Julien Gracq, y todos los Julien Gracqs del mundo son apenas una confirmación de su propio viejo lema : « Escribo bien ». La calidad nunca puede ser una novedad, es más bien un recuerdo, el nacarado nostálgico de la experiencia. De Francia, de Europa, de toda esta vieja civilización, podría decir lo mismo que de Julien Gracq. A este mundo senil, no le queda más que la calidad[3].

Quelques lignes plus loin, Aira poursuit : « Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que *todo nos está permitido* »[4]. Aira s'approche de l'écriture automatique des surréalistes. Selon lui, il est absolument nécessaire pour l'écrivain de se libérer des blocages

---

[1] *Op. cit.,* p. 13, 14. Les italiques sont dans le texte.
[2] *César Aira, de l'homme sage à l'homme sauvage,* entretien avec C. Breuil, retranscrit à la fin de sa thèse, p. 688, 689.
[3] Aira, César, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc, Saint-Nazaire,* M.E.E.T., 1991, p. 60, 61.
[4] *Ibid.,* p. 61.

qui le freinent lorsqu'il veut écrire. Aira ne revient donc jamais en arrière quand il écrit. Il dit qu'il ne corrige rien. Son écriture est, suivant une expression qui a souvent été employée, une « fuite en avant » perpétuelle.

> Nunca debería corregirse lo escrito para hacerlo mejor. Corregir es invocar a un fantasma. Yo escribo como quien soy, pero si lo escrito estuviera mejor escrito sería como si lo hubiera escrito otro, algún gran escritor... (...)
>
> Un argumento contra las correcciones es el siguiente : cuando un escritor corrige lo que ha escrito, lo hace con una mirada (y una estética, y una moral) de lector, no de escritor; se está rebajando a hacerle el gusto al lector, con lo que, además de renunciar a su función específica, inhibe la sorpresa, que es el goce primero y último de la lectura. (...) Siendo así, es preferible escribir mal. Cuando se escribe mal, el producto no es el texto sino el autor. El verdadero escritor es el que efectúa la transmutación de lo malo en bueno mediante su mito personal, sin prestar demasiada atención a lo que escribe en definitiva[1].

Aira se place donc toujours du point de vue de l'écrivain, non de celui du lecteur : il ne cherche pas à faire plaisir au lecteur, ni à écrire ce qu'il aimerait lire, il entend rester un écrivain avant tout. Le « mythe personnel » de l'écrivain dépasse le texte.

Ce qui compte pour Aira est d'innover, de proposer toujours quelque chose de nouveau. Comme l'a montré Sandra Contreras, cette quête de nouveauté est aussi un retour perpétuel vers la jeunesse :

> El nacimiento del artista acontece en el instante paradójico en que lo Nuevo, lo venidero, ya ha sido encontrado, y es por esto (...) que su efecto es (...) *el retorno de la juventud como elemento formal de la innovación*. Recordemos *La trompeta de mimbre* : "A la exigencia de calidad va unida la de innovación, porque así es como entendemos la calidad en el arte, incluido el arte de vivir: como algo nuevo, nunca visto, una perpetua aurora o juventud" (19). (...) El mito personal del escritor de Aira (...) presupone *un mito y un estilo de juventud* (...)[2].

Par ailleurs, comme nous aurons l'occasion de le voir, Aira met tout en œuvre pour que son écriture soit visuelle. « Siempre estoy pensando en eso, en que se vea, que se vea lo que yo he imaginado, que se vea con claridad, que sea transparente, por eso estoy siempre afilando cada adjetivo de modo que... de dar la idea visual de cada cosa... »[3]. Mais ce désir de clarté a également pour but de compenser une certaine propension à ce que Aira appelle « le jeu des idées » : « Yo tengo una propensión al juego de las ideas, y eso es peligroso porque

---

[1] *Op. cit.,* p. 62.
[2] *Op. cit.*, p. 247, 248.
[3] Conférence de César Aira à l'Université Stendhal - Grenoble III, le 28 février 2008 (cf annexes).

puede llevar a la abstracción... Y entonces creo que compenso ese juego de ideas con lo visual : para no exceder ni por un lado ni por el otro, mezclar esas dos cosas, creo. Creo que no he logrado escribir una novela donde haya pura acción, ¿no? Donde no haya reflexiones... Eso me sale y trato de reprimirme »[1]…

En effet, dans les romans de Aira, le récit est fréquemment entrecoupé de réflexions de nature philosophique. A ce sujet, Margarita Remón écrit : « La filosofía, como camino de iniciación hacia el conocimiento, aparece en la obra de Aira como una ecuación sin constante »[2]. Elle met en relief le fait que Aira s'inspire beaucoup des théories de Leibniz, et particulièrement de l'idée selon laquelle l'univers est : « una serie de sistemas que se imbrican unos en otros »[3]. Mariano García écrit quant à lui : « El sistema filosófico de Leibniz, eminentemente literario, atraviesa la obra de César Aira de manera tácita y de manera explícita »[4]. D'après García, de même que chez Leibniz, le monde créé par Dieu ne peut être que le meilleur possible, de même l'œuvre littéraire est régie par l'auteur, qui veille sur la perfection de l'ensemble. Cela rejoint l'importance de l'auteur, dont nous parlions précédemment : « Siempre existe una causa final del texto, que es el autor de ese texto, autor que a su vez establece la "armonía preestablecida" de todo lo que se va desarrollando ante nuestros ojos. Como diría John Barth, se trata de la vieja analogía entre Autor y Dios, novela y mundo »[5]. García explique également : « La poética de Aira, si la asimilamos al sistema leibniziano barroco, tiende a evitar las construcciones simétricas, notablemente en la particular concepción de los finales "truncos", en tanto que las peripecias de los viajes, con sus infinitos rodeos e imprevistos, pautan literalmente un alejamiento de la línea recta ». On retrouve également chez Aira l'idée de Leibniz selon laquelle le mal est nécessaire pour que le bien puisse exister d'autant plus. Il écrit en effet dans *Cumpleaños* : « Lo malo es más fecundo que lo bueno, porque lo bueno suele producir una satisfacción que inmoviliza, mientras que lo malo genera una inquietud con la que se renueva la acción »[6].

Malgré tout, lorsqu'on questionne Aira à propos de philosophie, il fait toujours preuve d'une certaine modestie :

---

[1] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf annexes).
[2] Remón Raillard, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo,* Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Grenoble III, dirigée par M. Michel Lafon, Université Grenoble III - Stendhal, 1999, p. 387.
[3] *Op. cit.,* p. 69.
[4] García, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 39.
[5] *Op. cit.*, p 36, 37.
[6] *Op. cit.*, p. 44.

- ¿Se considera como un filósofo?
- ¡No! No hay nada que ver. Un poco como dijo Borges : « la filosofía es una rama de la literatura fantástica ». Me gusta el juego de las ideas pero de modo totalmente irresponsable, no formando un sistema, y teniendo que sostenerlo. No creo en realidad; lo hago por juego, es una filosofía lúdica. La *philosophie amusante*[1].

Comme on a pu le lire un peu plus haut, Aira regrette de n'avoir pas écrit un seul roman qui ait été « pure action ». Les réflexions philosophiques reviennent toujours s'immiscer dans le récit. Il n'en reste pas moins que dans certains passages de ses livres, l'action est au premier plan. C'est le cas par exemple de la description de l'accident de Rugendas, dans *Un episodio*. Sandra Contreras, à ce sujet, écrit : « La poética de Aira (...) se quiere una poética de la Acción. Por eso, sin duda, su situación favorita es la catástrofe: no sólo porque es la mejor forma de figurar la inminencia del fin sino porque es el mejor escenario en el que llevar la Acción al máximo de su potencia »[2]. Une écriture visuelle visant à privilégier l'action mais accordant également une part importante à la réflexion, ainsi pourrait être qualifiée en résumé la prose de Aira.

A cela, il faut ajouter un trait fondamental caractérisant la personnalité et l'œuvre de César Aira : il est avant tout un très grand lecteur, et insiste beaucoup sur l'importance qu'ont eue toutes les lectures qu'il a pu faire tout au long de sa vie. Selon Aira, chacun de nous est unique, parce que personne n'a lu exactement les mêmes livres. Ce qu'un auteur a lu peut avoir une plus grande influence sur son œuvre que ce qu'il a vécu. « Siempre he pensado que, más importante que lo que un escritor ha vivido, es lo que ha leído. (...) Los libros que ha leído forman un conjunto único para cada uno »[3]. Aira est donc un auteur qui trouve davantage son inspiration dans sa bibliothèque intérieure et son imaginaire que dans sa propre vie.

Il s'inspire cependant beaucoup, comme on l'a vu, de sa vie quotidienne : il improvise chaque jour une page en fonction de ce qui lui est arrivé dans la journée, de ce qu'il a lu ou de ce qu'il a vu à la télévision. En outre, de nombreux romans comportent des éléments autobiographiques, notamment ceux se déroulant à Pringles. Il faut donc prendre en considération le fait que même si les romans de Aira sont en apparence des récits imaginaires sans prétention autobiographique, ils foisonnent en réalité d'informations sur leur auteur. Aira

---

[1] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf annexes).
[2] *Op. cit.,* p. 294.
[3] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011 (cf annexes).

semble en prendre conscience lorsqu'il écrit, dans *Cumpleaños* : « Las novelitas, que seguí escribiendo, a medias por inercia y a medias para perfeccionar la coartada, empecé a verlas como documentación marginal, y, en la medida en que seguía escribiéndolas, como un modo de entender mi vida. La vida del autor de la Enciclopedia. Porque ése es el nombre clave del magno proyecto: la Enciclopedia »[1].

Néanmoins, les éléments autobiographiques disséminés par Aira dans ses romans sont la plupart du temps indécelables. Le lecteur a du mal à discerner ce qui relève du vécu de ce qui est imaginaire, puisque Aira ne le dit pas explicitement. Mais cela serait-il en train de changer ? Lors d'un entretien qu'il nous a accordé, il évoquait un projet autobiographique de plus grande ampleur :

> Ahora vuelvo mucho - debe ser una cosa de la edad - a la infancia. Porque el problema con que me encuentro ahora es (esto te lo debo haber dicho porque lo estoy diciendo todo el tiempo, porque lo estoy pensando todo el tiempo) : seguir escribiendo mis novelitas, juegos intelectuales que hago yo, o escribir *La Recherche du temps perdu* de Aira... ¿No? Porque yo sé escribir estas novelitas, juegos intelectuales, juegos de inteligencia, pero me pregunto si puedo seguir escribiendo eso siempre, si no voy a escribir algo sobre mi vida[2]...

Même s'il mêle le vécu et l'imaginaire dans ses romans, ceux-ci restent pour lui des « jeux intellectuels » et n'ont rien en commun avec ce qui semble être un projet plus sérieux de retour sur lui-même et sur sa vie. Au cours d'un autre entretien, Aira a également déclaré : « Ahora quiero escribir cosas que tengan que ver conmigo »[3]. Aira est peut-être donc en train d'amorcer un tournant dans sa vie d'écrivain.

Quelques thèmes récurrents dans l'œuvre de Aira

L'œuvre de Aira a fait couler beaucoup d'encre. Les ouvrages et articles qui l'analysent sont nombreux. Leurs auteurs ont mis en relief les principaux thèmes apparaissant dans les romans de Aira.

Dans sa thèse intitulée *César Aira o la literatura del continuo,* Margarita Remón met l'accent sur le fait que le « continu » a une place primordiale dans l'œuvre de Aira, qui en donne cette définition : « Esa sería para mí la utopia de la literatura, aquello que justificaría

---

[1] Aira, César, *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 77.
[2] *Ibid.*
[3] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf annexes).

dedicarle la vida : que la literatura sea un continuo donde entre todo, donde todo se ponga en la misma senda, incluso el sentido, incluso la alegoría que es lo más vertical de todo »[1]. Cette idée est centrale pour Aira et on la retrouve dans plusieurs de ses romans. Il y a, par exemple, selon M. Remón, « un juego de continuidad permanente entre la anécdota y la teoría »[2]. Le continu s'exprime sous diverses formes dans l'œuvre de Aira, aussi bien dans le texte qu'à travers le paratexte. Le rythme de publication, sans interruption, des textes de Aira constitue en effet, d'après Mariano García, l'une des manifestations du continu :

> El propio autor reconoce que sus novelas son muy cortas, y que por ello no es tan sorprendente que a veces haya llegado a publicar tres, incluso cuatro libros por año. Casi todo el material publicado preexiste en dos o tres años a la fecha de publicación, de acuerdo al fechado ritual con que culminan todas sus ficciones, de modo que siempre se asegura un stock para seguir publicando. Pero, a pesar de estos argumentos no deja de sorprender la cantidad de títulos (...). Hoy, la acumulación de publicaciones "marca Aira" constituyen un tópico más de su producción. (...) Esto nos conduce a una lectura paratextual que resulta significativa: en Aira podemos leer tanto las novelas como los supuestos "vacíos" entre una y otra novela. De algún modo, esta táctica obliga a leer no una novela de Aira, sino a leer a Aira, a secas, al tiempo que, idealmente impondría la lectura de toda su obra[3].

Dans le même ordre d'idées, un autre thème est très important chez Aira : celui de la transformation. « Toda la obra de Aira está marcada por el signo de la continuidad y de la transformación »[4], écrit M. Remón. « Todo se inscribe dentro de la dinámica del continuo, del movimiento general de transformación del mundo »[5]. En lien avec le thème de la transformation, celui du monstre est également récurrent dans ses romans. Sur ce sujet, Sandra Contreras, dans son ouvrage *Las vueltas de César Aira*, remarque :

> El monstruo arltiano de Aira, y el propio monstruo airiano subraya este aspecto genético y formal : en Aira, se trata siempre del *nacimiento del monstruo* (*El Bautismo, La costurera y el viento*) y de su informidad como efecto de una *continua metamórfosis* (recuérdese la transfiguración continua del Monstruo de *La costurera y el viento* y del Muñeco de Nieve en *Los misterios de Rosario*) o de una forma *ilimitada* (el límite que parece retroceder infinitamente en la animalidad informe del recién nacido en *El Bautismo*)[6].

---

[1] *Op. cit.,* p. 89, 90.
[2] *Op. cit.,* p. 3.
[3] *Op. cit.*, p. 54, 55.
[4] *Op. cit.,* p. 387.
[5] *Op. cit.,* p. 388.
[6] *Op. cit.,* p. 255. Les italiques sont dans le texte.

Comme nous aurons l'occasion de le voir, le thème du monstre est également très présent dans la seconde moitié de *Un episodio*.

D'autre part, plusieurs auteurs ont montré l'importance du thème de la perception dans les romans de Aira. Margarita Remón montre qu'il y a, dans *La Liebre,* « un eje temático en torno al concepto de percepción »[1]. Clarke, un des personnages de *La Liebre,* est d'ailleurs sujet à ce que Aira appelle « aporías de la visión ». Ce thème est également récurrent dans *Un episodio,* comme nous le verrons. A ce sujet, Eva Verónica Barenfeld écrit : « el problema de la percepción está hipertematizado en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Tomemos algunos elementos que despliegan la cuestión de la percepción en esta obra: el exotismo, la perspectiva del narrador, el paisaje-morfina, la mantilla »[2]. Pour Aira, la perception est active et créatrice. Eva V. Barenfeld rappelle à ce propos que, pour Aira, « percibir es actuar »[3]. Mariano García met quant à lui l'accent sur les jeux de perspective qui permettent selon lui de considérer Aira comme un « écrivain baroque »[4], et sur la récurrence du thème de la perception déformante :

> El tema de las percepciones confusas constituye otro concepto estructurante en la poética aireana: la falla perceptiva determina la compleja "vida nueva" de la niña César Aira en *Como me hice monja* tanto como las elaboradas alucinaciones de Alberto Giordano en *Los misterios de Rosario*, así como las consecuencias del accidente y la morfina marcan una nueva etapa en el arte de Rugendas en *Un episodio*... o los cortes de luz actúan sobre la conciencia de Kitty sumiéndola en trances hipnóticos en *La luz argentina*. En todos casos, la percepción alterada de la realidad implica un conocimiento distorsionado al que se corrige mediante un largo rodeo de pensamiento o al que, sin corrección, se lo transforma en arte[5].

Très lié au thème de la perception, celui de l'exotisme est également récurrent dans l'œuvre de Aira. A ce sujet, Sandra Contreras écrit : « Todo en Aira es cuestión de perspectiva (...) y el exotismo es, en este sentido, un procedimiento en la construcción de la perspectiva: un *dispositivo ficcional para generar la mirada* »[6]. Selon Contreras, Aira s'inscrit dans une tradition argentine de décentration : « Pensar, definir y escribir la literatura nacional desde la

---

[1] *Op. cit.,* p. 78.
[2] Barenfeld, Eva Verónica, « César Aira : realismo en proceso », Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2003, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html, (14/04/05), p. 3.
[3] *Op. cit.,* p. 2.
[4] *Op. cit.*, p. 38.
[5] *Op. cit.*, p. 37, 38.
[6] *Op. cit.,* p. 67. Les italiques sont dans le texte.

perspectiva exterior es ya un tópico de la crítica y de la literatura argentinas. (...) La poética de César Aira participa de esta tradición nacional: la que re-imagina la nación desde una mirada exterior, la que se instala en la propia lengua como un extranjero »[1]. A ce propos, Aira écrit, dans *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* :

> "Todos los libros que amamos nos parecen escritos en una lengua extranjera" (Proust). El encanto del estilo de Schwob (...) reside en que sugiere un estilo inglés, igual que Borges. Es posible que uno busque en ciertos autores, en los que ha elegido para amar, un acento extranjero; una norma que se funda en una lengua ajena, aun sin saber de qué lengua se trata. Es posible que ahí esté el secreto del estilo: en una coincidencia prodigiosa con una lengua lejana[2].

Selon Contreras, tout cela montre une chose : « la coincidencia de la poética de Aira con ese clima intelectual que concibe al estilo literario como un efecto de huida en relación a la lengua en la que se escribe. Solo que en ningún caso Aira define ese efecto como el de un estilo *exiliado*. (...) Será otro idioma el que Aira invente en su literatura para figurar la perspectiva exterior. Dicho brevemente: en lugar de exilio, *exotismo* »[3].

L'exotisme est donc un moyen pour Aira de reconsidérer son propre pays avec un regard neuf. Ainsi que le résume Eva Verónica Barenfeld : « la poética de Aira vuelve el ojo al estado salvaje para luego inventar una nueva perspectiva desde donde mirar la literatura y la nación argentinas »[4].

Aira disperse également dans ses livres de nombreuses réflexions sur la question du réel et de ses rapports à l'art. En ce qui concerne sa conception du réel, E. V. Barenfeld explique : « En *La innovación,* Aira caracteriza a lo real como una dimensión heterogénea radical: "es la experiencia irreductible al pensamiento, lo previo, lo inevitable y a la vez lo inalcanzable" »[5]. Comme nous aurons l'occasion de le voir, Aira émet à plusieurs reprises dans ses écrits l'idée qu'il faut passer par la fiction pour mieux appréhender la réalité. « Para que la realidad revele lo real debe hacerse ficción »[6], résume E. V. Barenfeld.

Néanmoins, un écart important demeure entre la réalité et sa représentation par l'art : Barenfeld évoque « l'inadéquation radicale au réel des langages de l'art ». « Como señala Aira, "el salto del arte nunca llega a lo real" »[7]. En outre, E.V. Barenfeld met en relief les

---

[1] *Op. cit.,* p. 68, 69.
[2] *Op. cit.,* p. 58.
[3] *Op. cit.,* p. 69.
[4] *Op. cit.,* p. 4.
[5] *Op. cit.,* p. 2.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

interrogations de Aira sur les effets de réel. Dans *La broma,* Aira pose des questions telles que : « ¿Y cómo lo hace la realidad? ¿Cómo logra ella dar ese efecto de real? »[1]. Pour Aira, l'écrivain doit passer du rôle de « pur observateur du monde » à celui de « participant ». Il doit être immergé dans la réalité. « El verdadero realismo lo hace el que está en la realidad, participando de ella »[2]. Selon E. V. Barenfeld, pour Aira « la inmersión del escritor en lo real implica que la literatura se vuelve proceso »[3] .

L'art est un autre thème fondamental sans cesse mis en question par Aira dans ses romans. Nous aurons l'occasion de largement développer ce thème, à travers l'étude de *Un episodio*. Aira éprouve en fait une réelle fascination pour les artistes plasticiens. « Siempre tuve una gran admiración por dibujantes, pintores, artistas... »[4]. Il considère son travail d'écriture comme une pratique proche de la calligraphie. « Para mí escribir es sentarme con la lapicera y escribir trabajosamente media paginita, una página por día y eso es todo, y este trabajo yo lo veo más como el trabajo de un dibujante que como el trabajo de un escritor, en parte por el trabajo manual, físico, la lentitud con la que lo hago... Y en parte por la predominancia visual de lo que hago »[5]. L'art se retrouve donc naturellement au cœur de ses romans et de ses essais. Aira réfléchit notamment aux avant-gardes et à la question du « procedimiento », terme que l'on peut éventuellement traduire par « procédé ». « La cuestión de la forma, el procedimiento, es una categoría central de la poética airiana »[6], note Barenfeld. Selon Aira, « El vanguardista crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo de recomenzar desde cero el trabajo del arte. (...) Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas »[7].

Tous ces thèmes sont présents dans *Un episodio,* et nous les aborderons davantage en profondeur dans les pages suivantes, au cours de l'analyse du roman. Ce petit aperçu donne cependant une idée des caractéristiques de la littérature de Aira ; mais il est bien sûr forcément incomplet, car comme le dit Aira : « creo que para tener una idea de mí, como autor, hay que leer todos mis libros »[8]. Or, sa production de livres est extrêmement abondante, et il n'a pas

---

[1] Cité in Barenfeld, Eva Verónica, *op. cit.,* p. 2.
[2] *Op. cit.,* p. 4.
[3] *Op. cit.,* p. 5.
[4] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf annexes).
[5] Conférence de César Aira à l'Université Stendhal - Grenoble III, le 28 février 2008 (cf annexes).
[6] *Op. cit.,* p. 2.
[7] Cité in Barenfeld, Eva Verónica, *op. cit.,* p. 1.
[8] « César Aira : Quisiera ser un salvaje », entretien avec Eduardo Berti, *Tres puntos - El Protagonista,* N° 227, 1° de noviembre 2001, www.3puntos.com.

encore fini d'en écrire ; autant dire que l'idée que nous avons de cet auteur n'est sans doute que provisoire.

Aira, un écrivain « irresponsable » ?

On peut observer un contraste entre cette philosophie airienne théorisée par les spécialistes de l'écrivain et le point de vue de l'écrivain lui-même, qui revendique la simplicité de l'écriture, la « philosophie amusante ». En effet, Aira ne se considère pas comme un auteur sérieux : pour lui, l'écriture est un jeu. « No soy un escritor serio como otros escritores que escriben cosas sobre la sociedad, la vida... y yo estoy con mis fantasías, mis cuentos de hadas... »[1]. L'humour, l'absurde et le non-sens sont même courants dans les textes de l'écrivain argentin. Aira aime la simplicité, le plaisir de lire, d'écrire, d'inventer et de créer :

> - He notado que muchas veces que emito una teoría sobre algo, con el paso del tiempo, me doy cuenta de que puedo decir lo contrario. No hay un fondo de creencias firmes. Lo único firme es el placer de escribir, de leer, de vivir entre los libros, que eso ha sido mi vida... Pero todo lo demás... Tiendo siempre a darle la razón a mi interlocutor. Si dice algo y que yo pienso lo contrario... tiene razón. (*risas*) ¡Qué importancia tiene! Somos felices...
> - Y lo que pasa finalmente es que los investigadores toman en serio las cosas que Ud. escribe sin tomarlas en serio...
> - Sí. Muchas veces, cosas que parecen intelectuales o profundas... puse esto porque sonaba bien!
> - ¿Musicalmente?
> - Sí. Después me preguntan sobre eso : ¿qué quiso decir?... ¡No sé! (*risas*) Sonaba bien. Creo que para todos los escritores, si son sinceros consigo mismos, eso siempre hacen : ¡si suena bien, está bien![2]

Manifestement, Aira considère l'écriture sous un angle esthétique. La musicalité de la langue serait plus importante pour Aira que le fond, qui ne serait intellectuel qu'en apparence. On aurait donc tort d'élaborer des théories à partir des textes de Aira, et de chercher un sens à tous ses écrits. Ce qui compte pour lui, c'est que « cela sonne bien ». Il ne s'agit pas du style, de la beauté ou de la qualité de la langue, mais du son. Aira va même jusqu'à se qualifier d'écrivain irresponsable :

---

[1] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011 (cf annexes).
[2] *Ibid.*

- El otro día, vi un articulo de una escritora argentina (...). Decía que son dos cosas distintas : un autor y un escritor. El autor, como la palabra lo indica, es alguien que tiene autoridad, que está diciendo cosas. Es la actitud que toma por ejemplo Vargas Llosa al hablar de política... Mientras que un escritor... Son sólo palabras. (...) En esta diferencia, yo me pongo totalmente del lado del escritor, totalmente irresponsable, en el sentido en que no puedo defender lo que escribo, lo puedo defender sólo estéticamente.
- Hay cierta humildad en lo que dice.
- También puede haber cierta soberbia en el hecho de decir : me baso en lo estético puramente. A propósito de la humildad, de la modestia, un escritor necesariamente puede considerarse con justicia inferior a todos los grandes escritores del pasado. Pero como contrapeso de eso, puede considerarse superior a todos los escritores del presente (*risas*)[1].

Cet humour et cette modestie sont des traits constitutifs de la personnalité de César Aira, l'un des plus grands écrivains argentins actuels, dont l'œuvre, selon Michel Lafon, a bouleversé la littérature latino-américaine contemporaine. Nous conclurons cette brève partie introductive sur l'œuvre de Aira avec ces mots de M. Lafon, qui résument très bien les raisons pour lesquelles Aira est considéré aujourd'hui, selon le titre d'une revue qui lui a été consacrée, comme une « révolution » :

> Cette production (...) a bouleversé et révolutionné le champ de la littérature, depuis une bonne quinzaine d'années, au-delà même de l'Argentine, au point d'apparaître aujourd'hui, avec quelques « très rares autres », comme « l'expression la plus magistrale, la plus risquée, la plus étrange, la plus littéraire de tout ce qui s'écrit de l'autre côté de l'Atlantique ». (...) S'il y a une révolution airienne, elle est d'abord, à l'évidence, dans cette écriture lumineuse, débordant d'énergie et d'intelligence, « transformant l'intelligence en style », comme le dit Aira de Denton Welch dans *Las tres fechas*. Il y a quelque chose de miraculeux, une légèreté souriante et juvénile, un constant bonheur d'écriture et d'invention dans toute cette production, immédiatement et définitivement reconnaissables. (...) Le temps n'est pas loin, sans doute, où la novelita airienne sera reconnue, à l'égal de la fiction borgésienne, comme une des sublimes inventions que la littérature argentine (...) a offertes aux lettres de son époque[2].

Un episodio en la vida del pintor viajero

Cette légèreté, ce bonheur d'écriture dont parle Michel Lafon, on les retrouve également dans *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Il est temps à présent de revenir à ce roman, qui nous occupera dorénavant.

---

[1] *Ibid.*

[2] Lafon, Michel, « César Aira, une révolution », in *César Aira, une révolution,* Revue *Tigre/Hors* série, Université Stendhal – Grenoble 3, CERHIUS (ILCEA), 2005, p. 7, 8, 9.

Pourquoi avoir choisi d'étudier ce roman de César Aira ? J'ai suivi un double cursus universitaire à Grenoble (LLCE Espagnol à l'Université Stendhal et Histoire de l'art à l'Université Pierre-Mendès-France). Lorsque vint le moment de choisir un sujet de mémoire, en Master d'espagnol, le roman *Un episodio en la vida del pintor viajero* de Aira s'est imposé comme une évidence car il réunissait la littérature et la peinture, la poétique et l'esthétique, thèmes auxquels s'ajoutait de plus celui du voyage. J'ai donc écrit un mémoire de Master, sous la direction du professeur Michel Lafon, dans lequel j'ai proposé une analyse littéraire de ce roman. Après avoir ensuite complété mes études d'histoire de l'art en Italie (Universités de Sienne et de Bologne - Ravenne), je suis revenue à Grenoble pour commencer une thèse, encouragée par M. Lafon à poursuivre mes recherches sur le thème du peintre voyageur. La thèse devait être dans la continuité du mémoire, mais elle devait bien entendu l'enrichir amplement et élargir au plus haut point son champ de recherches. Il s'est alors agi de dépasser la seule perspective littéraire et d'approfondir les recherches historiques et artistiques, en menant une enquête sur le peintre Johan Moritz Rugendas et sur son œuvre, ainsi que sur Alexandre de Humboldt et ses théories, tout en gardant en mémoire le roman de Aira, qui devait rester le fil conducteur de la recherche. L'enjeu et la motivation étaient donc doubles : à la fois littéraires et artistiques.

Michel Lafon, mon directeur de recherches, m'a incitée à présenter ma candidature à une allocation de recherches proposée par la Région Rhône-Alpes. Notre dossier a été retenu et j'ai eu la chance de bénéficier de cette allocation durant trois ans. Il s'agissait du Cluster 14 intitulé « Enjeux et représentations de la science, de la technologie et de leurs usages » et plus précisément de l'axe 3 : « Imaginaire et représentations des sciences et des techniques ». En effet, le peintre voyageur au XIX^{e} siècle se trouvait au croisement de l'art et de la science. Qu'il s'embarque au sein de missions scientifiques ou qu'il parte seul, soutenu par de grands naturalistes tel Humboldt, l'artiste se devait de « documenter » fidèlement les régions parcourues. C'est sur cette rencontre entre art et science que s'est alors axée ma recherche. Je remercie chaleureusement les représentants de la Région Rhône-Alpes pour ce soutien financier qui m'a permis de réaliser mes recherches dans de bonnes conditions.

Un episodio raconte une partie de la vie de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), peintre allemand ayant vécu vingt ans en Amérique latine[1]. Rugendas parcourut le Brésil, le Mexique, le Chili, l'Argentine, le Pérou et la Bolivie et rapporta de ses voyages des milliers

[1] *Cf* biographie de Johann Moritz Rugendas en annexe.

de dessins et de peintures. Il fut soutenu par le naturaliste Alexandre de Humboldt (1769-1859) et parfois inspiré par ses théories aspirant à réunir l'art et les sciences. Dans son roman, Aira a choisi de se focaliser sur le premier séjour de Rugendas en Argentine, en 1837-1838. Accompagné d'un autre peintre allemand, Robert Krause (1813-1885), Rugendas partit de Santiago du Chili, traversa la Cordillère des Andes et une partie de la pampa, mais fut victime d'une dramatique chute de cheval, entre Mendoza et San Luis, qui mit un terme à ce voyage. Il fut gravement blessé à la tête. Krause put lui apporter les premiers soins et lui sauva la vie, mais les deux artistes durent peu après rebrousser chemin.

A sa façon, Aira revisite cet épisode de la vie de Rugendas dans un roman empreint de poésie, de fantaisie et d'humour. L'art et le voyage sont au cœur de *Un episodio*. « El viaje y el arte : el pintor viajero, eso es la idea »[1], disait récemment Aira au cours d'un entretien, résumant les deux thèmes qui lui avaient donné envie d'écrire ce roman. En effet, *Un episodio* met en scène deux peintres en voyage et condense ainsi toutes les potentialités liées à ces deux activités : celle de voyageur et celle de peintre. C'est à travers le regard d'un artiste que de nouvelles contrées sont découvertes. En outre, en décrivant l'activité quotidienne et les réflexions de deux peintres, Aira met en abyme ses propres questionnements sur la représentation et la création artistique. La perception par le peintre du monde qui l'entoure est dédoublée par celle de l'écrivain, artiste du langage. *Un episodio* interroge le rapport de l'art à la réalité, mais pose aussi la question de ses liens avec l'écriture, ainsi que de ses relations avec la science. A tout cela s'ajoute une dimension interculturelle. Aira, écrivain argentin, fait l'effort de redécouvrir son propre pays à travers les yeux de deux Européens qui voient pour la première fois les paysages argentins. La rencontre avec l'Altérité la plus totale atteint son apogée lors du face-à-face final avec les Indiens.

Suite à son accident, qui survient au milieu du roman et constitue un temps fort de celui-ci, Rugendas se déshumanise peu à peu sous la plume du narrateur. Défiguré et en proie aux plus grandes douleurs, il prend de nombreuses drogues et sa perception en est altérée. Malgré tout, il tient à poursuivre le groupe d'Indiens qui sème la confusion dans la région où il séjourne avec Krause, et n'entend à aucun moment cesser son activité artistique. Comme tout voyage, celui-ci comporte son lot d'enseignements. A travers toutes ces expériences, les deux personnages évoluent et apprennent au contact de la terre argentine, que Aira mythifie. L'évolution est artistique, mais aussi philosophique et mystique : *Un episodio* est aussi un roman d'apprentissage.

---

[1] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf annexes).

Dans la première partie de cette thèse, nous analyserons minutieusement toutes les composantes de *Un episodio* et étudierons tout ce qui fait la richesse de ce roman, à travers quatre étapes principales. Dans un premier temps nous considérerons les problématiques liées au voyage, au paysage et à la perception. Puis, nous analyserons la façon dont l'art est envisagé dans *Un episodio*. Après quoi, nous nous pencherons sur le récit de l'accident du peintre et de tout ce qui en découle dans la seconde partie du roman. Enfin, nous verrons en quoi *Un episodio* peut aussi être vu comme le récit d'un voyage initiatique.

La deuxième partie de la thèse nous permettra de prendre de la hauteur et d'élargir notre point de vue. Car les problématiques que soulève *Un episodio* ne s'arrêtent pas là. En effet, Aira s'étant inspiré d'une histoire vraie, plusieurs questions se posent : dans quelle mesure devons-nous croire ce que nous lisons ? Quelle est la part de vérité historique et quelle est la part de fiction ? Ces interrogations se révèlent d'autant plus pertinentes lorsque l'on sait que Aira commence son roman comme une biographie, puis s'éloigne progressivement de ce genre pour entrer de plain pied dans l'univers romanesque qui est le sien. Nous avons donc voulu en savoir plus afin de démêler ce qui relève du vécu du peintre de ce qui est issu de l'imagination de l'auteur argentin. Cela nous a amenée à enquêter sur le peintre Johan Moritz Rugendas, et dans une moindre mesure sur Robert Krause et Alexandre de Humboldt. Nous sommes donc partie sur les traces du peintre voyageur.

Une importante bibliographie existe sur Rugendas, dont le principal spécialiste est l'historien de l'art Pablo Diener, qui a notamment réalisé le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste. Le parcours et l'œuvre de Rugendas étant très vastes, nous nous sommes concentrée en particulier sur son premier voyage en Argentine, sujet du roman de Aira. Plusieurs séjours de recherche, en grande partie financés par l'ILCEA (Institut des Langues et des Cultures d'Europe et d'Amérique), notre équipe de recherches, nous ont permis d'approfondir et d'enrichir de manière inestimable notre travail[1]. En Allemagne, dans les réserves des musées de Munich et de Augsbourg, nous avons pu étudier et répertorier les dessins et peintures que Rugendas réalisa lors de ce voyage de 1837-1838. En Argentine et au Chili, nous avons retracé l'itinéraire des deux Allemands, entre Santiago et San Luis, en mettant nos pas dans les leurs et en nous plaçant dans la même perspective que ces deux Européens découvrant pour la première fois les Andes et les immenses étendues désertes de la pampa. En outre, à Berlin, Munich, Augsbourg, Buenos Aires, Mendoza, San Luis et Santiago, dans les

[1] Je renouvelle mes plus vifs remerciements aux responsables de l'ILCEA pour le soutien financier qui m'a été accordé pour la réalisation de ces missions de recherches.

bibliothèques, les universités, les archives et les musées, nous avons rassemblé une abondante bibliographie et de nombreux documents sur le sujet. L'étude du contexte des voyages de Rugendas et les interrogations liées à l'activité d'artiste en voyage nous ont amenée à élargir la recherche à d'autres peintres européens ayant voyagé et séjourné en Argentine au XIX^{e} siècle. A Buenos Aires, nous avons pu rencontrer César Aira, qui a été d'une grande disponibilité, et nous a accordé deux longs entretiens exclusifs qui se sont révélés extrêmement intéressants. De nombreuses autres rencontres, dans tous les lieux cités, ont également beaucoup compté dans ce cheminement. Ces années de recherche ont donc été une aventure et un émerveillement incomparables.

La deuxième et la troisième partie de la thèse, plus particulièrement, sont le fruit de ces recherches de terrain élargies et de l'étude de tout le matériel iconographique et bibliographique récolté. Dans la deuxième partie, nous proposons une autre lecture du roman de Aira : une lecture à travers laquelle la fiction est mise en confrontation avec les faits vécus par Rugendas et Krause, du moins tels qu'ils sont narrés dans les différentes biographies du premier, mais aussi dans le journal de bord que tenait le second. Robert Krause, en effet, a raconté une grande partie du voyage en Argentine de 1837-1838, dans un récit que Aira n'a pas lu avant d'écrire son roman. Il sera intéressant de découvrir la version d'un des deux principaux acteurs de ce périple. Nous verrons également que la supposée rencontre de Rugendas avec les Indiens, dans la seconde partie du roman de Aira, est une énigme qui n'a jamais été élucidée par les biographes du peintre. La correspondance de Rugendas, à laquelle fait référence Aira dans son roman, n'a en fait jamais été retrouvée. Seules quelques rares lettres écrites de la main de l'artiste n'ont pas disparu. Nous disposons en revanche des lettres écrites par ses correspondants, qui comblent en partie ce manque. Cette mise en parallèle du roman et des sources historiques sera naturellement l'occasion d'une réflexion approfondie au sujet de cette dialectique entre réalité et fiction, et de toutes les problématiques liées au vécu et à sa mise en récit.

Enfin, dans la troisième partie de cette thèse, nous nous interrogerons sur l'activité de peintre voyageur, dans toutes ses dimensions. Que signifiait réellement être un artiste en voyage au XIX^{e} siècle, sur le Nouveau Continent ? Quelles étaient les caractéristiques d'une telle activité ? Nous envisagerons à nouveau le voyage à travers les Andes et la pampa des deux artistes allemands, mais cette fois, à travers les dessins et peintures réalisés par Rugendas de tous ces paysages, que nous mettrons en parallèle avec le texte de Krause. Nous

évoquerons également d'autres artistes européens partis en Amérique latine et en particulier en Argentine à la même époque que Rugendas et Krause. Les expériences vécues par tous ces peintres nous conduiront à réfléchir à la vie de peintre voyageur, à travers ses nombreuses caractéristiques : le départ, le regard, le travail artistique, l'exil, le retour... Comment le regard d'un artiste étranger peut-il révéler un paysage ? Le peintre voyageur n'est-il pas pris entre un désir de création, propre à tout artiste, et une nécessité d'illustrer, de documenter ces nouvelles terres parcourues ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles nous tenterons de répondre au cours de cette ultime étape de notre parcours sur les traces des peintres voyageurs. Peut-être le lecteur sera-t-il surpris par le fait que cette partie de la thèse soit placée à la fin de celle-ci, mais nous avons choisi de commencer par le roman de Aira et par les problématiques littéraires avant d'en arriver aux réflexions que suscite l'activité de peintre voyageur.

Mais avant tout, peut-être faut-il donner quelques précisions sur cette expression choisie par Aira pour figurer dans le titre de son roman et que nous emploierons souvent. La locution nominale « peintre(s) voyageur(s) » n'est pas spécialement attestée. Elle ne désigne ni une école, ni un mouvement (contrairement aux « écrivains voyageurs », référencés dans le *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires* d'Alain et Odette Virmaux[1]), mais simplement les artistes qui voyagèrent et peignirent (ou dessinèrent) en voyageant, à différentes époques. C'est une expression assez récente. Aira l'utilise pour réunir poétiquement l'idée du voyage et celle de l'art, mais il ne l'invente pas. On la trouve par exemple dans les titres des ouvrages de Lynne Thornton : *Les Orientalistes. Peintres voyageurs* (1993)[2] et *Les Africanistes. Peintres voyageurs* (1990)[3] ; ainsi que dans le titre d'un ouvrage de Frédéric Hitzel relatif aux Orientalistes : *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à la Sublime Porte* (2002)[4]. François Moureau préfère quant à lui utiliser l'expression « L'artiste en voyage » dans le titre du recueil d'études qu'il a dirigé en 1995[5] mais emploie la formule « artiste-voyageur » dans son introduction. On trouve cependant déjà l'expression « peintre-voyageur » (avec un tiret) au début du XX^{e} siècle, dans le titre d'un

[1] Virmaux, Alain et Virmaux, Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires. 1870-2010. Groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Editions du Félin, 2012, p. 161, 162.
[2] Thornton, Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR Edition, 1993.
[3] Thornton, Lynne, *Les Africanistes. Peintres voyageurs. 1860-1960*, Courbevoie, ACR Edition, 1990.
[4] Hitzel, Frédéric, *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à la Sublime Porte*, Courbevoie, ACR Edition, 2002.
[5] Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995.

article de Gaston Migeon datant de 1924[1].

Aujourd'hui, l'expression « peintre(s) voyageur(s) » semble de plus en plus utilisée, notamment pour parler des artistes réalisant ou ayant réalisé des « carnets de voyage »[2]. Une collection (des éditions *Asa*) consacrée aux carnets de voyage est même intitulée « peintres voyageurs »[3]. Tout artiste publiant à son retour de pérégrinations un carnet de voyage peut être aujourd'hui considéré comme un peintre voyageur et tout peintre parcourant le monde peut se baptiser ainsi, comme le montrent les sites internet d'artistes adeptes de la peinture en voyage[4]. En ce qui nous concerne, lorsque nous emploierons au cours de cette thèse la locution nominale « peintres voyageurs », ce sera la plupart du temps pour désigner plus particulièrement les artistes européens ayant voyagé en Amérique latine au XIX^{e} siècle, puisque c'est sur ces peintres que porte notre recherche.

Le roman de Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero,* est la base et le fil conducteur de ces trois parties, qui se rejoindront sur plusieurs points. A l'issue de cette vaste analyse, nous serons à même de porter un regard nouveau sur cette œuvre littéraire. Le lecteur pourra parfois être surpris par la composition de cette thèse alliant littérature et histoire de l'art. Mais cette thèse est à vocation pluridisciplinaire et son enjeu est justement de ne pas cloisonner les disciplines. Partant d'un point de vue essentiellement littéraire, elle tend à s'élargir naturellement vers l'histoire, l'histoire de l'art et l'esthétique. Aspirant à explorer tous les thèmes abordés dans *Un episodio,* elle n'exclut pas l'étude des théories de Humboldt sur la physionomie de la nature, qui unissent l'art et les sciences naturelles. A travers cette thèse, nous espérons donc offrir une analyse approfondie du roman de Aira, étudier les réelles conditions du voyage de Rugendas et Krause au Chili et en Argentine et explorer les liens tissés entre littérature et peinture, fiction et réalité, art et science, tout en apportant un nouveau regard sur une figure relativement peu étudiée, que Aira a choisi de mettre en lumière en la plaçant dans le titre de son roman : celle de « peintre voyageur ».

---

[1] Migeon, Gaston, « Peintres-voyageurs en Turquie au XVIII^{e} siècle », in *Syria*, Vol. 5, n°5-3, 1924, pp. 254-256. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/syria_0039-7946_1924_num_5_3_3054 (page consultée le 18 juin 2012)

[2] Voir Abdelouahab, Farid, *Ces merveilleux carnets de voyage*, Paris, Sélection du Reader's Digest, 2004.

[3] Voir le site : http://www.asaeditions.com/html/livres/peintres/peintres.htm (page consultée le 18 juin 2012).

[4] Voir les sites : http://www.peintrevoyageur.com/index.html (page consultée le 18 juin 2012) ; http://www.aquarelle-en-voyage.com/ (page consultée le 18 juin 2012)

PREMIERE PARTIE

Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira : la quête initiatique d'un artiste

Introduction

Au cours de cette première partie, nous allons proposer une analyse du roman *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Tout au long de celle-ci, nous tenterons de répondre à plusieurs questions, parmi lesquelles : quelle est l'importance du paysage et de la perception de la nature dans ce récit de voyage ? Comment est traité le thème de l'art et quels sont les liens entre littérature et peinture ? Quelles sont les caractéristiques de la description de l'accident de Rugendas, et comment se manifeste sa progressive déshumanisation ? Enfin, quelle est la portée philosophique et spirituelle de ce roman et quel est le sens du voyage des deux artistes ?

Nous étudierons dans un premier temps le thème du voyage, en lien avec celui du paysage, puis, dans un deuxième temps, nous verrons de quelles façons l'art est envisagé dans le roman. Au cours du troisième chapitre, nous nous pencherons sur le récit de l'accident de Rugendas et sur les conséquences de cet événement dans la seconde moitié du roman, où a lieu l'épisode du *malón*. Enfin, dans le dernier chapitre, nous verrons en quoi le voyage entrepris par les deux peintres est initiatique et peut être également considéré comme un parcours à dimension mythologique ou biblique.

Dans une partie introductive à cette analyse, nous étudierons la composition du roman, son titre et ses personnages.

Cette étude, qui se veut la plus complète possible, ne prétend cependant pas à l'exhaustivité, car ce roman de Aira est très riche et les interprétations peuvent être multiples. Malgré tout, elle espère donner un aperçu de cette richesse, ainsi que de la profondeur parfois insoupçonnée que renferme ce roman, que l'on peut sans doute considérer comme l'une des œuvres majeures de la littérature argentine contemporaine.

Composition du roman

Les différentes étapes du roman

Avant de commencer l'analyse, dans laquelle nous aurons tendance à séparer les différents thèmes du roman pour les étudier isolément, il nous semble important d'avoir une

vision d'ensemble de celui-ci. Pour cela nous allons nous intéresser avant tout à la composition générale de *Un episodio en la vida del pintor viajero* à l'intérieur de laquelle apparaîtra l'itinéraire qu'effectuent les deux personnages.

On peut distinguer à l'intérieur du roman les étapes suivantes :

- Pages 5 (début) à 12 (« ...Pero no pudo ser ».) : Introduction. Généalogie du peintre et aperçu de sa vie jusqu'à son deuxième voyage en Amérique. Le genre pictural qu'il pratique. Résumé du voyage jusqu'au Chili.

- Pages 12 (« Partió a fines de diciembre... ») à 22 (« ...al llegar a Mendoza ») : Voyage de Rugendas et de Krause (avec deux guides chiliens, des chevaux et des mules) de San Felipe de Aconcagua (Chili) à Mendoza (traversée de la Cordillère des Andes). Les descriptions de paysage alternent avec des commentaires sur les deux peintres, leurs réflexions et leurs peintures.

- Pages 22 (« Porque de pronto estaban en Mendoza... ») à 27 (« ...yendo hacia lo verdaderamente desconocido ») : Séjour à Mendoza, chez les Godoy. Excursion dans les environs et découverte du fardier.

- Pages 27 (« Sobre este rastro partieron... ») à 33 (« ...una resonancia apocalíptica ») : Départ de Mendoza, en direction de Buenos Aires. Voyage des deux amis avec un vieux guide, un jeune cuisinier, cinq chevaux et deux juments jusqu'à la plaine dévastée par les sauterelles sur la route de San Luis. Réflexions des voyageurs sur l'art et l'histoire, puis sur la pampa. Arrivée dans la plaine désertique.

- Pages 33 (« Pero se había presentado inconvenientes... ») à 39 (« ...empezó a soplar el viento, llovió... ») : Accident de Rugendas.

- Pages 39 (« El caballo galopó... ») à 47 (« estos tomados de a uno eran acción ») : Les soins apportés à Rugendas et sa convalescence, d'abord dans un ranch des environs puis à l'hôpital de San Luis, enfin chez le gouverneur de San Luis. Description du nouveau visage et des douleurs de Rugendas. Réflexions sur l'art et reprise de la peinture.

- Pages 47 (« En diez días estuvieron de regreso en Mendoza... ») à 58 (« ...como si estuviera en el centro del sol ») : Retour à Mendoza des deux peintres, séjour de

convalescence chez les Godoy. Isolement de Rugendas, méditations et correspondances avec sa sœur Luise. Sorties pour dessiner dans les environs entrecoupées de crises de douleurs de Rugendas. Réflexions sur l'art. Excursions au sud de Mendoza (San Rafael) et découverte de paysages magnifiques.

- Pages 58 (« Cuando salía el sol... ») à 91 (fin) : Le « *malón* » :

- Pages 58 (« Cuando salía el sol... ») à 63 (« ...besar la mano que ella le tendía ») : Branle-bas de combat au ranch où les deux amis passaient la nuit. Etat lamentable de Rugendas. Obstination de Rugendas et départ des deux amis pour prendre des notes et des croquis de cet événement. Emprunt de la mantille.

- Pages 63 (« Salieron... ») à 66 (« útiles al procedimiento ») : Chevauchée à la rencontre des Indiens et réflexions de Krause.

- Pages 66 (« Los indios eran el contagio... ») à 72 (« lo helado que estaba ») : Rugendas et Krause se mettent à dessiner la « mécanique de la rencontre ». Crise de Rugendas.

- Pages 72 (« El Tambo fue lo mejor del día... ») à 80 (« ...unas despreciables ruinas humanas ») : Combat du Tambo. Danses des Indiens. Réflexions sur l'art. Veillée au Tambo. Réflexions sur la fragmentation puis sur la compensation.

- Pages 80 (« A la tarde... ») à 83 (« ...era una noche completamente negra ») : L'action se déplace dans la vallée de San Rafael. Réflexions philosophiques. Malaise de Rugendas et retour au fort à la nuit.

- Pages 83 (« A las dos horas... ») à 87 (« ...más sutileza ? ») : Réveil de Rugendas dans un état déplorable au milieu de la nuit. « Révélation » de Krause. Rugendas rend la mantille. Départ de Rugendas et Krause en direction du campement des Indiens. Frôlement d'une chauve-souris.

- Pages 87 (« Esta parte final del episodio... ») à 91 (fin) : Scène finale. Rencontre de Rugendas et des Indiens. Frénésie artistique de Rugendas, terreur des Indiens, et discrétion de Krause.

Cette vue d'ensemble nous permet de constater qu'il y a, dans le roman, de nombreuses données géographiques mais peu de données temporelles (combien de temps les voyageurs restent-ils à Mendoza par exemple ?). D'autre part, on observe que le roman peut être divisé en trois ou quatre grands « blocs » : l'avant-accident (que l'on peut à nouveau diviser en deux parties : de San Felipe de Aconcagua à Mendoza, puis de Mendoza au lieu de l'accident) ; l'après-accident (la convalescence) ; et le *malón*, qui occupe à lui seul les trente-trois dernières pages du livre.

Le roman s'achève sur cette « rencontre » entre le « peintre-monstre » et les Indiens, et l'on ignore ce qu'il va se passer ensuite. La période qui nous est racontée de la vie de Rugendas est coupée net : après avoir découvert tout un « épisode » de sa vie, précédé d'un aperçu de ce qu'il a vécu auparavant, le lecteur reste dans l'ignorance totale de ce qui va lui arriver par la suite. Le lecteur peut se demander si le peintre voyageur ne va pas trouver la mort à cause des Indiens ou des suites de l'accident. Mais quelques indices lui ont fait comprendre que Rugendas allait survivre à toutes ces épreuves : les dates de sa biographie et l'expression employée par Aira : « el epistolario posterior del artista » (p. 87). Mais à quoi ressembla sa vie durant les années suivantes ? Son état de santé s'est-il amélioré ou aggravé ? Aira nous laisse imaginer à notre guise ou à l'aide d'une biographie la fin de la vie du peintre voyageur.

Composition tragique ?

Si l'on y regarde de plus près, il apparaît que le roman comprend les mêmes caractéristiques qu'une tragédie grecque ancienne, telle que la définissait Aristote dans *la Poétique*.

Pour Aristote, en effet, la tragédie doit comprendre un « prologue », un « épisode », et un « exode »[1]. Or, *Un episodio* est bien construit ainsi : le prologue correspond à l'avant-accident, l'épisode correspond à l'accident (et l'on note la coïncidence du terme « épisode »), et l'exode à l'après-accident. D'autre part, selon Aristote, la tragédie montre un « retournement de fortune » qui se fait « du bonheur vers le malheur »[2]. Ici, Rugendas, qui commence à vivre une expérience merveilleuse pour lui en traversant l'Amérique, va connaître le malheur sous la forme d'un accident conduisant à une défiguration qui

[1] Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, § 1452 b.
[2] *Op. cit.,* § 1453 a.

l'empêchera de poursuivre son rêve. Ce malheur est provoqué dans la tragédie par des erreurs de jugement du personnage, qui se caractérise par son imperfection (« un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste se retrouve dans le malheur (...) à cause de quelque erreur »[1]). C'est le cas ici : Rugendas est entêté et c'est cette obstination qui le conduit à partir seul au galop malgré l'orage et les sages mises en garde de Krause. De plus, dans les tragédies grecques, il faut, d'après Aristote, « des événements qui suscitent crainte et pitié »[2] et c'est le cas bien sûr dans *Un episodio*. Enfin, le dernier point commun avec la tragédie selon Aristote, c'est « l'événement pathétique », c'est-à-dire « une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre »[3]. Or, les descriptions des blessures et douleurs de Rugendas sont fréquentes, comme par exemple à la page 36 (« lo que sintió al electrizársele la sangre fue horrible pero muy fugaz ») ou à la page 42 (« la sensación crecía y crecía, lo superaba, se ponía a gritar, solía caerse, oía chirridos muy agudos »).

Ainsi, *Un episodio* est, par de nombreux points, semblable à une tragédie traditionnelle, telle qu'elle est définie par Aristote - bien que l'ouvrage récent de William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, nous incite à revoir nos certitudes concernant cette notion[4]. En outre, le narrateur endosse parfois le rôle que jouait le chœur lors des représentations antiques : il anticipe ou commente l'événement dramatique à l'aide de formules ou de phrases destinées à provoquer la crainte et la pitié chez le lecteur (« un dispositivo de suicidio », p. 17 ; « esa frase trivial fue la última que alcanzó a formular entera y coherente, el último pensamiento de su juventud y de toda una etapa de su vida », p. 36).

Double sémantisme du titre

Comme nous le disions à l'instant, il s'établit un parallèle entre le mot « épisode » du titre et le mot « épisode » employé par Aristote pour parler d'un événement se produisant au cœur d'une tragédie. Le terme « épisode » vient du grec *epeisodion* et signifie à l'origine « accessoire » et « partie du drame entre deux entrées du chœur »[5].

Or, cela nous amène à une interrogation concernant le titre. En effet, le terme

---

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.,* § 1452 b.
[3] *Ibid.*
[4] Marx, William, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012.
[5] Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2010, article « épisode ».

« episodio » du titre désigne-t-il le roman entier ou uniquement l'accident ? Nous serions tentée de penser tout d'abord qu'il désigne le roman dans son intégralité, puisque ce dernier décrit une *période* de la vie du peintre voyageur, qui peut être perçue comme étant un *épisode*, dans le sens de *division*. Vu sous cet angle, ce récit décrit une période située au cœur de la période extradiégétique plus longue qu'est la vie. Mais on peut également penser, si l'on entend le terme épisode dans son sens classique d'« action incidente liée à l'action principale dans un poème, un roman, un tableau »[1], que « episodio » désigne uniquement l'accident ; et à partir de là, « la vida del pintor viajero » devient tout le reste du roman, qui devient alors une sorte de microcosme de la vie entière du peintre. Ainsi, suivant le point de vue que l'on adopte, le roman entier peut être considéré soit comme un épisode de sa vie à l'intérieur duquel il y a un accident (ce qui serait le point de vue historique), soit comme une métaphore ou une mise en abyme de sa vie entière comprenant en son centre un épisode (ce qui serait le point de vue littéraire).

A ce sujet, Aira écrit : « La novela traiciona la historia porque la verdadera historia es un continuum que no se puede segmentar ni cortar en episodios. El título de mi libro, *Un episodio en la vida del pintor viajero* es, en el fondo, una ironía o una autocrítica »[2]. Ici Aira nous fait comprendre que le mot épisode renvoie à son sens le plus commun de division d'une période. C'est le cas également à la page 87 du roman : « esta parte final del episodio fue más inexplicable todavía que el resto ». Pourtant le narrateur fait parfois référence au terme « episodio » dans son autre acception, celle qui renvoie à l'accident uniquement : « la primera visita, breve y dramática, interrumpida por un extraño episodio que marcó de modo irreversible su vida » (p. 5).

Ainsi, le titre du roman, qui par ailleurs se caractérise déjà par une longueur peu habituelle, a une deuxième originalité : son double sens. « Autocritique » pour Aira, il se révèle être d'une grande richesse, puisque le mot *épisode* peut être compris de deux façons différentes, et induire deux visions ou interprétations de la lecture du livre. Aira semble partagé, tout comme l'est aussi le lecteur, entre les exigences de l'Histoire et celles d'une œuvre littéraire.

---

[1] Rey, Alain (éd.) et Rey-Debove, Josette (éd.), *Le Petit Robert 2012. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* Paris, Le Robert, 2011, article « épisode ».

[2] « César Aira : Quisiera ser un salvaje », entretien avec Eduardo Berti, *op. cit.*

Les deux personnages principaux

Rugendas

Voyons à présent quelles sont les caractéristiques des deux personnages principaux du roman de Aira. Le « peintre voyageur » nous est présenté comme un peintre de talent reconnu : « la calidad de la obra de Rugendas no la reconocía solamente Krause. Lo bien que pintaba era evidente » (p. 15). Ce talent lui a apporté un « triomphe insolite » (*ibid*.) ; il est la source de l'« admiration » et même de la « dévotion » (p. 14) que lui voue Krause. Humboldt éprouve lui aussi pour Rugendas, d'après le narrateur, « la plus haute admiration » (p. 10). Rugendas est décrit comme réservé, timide et efféminé (« callado », « tímido y afeminado », p. 14). Malgré ses trente-cinq ans, il est « maladroit comme un adolescent » (« torpe como un adolescente », *ibid*.*)*.

Mises à part ces indications données par le narrateur, on peut découvrir tout au long du roman d'autres traits de caractère du peintre. Le narrateur en fait un personnage obstiné, comme nous le montrent trois faits précis : sa venue en Argentine, malgré le désaccord de Humboldt, sa décision de partir seul à cheval, alors que l'orage menace - décision qui conduit au drame -, et sa volonté d'aller dessiner le *malón* sur le terrain, malgré son état de santé. Rugendas a donc une forte tendance à réaliser ce qu'il a en tête sans se préoccuper des circonstances ou du danger, et cette détermination, qu'il va payer cher, représente un trait fondamental de son personnage.

Rugendas est aussi un personnage sensible, tantôt assailli de remords, lorsqu'il se rend compte de ses « fautes d'antan » (p. 55), tantôt rongé par des questions existentielles (« dudas y planteos vitales » (p. 20) concernant la précarité de son métier et la crainte du futur. A ce propos, le narrateur précise : « seguía sin conocer el amor. Se había empeñado en vivir en un mundo de fábula, de cuento de hadas » (p. 21). On constate donc ici la nature rêveuse et idéaliste du personnage, qui n'a pas vraiment la tête sur les épaules. Venir en Argentine est un rêve de jeunesse qu'il réalise : « el objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas » (p. 8). C'est donc un personnage plein de doutes, de rêves et d'espérances.

Pour Rugendas, l'art est plus important que la vie. Il considère les choses qui l'environnent comme de potentiels modèles pour sa peinture. « Rugendas habría querido

retratar un terremoto (...). La otra ilusión fueron los malones. (...) Habría pagado por pintar uno » (p. 23). Un séisme et un *malón* ne sont pour lui que des sujets de tableau. Il semble ne pas être conscient du danger.

L'art est toute sa vie ; c'est ce qui lui permet de continuer à vivre après son accident : « su vida podía haberse partido en dos, la pintura seguía siendo el "puente de los sueños" » (p. 43). Sa défiguration passe au second plan. « Después de todo, el arte era su secreto. El había conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante » (p. 46). Aira parle de l'« indifférence de l'art » (p. 43), et cela résume assez bien l'état d'esprit de Rugendas, à la fin du roman. « Al fin de cuentas, ¿qué podía pasarle? Que lo mataran, nada más. Y eso era un detalle sin importancia » (p. 87).

Krause

Bien qu'il semble être un personnage secondaire par rapport à Rugendas, peintre voyageur au centre du roman, Krause est en fait un personnage important, voire un second personnage principal, car les deux artistes forment un duo.

Comme Rugendas, Krause ne parle pas beaucoup (« los dos eran callados », p. 14). Malgré le fait qu'il soit très jeune, Krause est doté d'une certaine maturité : il a de « l'aplomb », des « manières aristocratiques » et une « profonde courtoisie » (*ibid.*). Mais ce qui caractérise surtout la personnalité du personnage de Krause, c'est ce contraste entre sa « définitive médiocrité (...) comme peintre » (*ibid.*) et ses grandes qualités humaines.

En effet, d'après le narrateur, Krause est un peintre sans grand talent, sauf en ce qui concerne sa « maîtrise technique ». Mais c'est une personne agréable, qui a « bon caractère » (*ibid.*). Plus on avance dans le roman, plus on est frappé par sa générosité et par la sincère amitié qui le lie à Rugendas. Ce dernier est « toujours accompagné de Krause » (p. 22). Mais c'est surtout après l'accident que le jeune peintre va avoir l'occasion de prouver son amitié. Il ne va jamais manquer à ce que le narrateur appelle : « sus deberes autoimpuestos de amigo » (p. 65). Il va veiller Rugendas nuit et jour (« Krause estaba permanentemente a su lado », p. 41) ; refusant même de manger et de dormir (« él tampoco durmió ni se alimentó », p. 40). Sa qualité la plus fréquemment rappelée est la fidélité (« el fiel Krause », p. 91).

Avant l'accident, Krause était le protégé de Rugendas, mais ensuite les rôles s'inversent

et c'est Krause qui veille sur son ami. Ainsi que l'écrit Julio Peñate Rivero, « il convient de rappeler la modification des rapports qui peut intervenir au cours du voyage. Dans notre cas, il est clair que la relation entre Rugendas et Krause s'est modifiée au fil des jours, Krause devenant l'intelligence pratique ou presque de Rugendas, en plus du principal spectateur de ses performances artistiques réalisées dans des conditions extrêmes »[1].

Krause représente aussi la raison face aux caprices de l'artiste. Il tente de raisonner Rugendas à plusieurs reprises : avant que Rugendas ne parte en direction du Monigote (« le parecía imprudente », p. 35), puis lorsqu'il veut se lancer à la poursuite des Indiens suite au *malón* (« trató de disuadirlo », p. 61), mais il finit toujours par subir les exigences de son ami. Il est aussi souvent dans l'incompréhension face aux exubérances de Rugendas (« este no daba crédito a sus ojos. (...) Es imposible, imposible, decía », p. 60). Au niveau diégétique, Krause est parfois sur le même plan que le lecteur, il est spectateur et expérimente les mêmes réactions que lui face à ce qui est inhabituel. D'une manière générale, on peut dire que Krause représente le « non-artiste » face au « vrai artiste » qu'est Rugendas.

C'est aussi un personnage qui réfléchit beaucoup, un philosophe. Il réfléchit par exemple sur « la compensation » (p. 78, 79), ou sur l'amitié, le destin et la mort (p. 65, 66) et partage parfois ses méditations avec Rugendas. Tout cela peut nous amener à la conclusion que Krause représente une certaine forme de sagesse.

Elève admiratif, ami fidèle ou sage penseur, Krause est un personnage sympathique et complexe, dont l'importance ne doit pas être sous-estimée : le roman, qui débute avec une biographie de Rugendas, s'achève sur les mots « le fidèle Krause » (« el fiel Krause », p. 91).

"Ellos dos eran toda la humanidad"

Margarita Remón Raillard rappelle que le « double » ou la « dualité » est un élément récurrent dans l'œuvre de Aira[2]. Dans *La Liebre,* il s'agit du thème de la gémellité et du duo de voyageurs formé par Clarke et le jeune Carlos. Ici, dans *Un episodio,* le thème de la dualité est particulièrement bien illustré par le duo que forment Rugendas et Krause. Comme le suggère une phrase du roman, les deux amis sont complémentaires au point de former un

[1] Peñate Rivero, Julio, « Le déplacement, un activateur textuel : César Aira dans la tradition du récit voyageur » in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 46.

[2] Remon Raillard, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo,* Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Grenoble III, dirigée par M. Michel Lafon, Université Grenoble III- Stendhal, 1999, p. 50-55.

tout : « (...) ellos dos eran toda la humanidad, como muchas veces le había parecido serlo (...) » p. 65). Comment cette unité se manifeste-t-elle et que signifie-t-elle ?

« Rugendas y Krause se llevaban bien y no les faltaba tema de conversación » (p. 14), précise le narrateur au début du roman. Il ajoute qu'ils avaient déjà réalisé quelques voyages ensemble, au Chili, « toujours dans la plus grande harmonie » (*ibid*.). De plus, le narrateur observe qu'un certain équilibre s'est formé entre les deux peintres : « La diferencia de edades y talento no se hacia notar porque Rugendas, a los treinta y cinco años, era tímido y afeminado y torpe como un adolescente. El aplomo y los modales aristocráticos de Krause, y su profunda cortesía, acortaban la distancia » (*ibid.*). Cet équilibre est également dû en partie au rapport maître / disciple : « El joven por su parte tenía la más viva admiración por Rugendas, y su devoción no era de los menores motivos del placer que ambos obtenían de la compañía » (*ibid.*).

Cette situation va évoluer tout au long du récit. Les choses vont changer en particulier après le drame vécu par Rugendas. Ce dernier va perdre un peu de sa dignité et la dévotion admirative de Krause va se transformer en honte (« vergüenza », p. 84) devant « l'état déplorable » (p. 83) de son ami. Cependant, leur amitié va se renforcer, au point de donner des « idées lugubres » (p. 65) à Krause : « Después de todo, esta jornada esplendorosa de *malón* podía ser recordada como "el día en que murió Krause". Para eso seguían juntos, pese a todo lo que podía haberlos separado. Esa era la función del socio: sobrevivirse, en la vida y en la muerte » (p. 65, 66).

Mais la noblesse du sentiment de Krause ne semble pas trouver son corollaire chez Rugendas, qui ne paraît pas prêt à donner sa vie pour son ami : tout tourne autour de son propre ego, même les pensées qu'il a pour Krause : « Rugendas hacía de Krause un elemento retórico más: los sentimientos que le prestaba, y a veces le inventaba, servían para decir cosas sobre sí mismo que la delicadeza o la vergüenza le impedían decir en primera persona, por ejemplo "Krause opina que mis nuevos dibujos no han disminuido en calidad" » (p. 64). Rugendas se sert de Krause, dans ses lettres, pour faire l'éloge de ses propres qualités de peintre.

Nous voyons donc en quoi les deux amis peuvent être complémentaires : ils représentent l'union des contraires. Ce serait donc en ce sens qu'à eux deux, ils sont « toute l'humanité », comme l'écrit le narrateur. A travers ces deux personnages sont réunis l'altruisme et l'égocentrisme, la puérilité et la maturité, l'obstination et la raison, le rêve et la réalité, le lamentable et le digne, le maître et le disciple, l'artiste et le philosophe,

l'inconscience et la prudence... Même la féminité n'est pas absente au sein de ce duo masculin, puisque Rugendas est sensible et « effeminé » et qu'il est amené à se servir d'un attribut féminin : la mantille. Ainsi, symboliquement, ce duo de personnage à bien un côté universel.

Les dialogues

En ce qui concerne les interactions entre les personnages, on remarque d'emblée qu'il n'y a pratiquement aucun dialogue direct dans le roman. Les échanges sont la plupart du temps rapportés au discours indirect ou au discours indirect libre. Bien que les personnages se parlent souvent (« las conversaciones que los entretenían durante las largas cabalgatas », p. 14, 15 ; « Krause pusó reparos. (...) Rugendas por su parte no tenía ganas de seguir discutiendo, así que partió solo, anunciando que estaría de regreso en dos horas », p. 34, 35), le lecteur n' « entend » leur voix que très rarement. On relève la présence de discours direct lorsque les deux personnages demandent une mantille à la *dueña* qui les accueille dans son estancia (« Voy a ver, dijo, y de paso le comunico a la señora nuestras intenciones », p. 62 ; « ¡Dios no lo permita! exclamó Krause », p. 63), mais ces dialogues ne sont pas retranscris suivant la typographie classique. En effet, on ne trouve ni tiret, ni guillemet et le narrateur ne revient pas à la ligne : les dialogues sont intégrés au sein du récit. Le texte est constitué de paragraphes denses et n'offre aucune « respiration ». Seule l'annonce du *malón* est faite sous la forme d'une interaction avec retrait à la ligne, mais les locuteurs ne sont pas identifiés.

> ¡Malón! ¡Malón!
> ¿Qué?
> ¡Malón! ¡Malón! (p. 58)

Cette prédominance de discours rapporté a pour effet de rendre le roman presque « muet », mais aussi d'interposer une certaine distance entre le lecteur et les personnages : la parole du narrateur a plus de poids et constitue une médiation pour avoir accès aux sentiments des personnages. De plus, peut-être ce choix rend-il davantage palpable la distance historique.

L'absence de dialogues au discours direct rend aussi le lecteur plus proche du narrateur, et une certaine connivence se crée ainsi entre eux. En revanche, le narrateur est distant avec ses personnages. C'est un narrateur omniscient qui tantôt compatit avec les personnages (« el pobre Krause », p. 39), tantôt se montre sans pitié envers eux (« los tartajeos del abotinado »,

p. 61 ; « al pintor monstruo », p. 88). A propos de la prédominance du discours indirect et indirect libre dans *Un episodio,* Julio Peñate Rivero écrit :

> Quant à l'élément du discours narratif qui joue un rôle non négligeable dans le parcours spirituel des voyageurs, il s'agit du dialogue, non seulement en tant que succession d'échanges propres à la conversation, mais aussi dans le sens fort du terme : échanges verbaux sur un sujet déterminé, qui finissent par modifier d'une manière ou d'une autre, la vision des interlocuteurs sur ledit sujet (et parfois sur eux-mêmes).
>
> Certes, dans notre roman le dialogue ne bénéficie pas d'une grande visibilité, mais paradoxalement, cela permet de rendre compte d'une fréquence très élevée d'interlocutions : le discours rapporté (ou restitué) a besoin d'un espace textuel beaucoup plus vaste que les variantes privilégiées ici : le discours transposé (indirect et indirect libre) et surtout le raconté (limité à un résumé du contenu) qui conviennent mieux à un roman bref qui prétend se concentrer sur un moment très court, bien que décisif, de la vie du protagoniste. Si on tient compte du discours épistolaire en tant que dialogue différé, dans notre texte on pourrait facilement trouver, une page sur deux, une allusion ou une manifestation directe du dialogue (ou bien le regret de ne pas l'établir ; comme cela arrive à Krause p. 44)[1].

Pour Rivero, le choix de privilégier le discours indirect et indirect libre est donc en grande partie lié à la brièveté du roman. Les échanges entre les personnages sont aussi, comme il le souligne, une composante essentielle de la littérature de voyage, dont *Un episodio* fait partie, comme nous allons le voir à présent.

[1] Peñate Rivero, Julio, « Le déplacement, un activateur textuel : César Aira dans la tradition du récit voyageur », *op. cit*., p. 46.

Chapitre 1 : Voyage et paysage

I. *Un episodio en la vida del pintor viajero* : récit de voyage

César Aira et le récit de voyage

Un episodio est avant tout un récit de voyage. Comme le constate Julio Peñate Rivero,

> César Aira (...) a très fréquemment cultivé ce type de discours dans des romans tels que *La Liebre* (1991), *La Mendiga* (1998), *Fragmento de un diario en los Alpes* (2003), ainsi qu'*Un episode...* (2000) (...). Nous avons aussi remarqué sa préférence pour les scénarios situés dans un passé plus ou moins lointain, comme si voyager dans le temps et dans l'espace argentin était pour lui un détour adéquat pour mieux réfléchir sur le présent de son pays et de son temps[1].

Mariano García remarque lui aussi cette prédilection de Aira pour les récits de voyage : « César Aira ha combinado una amplia gama de posibilidades relacionadas con el viaje, no sólo desde las circunstancias que lo determinan, sino del viaje en sí y su "regreso", su "vuelta" »[2]. Nous avons interrogé Aira sur cette prédominance de la thématique du voyage dans son œuvre et voici ce qu'il a répondu :

> - Casi siempre en sus novelas está el tema del viaje, de un modo u otro. ¿El viaje es un tema importante para usted?
> - No deliberadamente. No lo busco. Pero sí saldrá porque es un tema eterno. Como el amor. Saldrá sin que yo lo busque deliberadamente[3].

Si le voyage semble « sortir » de sa plume de façon aussi naturelle, c'est aussi parce que pour Aira, le voyage est à l'origine du récit : voyage et récit se confondent, ils sont presque synonymes, comme il l'explique dans l'article « El viaje y su relato » :

---

[1] Peñate Rivero, Julio, « Le déplacement, un activateur textuel : César Aira dans la tradition du récit voyageur », *op. cit.*, p. 38.

[2] García, Mariano, « Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero,* de César Aira », in Carrizo Rueda, Sofía M., (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo",* Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, p. 141.

[3] Entretien réalisé à Buenos Aires le 9/05/2011 (cf annexes).

> El problema para el narrador primitivo, cuando quiso contar algo más que una anécdota o una biografía, debe de haber sido la falta de términos discretos en la experiencia. En efecto, el continuo de la vida que vivimos no tiene divisiones (o las tiene en exceso). El narrador tuvo que inventar principios y fines que no tenían un correlato firme en la realidad, y eso lo llevó a fantasías o convencionalismos, algunos tan imperdonables como terminar las historias de amor con una boda.
>
> Pero ahí estaban los viajes, que eran un relato antes de que hubiera relato: ellos si tenían principio y fin, por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada - lo que permitía inventarlo todo -.
>
> A partir de entonces, el viaje sirvió de metáfora y modelo para todo relato, y todos tuvieron un principio y un final, que es casi todo lo que deben tener. Para completarse sólo les falta el sentido y el interés, y ése también fue un don del viaje, pues así como el cuento necesita un narrador, el viaje tenía un viajero que lo hacía paso a paso, administrando en la realidad los elementos constitutivos del relato: la percepción, la memoria, la sorpresa, los desenlaces parciales[1]...

Mariano García résume la pensée de Aira ainsi : « el viaje es un modelo de la narración y la narración, metáfora de todo viaje »[2]. Si *Un episodio* raconte bien un départ et un voyage, en revanche, il manque le retour, puisque le roman s'arrête lors du face-à-face avec les Indiens. Le lecteur ne connaît pas la fin du voyage. Comme le note García, « muchas veces el regreso no coincide con el fin de la narración, del mismo modo en que no siempre el comienzo del relato es el comienzo del viaje »[3]. En fait, comme le montre ce chercheur, l'idée que Aira se fait des voyages correspond à sa conception de l'écriture.

> Si aplicamos el procedimiento de Aira de la "huida hacia adelante" (cf. "Ars narrativa") vemos que también vale para su concepción de los viajes. Su literatura no admite "Orfeos desobedientes" (Un *episodio...,* 30), ni presumiblemente tampoco mujeres de Lot o lo que sea que implique detenerse y volver o mirar atrás. El procedimiento de la "huida hacia adelante" significa de por sí un viaje (el viaje del acto de escribir y la decisión de escribir de ese modo) pero no su obligatorio o necesario regreso (...)[4].

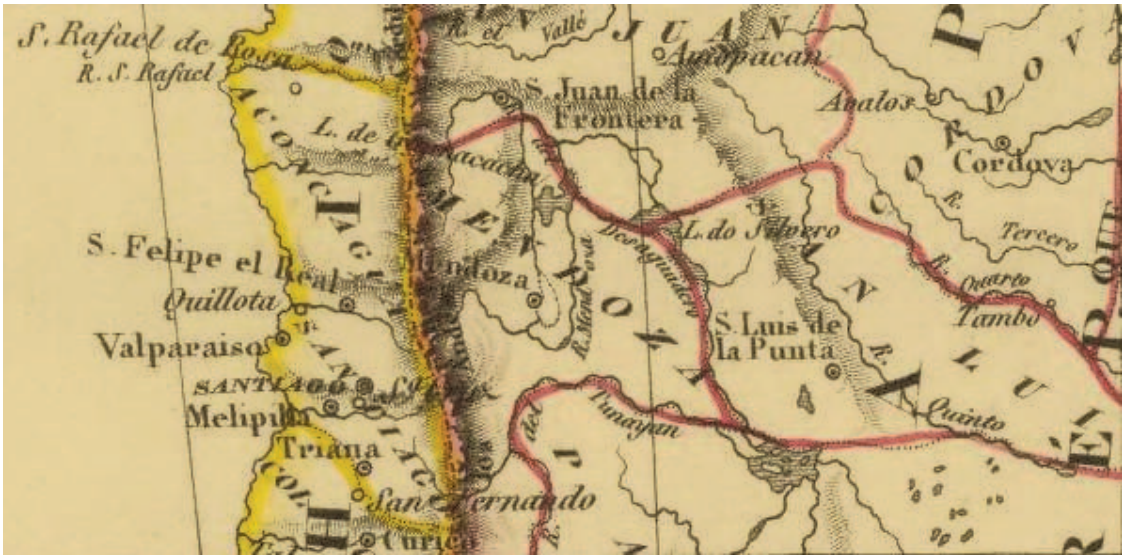
La « fuite en avant » n'implique donc pas de retour possible. A ce propos, Aira nous confiait dans un entretien :

---

[1] Aira, César, « El viaje y su relato », in *Babelia, El Pais,* Madrid, sábado 21 de julio de 2001.
[2] *Op. cit.,* p. 142.
[3] *Op. cit.,* p. 141.
[4] García, Mariano, *op. cit.,* p. 142, 143.

> El otro día estaba haciendo una entrevista con un periodista norteamericano por e-mail, y me preguntaba por qué mis libros son tan breves, y entonces lo respondí que mis libros me gustan hasta que dejan de comenzar. Me gusta el comienzo pero cuando dejan de comenzar, ya es... Es decir el comienzo, el lanzarse al escribir, una idea, una inspiración, un capricho, lo que sea es todo una alegría que sale. Pero hay un momento en que el comienzo se termina y a esto tiene que tomar el relevo el profesionalismo del escritor para seguir adelante y llevarlo a un buen final[1].

Ainsi, Aira n'aime pas le moment « où le commencement se termine », ce qu'il aime, c'est le début, comme le départ d'un voyage. Cela pourrait expliquer pourquoi *Un episodio* s'achève sans que le retour des deux peintres soit raconté. Le retour, c'est la fin d'un voyage, comme celui d'un récit, mais Aira n'aime pas les fins. Mieux vaut donc terminer sur ce qu'on peut appeler l'apothéose de ce voyage, le face-à-face avec les Indiens.



2. Conrad Malte-Brun, *Chili, Plata et Patagonie*, 1836 (Détail)

Un episodio dans la tradition du récit de voyage

L'absence du récit de retour est peut-être la seule chose qui démarque *Un episodio* de la tradition du récit de voyage. Mis à part cet élément, le roman de Aira possède toutes les caractéristiques de ce genre. C'est ce que montre Julio Peñate Rivero dans son article « César Aira dans la tradition du récit voyageur » : « Si nous plaçons ce texte par rapport aux récits de voyage, nous pouvons constater qu'il remplit l'ensemble des conditions de cette modalité littéraire »[2]. Rivero dénombre neuf critères :

---

[1] Entretien réalisé à Buenos Aires, le 17/03/2011.
[2] Peñate Rivero, Julio, « Le déplacement, un activateur textuel : César Aira dans la tradition du récit voyageur », *op. cit.*, p. 38.

> Tout d'abord, nous assistons à la narrativisation d'un déplacement physique, (...) déplacement qui implique le passage d'un espace quotidien, "contrôlable", familier, à un monde inconnu, vaste, surprenant, dans lequel les voyageurs peuvent se sentir dépassés et même, parfois, égarés. (...) Ensuite, ce déplacement semble obéir à un projet ou peut-être à plusieurs projets : "immortaliser les découvertes et les paysages" des territoires visités (p. 8), connaître le continent sud-américain, aller au centre d'un espace rêvé (p. 10). Ce qui est important à signaler c'est que Rugendas partage l'avis des personnages, littéraires ou non (Maqroll, Flaubert, Ella Maillart), les plus dévoués à la cause du voyage : l'essentiel n'est pas la fin du voyage mais le voyage même : "C'était une ligne droite qui se terminait à Buenos Aires, mais ce qui importait vraiment, pour Rugendas, se trouvait sur la ligne, et non à l'arrivée. (...)" (p. 27). Troisièmement, on perçoit aisément une certaine mise en relief du moyen de locomotion utilisé en raison de ses implications : (...) le cheval dont la réaction aura des conséquences imprévisibles sur le visage de Rugendas ou les fameux chariots qui avancent 200 mètres par jour, par exemple[1].

La quatrième caractéristique qui inscrit *Un episodio* dans la tradition du récit de voyage est, selon Rivero, « l'appel fait à la véracité de l'histoire racontée »[2] par le narrateur. La cinquième n'est autre que la « dramatisation du regard d'un autrui multiple : le compagnon de voyage (qui dans notre texte devient un deuxième centre focalisateur, avec le narrateur lui-même) et les habitants des lieux visités (la famille Godoy, les fermiers de San Rafael, les Indiens du "malón", etc.). Ces personnages ne sont pas (...) qu'une simple matière picturale au service de l'artiste. (...) Ils réagissent à son contact et peuvent l'influencer de manière irréversible »[3]. Par ailleurs,

> on perçoit aussi la présence de nombreux « topoi » (ou lieux communs) habituels dans la littérature de voyage tels que la ville et sa description (...), le paysage et ses modifications, les animaux et les végétaux qui l'animent, les variations entre jour et nuit, etc. Et tout cela se fait à partir de deux axes : la succession (de paysages, de températures, de lumière) et la contemplation émerveillée. En effet, les « mirabilia » sont devenus un ingrédient habituel du récit de voyage déjà à partir des textes médiévaux (...). Chez Aira, ce ne sont pas les « mirabilia » qui manquent, bien au contraire : pensons à la description de la montagne au milieu de la cordillère des Andes (p. 13-14), (...) ou la nature idyllique autour de San Rafael (p. 52)[4].

Le septième critère rapprochant le roman de Aira d'un récit de voyage traditionnel n'est autre que la « teneur stylistique » : « un langage plus sobre que baroque, (...) l'emploi de

[1] *Ibid.,* p. 38, 39.
[2] *Ibid.,* p. 39.
[3] *Ibid.,* p. 39, 40.
[4] *Ibid.,* p. 40.

comparaisons pour rapprocher de nous les phénomènes observés ainsi que l'utilisation (ici assez modérée) de terminologie technique »[1]. En revanche, la huitième caractéristique des récits de voyage relevée par Rivero n'est pas un trait partagé par *Un episodio* : comme on l'a dit, « nous ne trouvons pas chez Aira beaucoup d'insistance sur la notion de retour (de l'accomplissement du périple) ou de sa problématisation ». Pour Rivero, cela est peut-être dû notamment à « la brièveté même du roman, (...) sans oublier que pour certains auteurs, il n'y a pas de retour possible lorsqu'on fait un véritable voyage »[2]. Enfin, la neuvième et dernière caractéristique du genre se trouve pleinement réalisée dans *Un episodio* :

> Finalement, comme dirait Odile Gannier, le récit de voyage est un « genre fédérateur » : il entretient des rapports étroits avec le roman épistolaire, de chevalerie, de formation, initiatique, picaresque, les robinsonades, les utopies, le récit à prétention historique, les guides de voyage, le discours artistique et scientifique, parmi d'autres. Or, comme nous avons l'occasion de le percevoir à travers les pages de ce livre, le texte de César Aira participe d'un bon nombre de discours (historique, scientifique, artistique, de formation) et incorpore ainsi une dernière caractéristique bien établie dans le récit de voyage et qui est précisément celle qui justifie l'approche interdisciplinaire de notre colloque[3].

En ce qui concerne le style, Rivero montre aussi que Aira emploie très souvent une rhétorique qui est celle des récits de voyage. Citant une description d'un paysage des Andes, il commente :

> Sans trop de difficulté, nous y trouvons réunis bon nombre des traits les plus habituels de la rhétorique du récit de voyage :
> - le sublime et le superlatif (« magique », « vision de rêve », « majestueux », « immensité »),
> - la comparaison (« ligne droite comme la course d'une flèche »),
> - l'hyperbole (« couloirs incompréhensibles », « le moindre souffle », « peuplement météorique »),
> - des jeux métaphoriques relatifs à l'espace et au mouvement (« zigzaguer », « pure optique de hauts et de bas »),
> - des clichés (...),
> - l'énumération (...), etc[4].

La démonstration proposée par Rivero nous semble particulièrement intéressante car elle nous montre que Aira se sert d'une tradition existante, en utilise tous les codes, et inscrit

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.,* p. 41.
[4] *Op. cit.,* p. 48.

son roman dans le respect du genre du récit de voyage. Mais on peut ajouter qu'en même temps, par sa fantaisie, son écriture créative et moderne, il le renouvelle. Comme l'écrit Mariano García, « el "episodio" del accidente le permite desplegar a Aira toda su batería surrealista y establecer así un juego de anacronismos (...). Podemos hablar, por lo tanto, de un continuo *travestimiento* del discurso no ficcional de los relatos de viaje al discurso ficcional de la literatura de viajes »[1].

Voyage dans le temps

Mais c'est également un récit de voyage non conventionnel parce qu'il ne s'agit pas uniquement d'un voyage géographique. En effet, il est à plusieurs reprises question également d'un voyage temporel. Ainsi, par exemple, les lourds fardiers, qui parcourent la ligne droite Mendoza - Buenos Aires à raison d'environ « deux cents mètres par jour » suggèrent « *des laps de vies entières* » (p. 26, 27). « En los ojos y los modales de los carreros, *hombres transgeneracionales*, habían quedado registradas esas paciencias sublimes » (p. 27). Ici le déplacement physique est nettement mis en relation avec le temps de la vie. En les voyant, Rugendas éprouve le besoin de partir lui aussi, pour voyager dans le temps :

> Y de pronto se las veía partir... Una semana después, seguían a un tiro de piedra, pero hundiéndose inexorablemente en el horizonte. Rugendas sintió, y le comunicó a su amigo, una urgencia casi infantil por partir a su vez, en la estela anticipada de las carretas. Se le ocurría que sería como *viajar en el tiempo*: en el trayecto, hecho al paso rápido de sus caballos, alcanzarían carretas que habían partido en otras eras geológicas, quizás antes del inconcebible comienzo del universo (exageraba), y aun a ellas las pasarían, yendo hacia lo verdaderamente desconocido (*ibid.*).

On retrouve ici l'idée de voyage comme fuite vers l'inconnu émise par Mariano García dans son article « Al fondo de lo desconocido ». Ici le voyage imaginé s'effectue sur la frise chronologique du temps : revenir à des temps immémoriaux, voire à l'origine du monde en croisant les lentes charrettes, et se diriger, « au pas rapides des chevaux », vers le « véritablement inconnu », c'est-à-dire le futur.

Un autre passage de *Un episodio* attire notre attention, parce qu'il exprime lui aussi cette idée de voyage dans le temps :

[1] *Op. cit.,* p. 145.

> La despedida de los Godoy fue muy afectuosa. ¿Volverá alguna vez? Le preguntaban. Su itinerario no lo predecía: de Buenos Aires partiría al Tucumán, de ahí subiría a Bolivia y Perú, en una travesía de años, hasta volver a Europa... Pero quizás algún día desandaría todos sus pasos en América (era una idea poética que se le ocurría en ese momento), volvería a ver todo lo que ahora veía, a pronunciar todas las palabras que ahora pronunciaba, y a encontrar las caras sonrientes que estaba viendo, ni más jóvenes ni más viejas... Su imaginación de artista le hacía ver este segundo viaje como la otra ala de una gran mariposa espejada (p. 27, 28).

Le peintre, sous la plume de Aira, imagine refaire en sens inverse l'itinéraire qu'il a prévu d'effectuer. Le verbe espagnol « desandar », intraduisible en français si ce n'est par la périphrase « refaire à l'envers, refaire en sens inverse », résume à lui seul l'idée exprimée ici : l'idée de refaire tout à l'identique, repasser par les mêmes chemins, revoir les mêmes choses, redire les mêmes paroles, revoir les mêmes visages, mais en sens inverse. Cette « idée poétique » qui vient à l'esprit de Rugendas est des plus irréelles. Cette vision fantastique nous emmène au cœur de l'espace et du temps. Si Rugendas refait le trajet en sens inverse, chose qu'il est certes possible de faire, il pourra voir de nouveau les paysages qu'il voit à présent, mais, allant dans la direction inverse, il ne les verra pas sous le même angle. L'espace sera le même, mais la perception différente. Avec une bonne mémoire, il peut se souvenir des paroles qu'il a prononcées à sa première venue, mais ce ne sera jamais exactement les mêmes paroles, et elles ne pourront pas être prononcées de la même façon. Quant aux visages souriants, comment pourraient-ils ne pas être « plus vieux », malgré les années passées (« una travesía de años ») ? Et que dire du « ni más jóvenes », encore plus irréaliste ? Nous sommes ici au cœur de la science-fiction : au cœur du champ de l'impossible. Il s'agit du rêve de l'absolument identique, de l'arrêt du temps qui passe, du défi lancé au temps : le vieux rêve, en somme, du voyage dans le temps. Revenir en arrière, défier les années et la vieillesse, sans que rien n'ait bougé. Tout est absolument semblable, tout peut se revivre de la même façon. Et comme dans toute idée de voyage dans le temps, c'est bien la vie et la mort qui sont en jeu. Car les « caras sonrientes (...) ni más jóvenes, ni más viejas » ne sont autres que des visages ayant dépassé et transcendé la vie et la mort. Des visages, en somme, non humains, immortels.

A cela s'ajoute le fait que voyager, c'est mourir un peu. Celui qui est rentré chez lui après un long et lointain voyage expérimente la nostalgie, car les paysages qu'il a vus, il ne les verra sans doute plus, les gens avec qui il a parlé, il ne leur parlera plus. Comme s'ils étaient morts, ou que lui l'était. En ce sens, refaire un voyage à l'envers, c'est aussi tout

simplement « revivre ». « Este segundo viaje », « la otra ala de una gran mariposa espejada », c'est la vie après la mort, ou la résurrection.

A ce sujet, on peut trouver vers la fin du roman une réflexion où la mort est évoquée, en lien avec le voyage. « Era eso lo que coloreaba todas sus reacciones: que la muerte hubiera ido a dar un picotazo entre ellos, no importaba si por el momento era previo o anticipatorio. En el transcurso de un viaje se ve tanta gente, tanta humanidad, que parecía injusto que el segundero se detuviera en uno » (p. 65). Ici la réflexion de Krause prend une dimension existentielle. Le voyage est l'occasion de se rappeler la condition mortelle de l'humanité.

Une géographie artistique

Cela dit, revenons plutôt à notre aile de papillon symétrique, symbole de résurrection, qui préfigure celle que va vivre le peintre voyageur après son accident (ainsi que l'écrit Carmen de Mora Valcárcel, « hay una muerte y una resurrección, se dice literalmente: "Se había izado con vigor de titan, desde el agujero profundo de la muerte" (p. 51)[1] »). Le voyage s'effectue dans le temps, et dans l'espace. Sur la carte de l'Amérique du Sud, le trajet envisagé se double d'un trajet imaginé : le même, mais dans l'autre sens. A cela s'ajoute l'itinéraire réellement effectué par les peintres. Or, comme on l'a vu, Aira utilise l'image du papillon en miroir : « Su imaginación de artista le hacía ver este viaje como la otra ala de una gran mariposa espejada ». Comme on l'a dit, si l'on se place d'un point de vue temporel, cette deuxième aile symétrique à la première peut symboliser ce qui est corollaire à la vie. A présent, si l'on se place d'un point de vue visuel ou spatial, on constate que la carte de l'Amérique du Sud a une forme ressemblant à une aile de papillon. Autrement dit, l'image littéraire coïncide avec l'image géographique. La métaphore du papillon voulait rendre cette idée de symétrie : un voyage identique, mais à l'envers. Mais que cela soit voulu ou non, cette métaphore peut être vue spatialement. Le papillon symétrique est pourvu d'une aile représentant la carte de l'Amérique du Sud telle qu'on la connaît et d'une aile représentant la carte de l'Amérique du Sud que l'on verrait dans un miroir. Le trajet *envisagé* sur l'aile gauche, et le trajet *imaginé* (le même dans l'autre sens) sur l'aile droite, constituent les motifs symétriques de ce papillon. Ainsi, l'écrit est ici fortement visuel. Ce visuel est empreint de

[1] De Mora Valcárcel, Carmen, « Rugendas en Aira : *Un episodio en la vida del pintor viajero* » in Mattalia Sonia, Celma Pilar, Alonso Pilar, *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino,VII* Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana, Francfort, Vervuert, 2008, p. 493.

cartographie. Par l'image littéraire, art et géographie s'unissent au sein d'une sorte de géographie artistique.

Ici, peinture, littérature et lecture sont intimement dépendantes les unes des autres. On ne sait plus qui du peintre, de l'écrivain ou du lecteur a créé cette image. Le narrateur se cache derrière le peintre car il précise que seul l'artiste peut avoir une telle fantaisie : « su imaginación de artista le hacía ver... ». Pourtant, c'est bien ce narrateur qui invente ce que l'artiste peut visualiser. Cependant, rien n'est possible sans la faculté d'imagination du lecteur et le papillon-Amérique ne prend forme que si le lecteur accepte de voir ou parvient à voir ce que le narrateur-auteur, par l'intermédiaire du peintre, veut lui faire voir (à moins que cette image naisse chez le lecteur à l'insu de l'auteur ?). Peintre et écrivain, l'un personnage, l'autre auteur, semblent sceller un pacte, voire se confondre l'un dans l'autre, pour donner à voir au lecteur.

Un voyage en réseau

Ainsi, dans *Un episodio,* le voyage prend forme à tous les niveaux. Il s'agit non seulement d'un déplacement sur le plan géographique, mais aussi d'un voyage dans le temps ou encore d'un voyage imaginaire, pour le lecteur, à travers les images nées de l'union entre l'art et l'écriture. C'est aussi un voyage initiatique, comme nous le verrons plus loin.

C'est donc un voyage à la fois horizontal et vertical : un véritable réseau, comme celui que décrit le narrateur au début du roman, où l'espace et le temps sont réunis : « Y si para la vertical geológica temporal se las arreglaban solos (...), para la horizontal topográfica debían recurrir a los baqueanos chilenos (...). Al cuadriculado de verticales y horizontales que componía el paisaje se superponía el factor humano, también reticular » (p. 16). Dès le début, le ton est donné : le monde est un réseau et il s'agit de rassembler tous les niveaux, d'englober la totalité spatiale et temporelle, exactement comme le préconisait Humboldt, ainsi que nous le verrons plus tard. C'est bien à la pensée du savant allemand que fait référence ici Aira, et plus généralement, à la philosophie allemande du début du XIX^{e} siècle. Pour Carmen de Mora Valcárcel en effet, le panthéisme est une notion sous-jacente dans le roman de Aira. Cela est visible, selon elle, dès l'introduction où figure la généalogie de Rugendas.

> Detrás de esta táctica característica de un trabajo historiográfico - remontarse a los orígenes - está implícito uno de los conceptos más significativos manejados en la obra para representar la cosmovisión del viajero romántico y su apreciación

> integrada del mundo: el panteísmo. (...) El panteísmo (...) no es simplemente una reconstrucción histórico-ficcional de la filosofía de la naturaleza que tanto auge tuvo en la Alemania del siglo XIX; es también un concepto - de indudable filiación borgiana - que recorre todos los niveles (significativo, formal, simbólico, intertextual, histórico, etc.) y afecta al planteamiento mismo de la lectura del libro al acompañar el texto con ilustraciones de los cuadros de Rugendas. Una de las manifestaciones del panteísmo narrativo (« todo es uno » y « uno es todo ») manejado en la novela es este *incipit* en que la genealogía de Rugendas prefigura su futura vocación y hasta su vida[1].

L'une des autres manifestations de ce panthéisme narratif est ce voyage en réseau, couvrant autant de facettes possibles et tentant d'appréhender « le Tout », décrit par un Aira inspiré à la fois par Humboldt et plus encore par Borges.

II. Le paysage dans *Un episodio*

Une nature sublime mais mortelle

La nature est omniprésente dans *Un episodio*. Elle accompagne les deux voyageurs tout au long de leur périple, elle est même l'un des buts de leur voyage puisqu'elle devient sujet de leurs dessins. Le narrateur nous offre quelques belles descriptions de ces paysages naturels. Mais l'on peut parfois voir dans ces paysages un certain paradoxe, car de leur beauté naît la mort. C'est le cas dans cette description des montagnes des Andes, au début du roman :

> Viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda. Los peligros e inconvenientes de lo que por lo demás era un camino sobresaltado y terrible se transmutaban e iban quedando atrás. Y en verdad era terrible ; asombraba pensar que eso era un camino, recorrido durante casi todo el año por viajeros, arrieros y hombres de negocio. Una persona normal lo habría considerado un dispositivo de suicidio. Hacia el punto central, a dos mil metros de altura y rodeados de cumbres que se perdían en las nubes, dejaba de parecer un pasaje de un punto a otro, y se volvía el mero camino de salida de todos los puntos a la vez. Líneas abruptas, en ángulos imposibles, árboles creciendo al revés en techumbres de roca, pendientes que se hundían en telones de nieve, bajo un sol abrasador. Y lanzas de lluvia que se clavaban en nubecitas amarillas, ágatas enguantadas de musgo, espinos rosa. El puma, la liebre y la culebra eran la aristocracia montañesa (p. 17).

[1] De Mora Valcárcel, Carmen, « Rugendas en Aira : *Un episodio en la vida del pintor viajero* », *op. cit.,* p. 490, 491.

Ce paysage abrupt, hostile, sauvage et inhospitalier, est synonyme de danger et de mort. Les termes décrivant la violence ou le danger abondent : « peligros », « terribles », « abruptas », « ángulos imposibles », « lanzas », « se clavaban », et ce qui attire le plus l'attention est cette expression employée pour décrire le chemin qu'il faut emprunter : « un dispositivo de suicidio »... C'est donc un paysage qui n'est pas fait pour être parcouru par l'homme mais qui l'est pourtant. Il s'agit très clairement d'un paysage vertical, donc d'une vue tout à fait contraire au paysage horizontal traditionnel ; il n'en est que plus violent.

3. Johann Moritz Rugendas, *La Ladera de San Nicolás*, 1838

Cependant, c'est aussi un paysage qui, par une illusion d'optique ou non, se transforme, comme l'indiquent les verbes « se transmutaban » ou « se volvía ». Cette caractéristique nous rappelle la peinture, qui transforme le vide de la toile en un tableau ; elle est en effet mentionnée dans la phrase introduisant la description : « viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda ». Le mot « líneas » évoque également la ligne tracée sur le papier. A bien y regarder en effet ce paysage si dangereux est aussi, paradoxalement, d'une grande beauté. Il forme un tableau coloré (« nubecitas amarillas » ; « espinos rosa ») et grandiose.

Cette description de Aira réunit en fait la tradition orientale et la tradition occidentale. En effet, la verticalité, les cimes se perdant dans les nuages et les arbres poussant à l'envers

sur la roche[1] évoquent immanquablement la peinture traditionnelle chinoise. Mais par sa beauté terrible, ce paysage réunit également tous les critères de l'esthétique du sublime du XIX[e] siècle, comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie. En outre, on perçoit dans cette description l'influence du romantisme, dont Rugendas et Krause sont deux représentants. Ce paysage peut nous rappeler certaines œuvres de Caspar David Friedrich, comme le tableau intitulé *Haute Montagne* (1824), aujourd'hui disparu mais dont nous connaissons une copie de Carl Gustav Carus. Dans cette huile, la verticalité, le resserrement en V et l'absence de focalisation sont la manifestation d'une recherche métaphysique. Le texte de Aira rappelle également les peintures de Turner consacrées aux Alpes, en particulier l'aquarelle *Le Col du Saint-Gothard* (1804). Les roches abruptes plongeant dans l'abîme, les sommets se perdant dans les nuages et le groupe de voyageurs longeant le précipice, tout concorde avec la description faite par Aira. Enfin, ce passage de *Un episodio* est aussi en parfaite harmonie avec certains tableaux de la traversée des Andes de Rugendas, et en particulier avec une peinture à l'huile représentant une vue terrifiante de la *Ladera de San Nicolas*.

Cette description des Andes trouve son écho dans un autre paysage, décrit dans la seconde moitié du roman. Après l'accident, Rugendas et Krause découvrent la nature luxuriante des environs de San Rafael. Les deux peintres voyageurs se retrouvent à nouveau au sein d'un paysage splendide, quoique très différent de ceux qu'ils avaient pu contempler précédemment :

> Lo cierto es que se encontraban en medio de una naturaleza estimulante por lo novedosa, tanto que Rugendas debía recabar de su amigo confirmación de que era un hecho objetivo, y no producto de sus alteraciones de conciencia. Pájaros sin protocolos ni postergaciones lanzaban cantos extranjeros en las marañas, gallinetas y ratas hirsutas se desbandaban a su paso, fornidos pumas amarillos los acechaban desde las cornisas rupestres. Y el cóndor planeaba pensativo sobre los abismos. Los abismos tenían abismos a su vez, y de los subsuelos profundos se alzaban árboles como torres. Veían abrirse flores chillonas, grandes o chicas, algunas con patas, algunas con riñones redondos de carne de manzana. Los cursos de agua contenían moluscos asirenados, y surcaban el fondo, siempre contra la corriente, legiones de salmones rosados del tamaño de terneros. El verde muy oscuro de las araucarias se cerraba en negros de terciopelo o se abría a paisajes de altura que siempre parecían cabeza abajo. En los planos de los lagos, bosques de mirtos delicados, con los troncos como tubos de caucho amarillo, suaves al tacto y fríos como el hielo. El

[1] On retrouve des arbres poussant à l'envers dans un autre roman de Aira, *Yo era una niña de siete años* : « Allá en lo alto de un farallón veíamos un árbol que crecía en posición horizontal, las raíces clavadas en una pared de roca y el tronco paralelo al horizonte ». Aira, César, *Yo era una niña de siete años*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 84.

> musgo se acumulaba en poltronas salvajes, las locas palmetas de los helechos temblaban en calados de aire.
>
> Hasta que llegó el día en que recordaron que de esos recintos solían salir los indios en sus ataques fulminantes y mortíferos. (p. 56, 57)

Il s'agit cette fois d'une nature luxuriante à la faune et à la flore abondantes et prolifiques (« pájaros » ; « gallinetas y ratas hirsutas » ; « pumas amarillo » ; « cóndor » ; « flores chillonas » ; « salmones rosados del tamaño de terneros » ; « araucarias » ; « palmetas » ; « helechos »...). C'est un lieu également foisonnant de couleurs qui sollicite les sens et notamment le toucher : « verde muy oscuro » ; « negro de terciopelo » ; « caucho amarillo, suaves al tacto y fríos como hielo » ; « musgo »... C'est en un mot une terre bénie où s'épanouit une nature paradisiaque, un exemple de *locus amoenus*. Le narrateur emploie d'ailleurs le terme « edénicas » pour décrire cette nature puisqu'elle rappelle en effet clairement le paradis terrestre de la genèse.

Outre sa splendeur, ce paysage a un point commun avec le paysage des Andes dont nous avons parlé : sa verticalité (« los abismos tenían abismos a su vez, y de los subsuelos profundos se alzaban árboles como torres ») et son côté sens dessus dessous (« paisajes de altura que siempre parecía cabeza abajo »). Mais de cette infinie beauté naît une fois encore la mort. A la différence que cette fois, elle apparaît sous les traits des Indiens : « Hasta que llegó el día en que recordaron que de esos recintos solían salir los indios en sus ataques fulminantes y mortíferos ». Cet aspect avait déjà été évoqué pages 24-25, lorsque les hôtes des deux peintres avaient expliqué à ces derniers qu'en poursuivant les Indiens, ils avaient découvert des lieux merveilleux : « montañas de hielo, lagos, ríos, bosques impenetrables ». Ainsi les Indiens sont-ils paradoxalement associés à une nature édenique ; peut-être parce qu'au-delà de leur apparente cruauté, les Indiens sont avant tout des hommes vivant à l'état de nature. D'ailleurs, à partir du moment où commence le *malón,* la nature n'est plus décrite comme étant une fin en soi et devient une partie d'un ensemble, un simple décor, un décor dans lequel s'inscrit parfaitement le spectacle du *malón,* comme le montre par exemple une phrase de la page 75 : « Figuras pequeñitas correteando en el paisaje, bajo el sol ».

Harmonie entre l'homme et la nature

Toutes les autres descriptions de paysages du roman mettent en évidence un lien, voire une certaine harmonie, entre l'homme et la nature, qui favorise une communion avec le divin.

Lors de leur traversée des Andes, les deux voyageurs évoluent dans un silence impressionnant, au sein d'un paysage grandiose et immuable. Ils semblent revenus aux origines du monde :

> Las largas marchas estaban vigiladas por cumbres de mica. ¿Cómo hacer verosímiles esos panoramas? Había demasiados lados, al cubo le sobraban caras. La contigüidad de los volcanes producía interiores de cielo. Había grandes estallidos de crepúsculo óptico, a los que el silencio estiraba. En cada recodo se desplegaban soles de honda y cañón. Siempre en un silencio de masas descomunales, canchas grises colgadas para siempre, y respiraderos del ancho de océanos (p. 17, 18).

Dans cette description, le paysage paraît universel et originel. Universel par sa multiplicité (« había demasiados lados, al cubo le sobraban las caras ») et par le fait qu'il semble réunir en lui plusieurs composantes de la Terre : « volcanes », « canchas », « océanos ». Originel par son silence (« a los que el silencio estiraba » ; « siempre en un silencio de masas descomunales »), sa luminosité (« Había grandes estallidos de crepúsculo óptico » ; « En cada recodo se desplegaban soles de honda y cañón ») et son immensité (« masas descomunales » ; « respiraderos del ancho de océanos »). C'est un paysage pur, éternel, vierge de toute présence humaine, un paysage qui est resté comme au premier jour, et où l'on

4. Johann Moritz Rugendas, *Hundimiento de un monte cerca de El Juncal*, 1838

sent pourtant une présence (« Las largas marchas estaban vigiladas por cumbres de mica ») ; d'où l'idée de Krause qui imagine une « colonisation mystique » (p. 18).

Cette paix se manifeste également un peu plus tard, lorsque les deux amis, du haut des derniers contreforts andins, jettent leurs premiers regards sur l'Argentine. Les deux artistes se retrouvent alors plongés dans une profonde contemplation proche de l'extase, comme l'indique le terme « arrobados » :

> A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero contemplaban arrobados el conjunto de silencios y aire. Una recua de mulas del tamaño de hormigas se estampaba sobre un camino de cornisa, con movimiento de astros. Una inteligencia humana y comercial las guiaba, un saber de crianza y procreación racial. Todo era humano ; la más salvaje naturaleza estaba empapada de sociabilidad, y los dibujos que habían hecho, en la medida en que tenían algún valor, eran su documentación. El infinito orográfico era el laboratorio de formas y colores. Hacia adelante, en la frente soñadora del pintor viajero, se abría la Argentina.
>
> Pero mirando atrás por ultima vez, la grandeza de los Andes se alzaba enigmática y salvaje, demasiado enigmática y salvaje. Desde hacía unos días, bajando siempre, los había empezado a envolver un calor abrumador. Mientras su alma soñaba contemplando desde la atalaya de salida ese universo de roca, el cuerpo de Rugendas estaba bañado de sudor. Un viento de alturas desprendía mechones de nieve de las cumbres y los arrojaba hacia ellos, como un sirviente piadoso que les trajera en medio del trabajo un cucurucho de helado de vainilla (p. 20).

De ces lignes se dégage une profonde communion entre l'homme et la nature. Celle-ci est empreinte de spiritualité. La référence au divin est présente dans les termes « arrobados », « astros », « infinito », « enigmática », « alma ». La présence de l'homme est également explicite (« una inteligencia humana y comercial », « todo era humano »...). Contrairement au paysage précédent, celui-ci connaît en effet une présence humaine, mais elle s'intègre complètement dans le paysage, qui est, lui aussi, imprégné de silence et de lumière. Le paysage reste harmonieux bien que l'homme lui ait ôté son état sauvage originel. Rugendas et Krause retournent donc peu à peu vers la civilisation ; les Andes, « énigmatiques et sauvages », sont derrière eux, la chaleur refait son apparition. Le vent personnifié est l'ami de l'homme. Rugendas s'arrête pour contempler l'immensité s'étendant sous ses yeux. L'influence romantique est particulièrement palpable dans l'écriture de Aira. On peut voir en particulier dans la phrase « su alma soñaba contemplando desde la atalaya de salida ese universo de roca » une allusion au plus célèbre tableau de Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuage* (1818). Le paysage est idéalisé, l'âme de l'artiste semble en

communion avec la grandeur de la nature, qui est la manifestation d'une Présence. Mais Aira, comme à son habitude, ajoute une pointe d'humour et nous fait redescendre sur terre : tandis que son âme s'évade dans une contemplation rêveuse, « el cuerpo de Rugendas estaba bañado de sudor ».

On retrouve cette harmonie entre l'homme et la nature dans la seconde moitié du roman, peu avant le *malón*. Ce paysage des environs de Mendoza se caractérise lui aussi par une immense beauté, et une grande luminosité :

> Los paisajes ganaban una plasticidad infinita; se envolvían según las horas en la luminosidad cordillerana y se hacían transparentes, en cascadas interminables de detalles. La luz de las tardes, filtrada por la imponente muralla de piedra de los Andes, era un puro fantasma de luz, óptica intelectual, habitada por rosas intempestivos de media tarde. Los crepúsculos se prolongaban diez, doce horas. Y de noche, ráfagas de viento reacomodaban estrellas y montañas en el curso de los paseos de los dos amigos. Si era cierto, como decían los budistas, que todo lo existente, hasta una piedra o una hoja seca o un moscardón, había sido antes y volvería a ser después, que todo participaba de un gran ciclo de renacimientos, entonces todo era un hombre, un solo hombre en escalas del tiempo. Un hombre cualquiera, Buda o un mendigo, un dios o un esclavo. Dado el tiempo suficiente, el universo entero se reintegraba en la forma de un hombre (p. 51, 52).

Les deux artistes évoluent comme dans un rêve au sein d'un paysage à la « plasticité infinie » que la lumière rend diaphane. L'atmosphère est surnaturelle. Cette fois, l'inspiration du narrateur n'est plus de nature romantique mais bouddhiste. L'homme est en osmose avec les éléments naturels qui, grâce à une vue poétique poussée à l'extrême de la théorie bouddhiste de la réincarnation, sont potentiellement humains à travers les âges. La nature est l'homme, l'homme est la nature, la communion ne peut être plus profonde.

Tout au long de *Un episodio*, le paysage est aussi en harmonie avec l'homme d'une manière moins philosophique et plus providentielle : il semble correspondre aux événements. Le paysage dévasté et sinistre de la plaine ravagée par les sauterelles paraît annoncer l'accident malheureux de Rugendas, tandis que celui d'après l'accident semble l'aider à guérir : « el paisaje sanluiseño, con sus encantadoras intimidades, fue el objeto ideal para sus ejercicios de convaleciente. En sus diecinueve fases vegetales, la naturaleza se adaptaba a su percepción, con velos edénicos ; el paisaje morfina » (p. 45, 46). Comme dans l'esthétique romantique, la nature est en communion avec les états d'être du personnage.

Ainsi la nature est tout au long du roman tantôt sauvage et dangereuse, tantôt luxuriante et colorée, tantôt lumineuse et silencieuse, mais très souvent en accord avec l'artiste qui la

contemple émerveillé. Dans tous les cas, elle est d'un exotisme de rêve et rivalise de magnificence et de pureté. Parfois - et en particulier lors de la traversée des Andes -, comme on l'a vu, Aira replonge ses personnages dans leur contexte romantique de la première moitié du XIX^{e} siècle, non sans une part de second degré cependant.

Toutes les descriptions de la nature que l'on trouve dans *Un episodio* ont quelques points en commun, sur lesquels nous reviendrons. Perçu par deux artistes, le paysage est toujours mis en relation avec la peinture (« deberíamos dibujarlo, decían », p. 18 ; « el infinito orográfico era el laboratorio de formas y colores », p. 20). Par ailleurs, il est parfois proche de l'invraisemblable (« ¿cómo hacer verosímiles estos panoramas? », p. 17 ; « los crepúsculos se prolongaban diez, doce horas », p. 51). D'autre part, le paysage est très fortement lié à la perception visuelle, au point que parfois on ignore si le paysage est décrit d'un point de vue omniscient ou d'un point de vue interne, à travers une illusion d'optique des personnages (« crepúsculo óptico », p. 18 ; « la luz de las tardes (...) era un puro fantasma de luz, óptica intelectual », p. 51). Enfin, s'il est un fil conducteur qui relit tous ces paysages, c'est celui de la poésie avec laquelle ils sont décrits (« La contigüidad de los volcanes producía interiores de cielo », p. 17).

5. Johann Moritz Rugendas, *La Cuesta del Inca, en el camino a la Laguna del Inca*, 1838

Physionomie de la nature

La nature est sublime, le divin et l'humain y sont en harmonie, mais ce n'est pas tout : la nature a une « physionomie ». Ainsi que l'explique le narrateur au début du roman, le genre pictural pratiqué par Rugendas est celui dit de la « physionomie de la nature », théorisé par Humboldt. Il s'agit pour le peintre de capter le « caractère de la nature », « l'aspect général d'une contrée »[1], comme nous le verrons en détail plus loin. Mais à force de vouloir peindre la physionomie de la nature, c'est sa propre physionomie que Rugendas va perdre dans l'accident et, tout au long du roman, le thème de la physionomie est omniprésent, notamment à travers la nature, annonçant ou rappelant la défiguration, en une sorte d'ironie dramatique. Ce thème se manifeste par les références récurrentes au visage ainsi que par les liens existant entre le microcosme qu'est l'homme et le macrocosme qu'est la nature.

Les visages de la nature

On compte, dans *Un episodio,* pas moins de trente-quatre occurrences du mot « cara », sans compter les occurrences de « rostro », « cabeza », « figura ». Le thème du visage devient en effet central à la suite de l'accident du peintre. Mais ces références au visage ne concernent pas seulement celui de Rugendas : il s'agit aussi des multiples visages de la nature. Le thème est déjà discrètement annoncé page 17 à travers une métaphore : « ¿Cómo hacer verosímiles esos panoramas? Había demasiados lados, al cubo le sobraban las *caras* ». Ce cube que représente le paysage déploie, comme pour pallier le futur visage déformé et quasi inexistant de Rugendas, une surabondance de faces. Plus loin, il s'agit de visages humains cette fois, partie intégrante du caractère d'un pays, que le peintre imagine revoir tels quels : « pero quizás algún día (...) volvería a (...) encontrar las *caras* sonrientes que estaba viendo, ni más jóvenes, ni más viejas » (p. 28), comme s'il refusait la transformation sur les visages, transformations auxquelles il n'échappera pourtant pas.

Si le thème est annoncé, tel une anticipation tragique, il est encore plus présent au cœur même de la catastrophe et se manifeste toujours à travers la nature. En effet, alors que Rugendas a déjà été foudroyé deux fois et qu'il se retrouve à terre, il regarde le ciel et y voit

[1] Humboldt, Alexandre de, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde,* Paris, Editions Utz, 2000 (1e éd : 1847-1859), p. 420, 421.

alors des visages cauchemardesques : « La maraña de relámpagos en las nubes hacía y deshacía *figuras* de pesadilla. En ellas, por una fracción de segundo, creyó ver una *cara* horrenda. ¡El Monigote! » (p. 37, 38). Le massif du Monigote est complètement personnifié : par son nom qui signifie « pantin », et par le fait qu'il aurait un visage et se vengerait (« ¿La venganza del Monigote? », p. 40). Tels sont les visages que la nature montre au cœur de l'orage : des figures multiples et effrayantes.

Après l'accident, les références aux visages de la nature ne sont pas moins présentes, rappelant sans cesse la défiguration de Rugendas. A la page 49, le narrateur ébauche une réflexion sur l'incomplétude de la correspondance de Rugendas avec sa sœur, et à cette occasion compare l'homme à un astre qui comporte toujours une face cachée : « Esta era una de esas consecuencias en que el todo no basta. Quizás porque hay otros « todos », o más porque el « todo » que es el que habla y su pequeño gran mundo tiene una rotación como la de los astros, que combinada con las traslaciones hacen que ciertas *caras* queden ocultas siempre » (p. 49).

6. Johann Moritz Rugendas, *Una quebrada en la cuesta*, 1837

Ce qui fait la physionomie de la région que parcourent les deux peintres, c'est aussi le *malón* et cette attaque indigène est pourvue pour sa part de deux « visages » : « Todo parecía bastante inofensivo. ¿Y esto era un malón? ¿Un hecho pictórico? Estaba la posibilidad de que diera un giro y mostrara su famosa *cara* sanguinaria » (p. 71). Et comme pour nous rappeler à nouveau ce thème central, le narrateur n'hésite pas à parler un peu plus loin de « *fisionomía* de combate » (p. 72).

Microcosme et macrocosme

Le narrateur ne fait pas qu'évoquer les différents « visages » du paysage ; on trouve à plusieurs reprises dans *Un episodio* un parallèle entre le microcosme qu'est l'homme, et le macrocosme qu'est la nature. Cette analogie, que l'on peut entendre déjà dans l'expression « physionomie de la nature » qui assimile métaphoriquement la nature à un être, se manifeste particulièrement juste avant et pendant l'accident dramatique que vit Rugendas.

Ainsi, l'étendue désertique dévastée par les sauterelles que traversent Rugendas et Krause accompagnés du vieux guide et du jeune cuisinier préfigure le visage ravagé par l'accident de Rugendas. La phrase « un prado verde envuelto de pronto en una nube zumbona, y un instante después, nada » (p. 33) anticipe métaphoriquement ce qui va arriver au visage du peintre, tandis que l'expression « un área comida por la langosta » (p. 34) semble décrire le futur visage de Rugendas. Le drame est annoncé, l'effet de la catastrophe est décrit. A la page 32, on peut lire : « los muchos árboles, en su gran mayoría sauces mimbres, estaban pelados de toda hoja, (...) eran (...) esqueletos lívidos » (p. 32). Or, quelques pages plus loin, le visage de Rugendas semble tout aussi dénudé : « la frente tenía el hueso expuesto (...) y los labios, partidos y retraídos, dejaban ver todos los dientes y muelas » (p. 39). Et de même que : « un pesado techo de nubes grises pendía sobre sus cabezas » (p. 34), de même, « le colgaban jirones de piel sobre sus ojos » (p. 39). D'ailleurs, le spectacle d'une étendue dévastée et celui d'un visage méconnaissable provoquent tous deux la même horreur : « Prefirieron no interrogarlo, vagamente *atemorizados*. Un día y medio se desplazaron en ese vacío *espantoso* » (p. 32) ; « Se apearon, lo desengancharon del estribo, y lo dieron vuelta... *El horror los dejó*

7. Johann Moritz Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 1838 (Détail)

mudos » (p. 39). L'analogie entre la physionomie de l'homme et celle de la nature est à son paroxysme au moment de l'accident, point d'orgue du roman, mais elle se fait sentir également à d'autres occasions. Ainsi, de même que les « vertiges » dansent une « séguedille » (« prácticamente una semana entera se les fue en dibujar una seguidilla de vértigos », p. 19), de même, plus loin, le visage de Rugendas exécute une danse de St-Guy (« en segundos todo el rostro estaba en un baile de San Vito incontrolable », p. 45). En outre, le visage parcouru d'éclairs que Rugendas montre à l'aube de la journée du *malón* (« la cara llena de relámpagos », p. 58) nous rappelle sans difficulté le ciel orageux de la tempête au moment du drame (« la tormenta se manifestó de pronto con un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, trazando una zigzagueante herradura » p. 36).

Enfin, à la fin du roman, le narrateur propose une analogie entre le visage de Rugendas et la lune : « La cara ocupaba los compartimentos de la noche. ¿Era la luna la que iluminaba la cara, o la cara la que iluminaba la luna? » (p. 86). Son visage est si étrange, si « grand » et si « terrible » (p. 85) qu'il ressemble à la pleine lune, creusée de cratères, et paraît même pouvoir l'éclairer. Tout s'inverse et l'invraisemblable devient concevable, du fait de la ressemblance entre l'astre et la figure du peintre qui n'en est plus une.

8. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de Palomares*, 1838 (Détail)

Ainsi, la « physionomie de la nature » ne cesse de se vérifier tout au long du roman, tantôt à travers les divers visages que montre la nature, tantôt par ses points communs avec l'homme, et semble donner le la à l'ensemble du récit, comme si le genre artistique pratiqué par les personnages déteignait sur le roman de Aira et en devenait une caractéristique. Tout comme Rugendas et Krause tentent de saisir dans leurs peintures la physionomie des régions qu'ils visitent, Aira s'efforce de porter ce même regard sur le paysage argentin qu'il décrit, appliquant dans son écriture cette personnification de la nature et faisant de

la physionomie un des fils conducteurs du roman.

Enfin, notons que l'on peut également percevoir des visages dans certains paysages dessinés par Rugendas. C'est le cas par exemple dans un dessin représentant le Pont de l'Inca. Le visage d'un géant de pierre semble dissimulé dans la roche, sous le pont, faisant face à un petit personnage se tenant debout. Le peintre voyageur semble être confronté à son futur visage monstrueux. Ainsi, la boucle est bouclée : ces pareidolies font échos aux métaphores de Aira, comme si certaines phrases de *Un episodio* étaient inspirées par les œuvres de Rugendas. Signalons cependant à ce sujet que Aira n'avait vu que très peu d'œuvres de Rugendas au moment où il écrivit son roman. Il ne connaissait pas les dessins et peintures réalisées par l'artiste lors de sa traversée des Andes et de la pampa de 1838. Ses descriptions ne sont donc pas des *ekphrasis* de tableaux, comme il nous l'a confirmé lors d'un entretien[1].

III. La perception dans *Un episodio*

Ces paysages étant contemplés et représentés par deux artistes, la perception visuelle est naturellement un thème central de *Un episodio*. L'art étant au cœur du roman, la perception ne peut que l'être également. De plus, le regard est ce qui fait exister le monstre, thème dont nous parlerons plus loin. Le laid est un potentiel qui ne trouve sa pleine signification qu'à travers le regard des autres. La perception est donc une composante récurrente de ce roman parce qu'elle est au cœur de deux des thèmes les plus importants de celui-ci. C'est également pour Aira un sujet de prédilection. Voyons en quoi, comme l'écrit Eva Verónica Barenfeld, « el problema de la percepción está hipertematizado en *Un episodio en la vida del pintor viajero* »[2].

La vue et l'esprit : perception et révélations

La vue dans *Un episodio* n'est pas conçue comme un sens indépendant ; elle est intimement liée à la parole et à l'esprit. En effet, lorsque les deux peintres traversent une plaine immense, ils ont la certitude de se trouver dans la pampa car ils n'ont jamais vu un

[1] Entretiens réalisés à Buenos Aires les 17 mars et 9 mai 2011. *Cf* annexes.
[2] *Op. cit.,* p. 3.

paysage aussi plat, mais quand leur guide leur apprend qu'ils n'y sont pas encore, ils ne le croient pas tout de suite (« ¿Acaso la "pampa" era más llana que estas llanuras que estaban atravesando ? No lo creía, porque no podía haber nada más llano que la horizontal », p. 30, 31) ; et ce n'est que lorsqu'ils se sont habitués à cette idée et qu'ils s'obligent mentalement à voir le paysage différemment qu'ils peuvent voir la réalité (« Pero haciendo un pequeño esfuerzo mental, ahora que estaban sobre aviso, veían que no podía ser así », p. 31). Le fait de savoir qu'une chose existe aide à la voir. C'est aussi ce qui se passe lorsque Krause contemple la nuit et qu'il vit « sa propre révélation » (p. 84) : « de pronto notó que lo estaba viendo todo : las montañas, los árboles, los caminos, los panoramas en perspectivas un poco oníricas... ¿Lo veía o lo sabía? »

La médiation du savoir intervient également pour le guide qui voit pour la première fois ce qu'on lui a décrit : un champ dévasté par les sauterelles.

> Langostas. La plaga bíblica había pasado por ahí. Esa era la clave del enigma, que el baqueano les reveló al fin. Si había demorado en hacerlo era por escrúpulos de veracidad. Había reconocido las señales solo por dichos, ya que nunca antes las había visto con sus ojos. También le habían contado cómo se veía la manga en acción, pero de eso prefería no hablar, porque sonaba fantasioso ; aunque a la vista de los resultados, nada lo sería demasiado (p. 33).

9. Johann Moritz Rugendas, *La pampa cerca de Mendoza*, 1838 (Détail)

Le guide aurait-il vu ce champ de la même façon s'il n'avait pas été prévenu ? Dans ce passage, la dialectique parole / vue est renforcée par un rythme ternaire doublé et alterné: trois termes relatifs au « dire » alternent avec trois notions relatives au « voir » : « dichos » / « visto » / « contado » / « se veía » / « hablar » / « la vista ». La parole et la vue sont intriquées, l'une ne va pas sans l'autre, mais l'information précède la perception.

La connaissance préalable d'une chose constitue donc une médiation de plus pour la perception visuelle, et s'ajoute aux autres médiations que sont le procédé de Humboldt, ainsi que la mantille et les drogues pour Rugendas dans la deuxième partie du livre. Cependant, le savoir ne joue pas toujours ce rôle-là pour les deux Allemands, car dans les deux cas où leur vieux guide leur révèle quelque chose (la pampa et les sauterelles), ils ont eu l'occasion de voir ces deux paysages d'un regard pur avant de savoir ce qu'ils voyaient réellement. La vue a précédé la connaissance, le regard était donc innocent et dépourvu d'a *priori*. Ce regard neuf, c'est celui de deux Européens qui découvrent l'Argentine, et c'est par là même celui du lecteur. C'est pourquoi, d'après Sandra Contreras, « el exotismo (...) es en Aira el dispositivo ficcional para generar la mirada »[1]. En effet, comme le dit E. V. Barenfeld, « la poética de Aira vuelve el ojo al estado salvaje para luego inventar una nueva perspectiva desde donde mirar la literatura y la nación argentina »[2]. Le but de Aira est donc de proposer aux lecteurs un regard nouveau sur l'Argentine, sans aucun préjugé. « Para ver el salvajismo argentino », explique Aira, « hay que poner a un civilizado europeo »[3].

Mais cet Européen civilisé a des choses à apprendre en Argentine à travers ces paysages nouveaux. L'idée que la connaissance modifie la perception a pour corollaire l'idée platonicienne que les sens nous trompent. De même que les prisonniers de la caverne que Platon décrit ne voient que des ombres tout en croyant voir la réalité, de même Rugendas et Krause croient voir la plaine la plus plate qui soit, alors qu'elle est, selon le guide, « montagneuse » si on la compare à la véritable pampa. Le vieux guide représente, de par son âge avancé et son expérience, la sagesse. C'est lui qui ouvre les yeux des deux peintres et leur fait voir la vérité. Cela fait partie de leur voyage initiatique. Grâce au sage, ils s'éveillent de leurs illusions. Le guide est celui qui, si l'on suit l'image de l'allégorie de la caverne, est sorti de la caverne et a eu accès à la vision de la réalité. A présent, il revient dans la caverne pour libérer de leurs illusions les prisonniers, et ces derniers accèdent alors, même s'ils ont du mal

[1] Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira, op. cit.,* p. 96.
[2] *Op. cit.,* p. 4.
[3] Berti, Eduardo, « César Aira : quisiera ser un salvaje », p. 1.

à croire leur guide au début (« enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación »), à la « révélation », ou, selon les termes de Platon, à l'éducation de leur âme : « L'éducation est donc l'art qui se propose ce but, la conversion de l'âme, et qui recherche les moyens les plus aisés et les plus efficaces de l'opérer ; elle ne consiste pas à donner la vue à l'organe de l'âme, puisqu'il l'a déjà ; mais comme il est mal tourné et ne regarde pas où il faudrait, elle s'efforce de l'amener dans la bonne direction »[1].

Amener l'organe de l'âme dans la bonne direction, c'est ce que fait le vieux guide. La révélation passe donc avant tout par la perception, et le guide, personnage si discret qu'il passe presque inaperçu, a en fait un rôle fondamental : celui du sage mis sur la route des deux amis pour leur dévoiler quelques secrets, pour leur révéler au bon moment « la clef de l'énigme » (p. 33). En plus d'être un guide au sens propre du terme, c'est symboliquement aussi un guide spirituel. Et une fois qu'il a accompli sa mission et qu'on n'a plus besoin de lui, il s'efface sans qu'on s'en rende compte.

Vers une perception dévoilée

Comme nous allons le voir plus loin, *Un episodio* est aussi un roman d'apprentissage, et cette éducation passe également par la perception. Les deux amis doivent s'affranchir du trop-plein culturel européen. En choisissant de voyager en Argentine plutôt que dans les pays tropicaux prisés par Humboldt et correspondant au goût du pittoresque de l'époque, ils font un pas vers cette libération totale du regard.

Claude Reichler, dans l'introduction de son livre *La Découverte des Alpes et la Question du paysage* nous rappelle les différentes conceptions du paysage. Or, l'une de ces théories est que l'on voit en fait le paysage à travers le prisme de la culture. Notre perception de la nature n'est pas originelle et pure ; notre connaissance de l'art nous met un voile devant les yeux :

> La théorie la plus répandue aujourd'hui, du moins en France, peut être nommée culturaliste. Elle est représentée de la manière la plus affirmée par Alain Roger. Selon lui, il y a paysage lorsque l'homme découpe dans la continuité du monde naturel des « morceaux » qui correspondent à des schèmes présents dans son esprit. Ces schèmes proviennent des images présentées par la peinture ou l'art en général : d'où le terme d'artialisation proposé par Roger pour désigner cette opération mentale qui constitue la nature en paysage. L'esprit d'un homme contemplant la

[1] Platon, *La République,* Paris, Garnier-Flammarion, 1966, VII, 518c-519c, p. 277.

> nature serait ainsi comme une galerie de tableaux ou de photographies dans laquelle il pourrait faire apparaître des « vues » qui seraient autant de paysages, destinés d'ailleurs à devenir des clichés stéréotypés. Des géographes et des historiens partagent peu ou prou cette théorie, même s'ils ne se réfèrent pas exclusivement aux arts de l'image, mais plutôt aux représentations en général ou à des éléments venus de la tradition intellectuelle ou de la mythologie. Pour les uns comme pour les autres, on ne peut voir le paysage qu'à partir de structures ou de contenus constitués culturellement. On ne peut pas vraiment *voir,* on peut seulement *voir comme*[1].

Ainsi, d'après cette théorie, notre culture influe directement sur notre perception de la nature et nous fait d'emblée découper la nature en vues, en tableaux, comme si nous avions avec nous un cadre imaginaire que nous placerions devant nos yeux pour sélectionner un carré de nature et en faire un paysage. Comme le dit ensuite Reichler, cette théorie culturaliste comporte des limites : que fait-on des cinq sens de l'homme, de sa conscience et de son esprit de découverte transformés en « mécanisme de reconnaissance », de la nature elle-même dans tout son caractère sauvage et « absolu » ? Cependant, malgré toutes les objections que l'on peut formuler, il reste incontestable que notre connaissance de l'art joue un rôle important dans notre perception de la nature. Or, la notion de « pittoresque » est en complète osmose avec la théorie « culturaliste » : qualifier la nature de pittoresque, c'est « artialiser » la nature, et donc voir celle-ci à travers la culture, comme l'explique Reichler.

> Cette conception trouve une application parfaite dans la « culture du regard » caractéristique du XVIII[e] siècle anglais : pour jouir de la beauté des parcs paysagers créés autour des châteaux aristocratiques, on se munissait d'une lunette particulière nommée Claude glass, qui permettait de découper des vues semblables aux tableaux de Claude Lorrain. La notion de picturesque exprime cette dépendance du paysage à l'égard du pictural[2].

Voir la nature à travers la culture, c'est ce qu'a fait Rugendas lorsqu'il a voyagé au Brésil. Ses peintures sont alors conformes à ce qu'en attend la société, elles sont charmantes et jolies : elles sont « pittoresques ». En traversant l'austère Cordillère des Andes entre Santiago et Mendoza et en s'aventurant dans la pampa, c'est-à-dire sur des terres aux antipodes de ce qui était habituellement représenté et attendu en peinture, Rugendas s'affranchit de ce que la société attend d'un peintre, de ce que Humboldt attend de lui : il pénètre au sein d'une nature sauvage et pure, loin de toute médiation ou déformation

---

[1] Reichler, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage,* Paris, Georg, 2002, p. 15.
[2] *Op. cit.,* p. 16.

culturelle. C'est ce que le narrateur traduit lorsqu'il décrit les changements de perception du peintre.

Dans *Un episodio,* c'est en effet à travers l'évolution de sa perception que le personnage Rugendas va pouvoir se libérer du voile que la culture interpose entre l'homme et la nature. Ce qui arrive au peintre correspond en fait à ce que décrit Bergson dans *Le Rire*. La thèse de Bergson est que nous ne percevons pas la nature directement et pleinement mais seulement en fonction de nos besoins :

> Entre la nature et nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? Fut-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées (...)[1].

Ce voile, qui s'est par nécessité glissé entre l'homme et son environnement, s'est encore épaissi avec l'apparition du langage, qui colle sur chaque objet une étiquette nous masquant la réalité entière de cet objet.

> Nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même (...). Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; et fascinés par l'action, attirés par elle, pour notre plus grand bien, sur le terrain qu'elle s'est choisi, nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes. Mais de loin en loin, par distraction, la nature suscite des âmes plus détachées de la vie. Je ne parle pas de ce détachement voulu, raisonné, systématique, qui est œuvre de réflexion et de philosophie. Je parle d'un détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience, et qui se manifeste tout de suite par une manière virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser. (...) Pour ceux mêmes d'entre nous qu'elle a faits artistes, c'est accidentellement, et d'un seul côté, qu'elle a soulevé le voile. C'est dans une direction seulement qu'elle a oublié d'attacher la perception au besoin. Et comme chaque direction correspond à ce que nous appelons un *sens,* c'est par un de ses sens, et par ce sens seulement, que l'artiste est ordinairement voué à l'art. De là, à l'origine, la diversité des arts[2].

---

[1] Bergson, Henri, *Le Rire,* Paris, Ed. PUF, 2002 (1e ed. : 1900), p. 115.
[2] *Op. cit.,* p. 118.

Ainsi, d'après Bergson, ce voile entre les choses et les hommes, la nature l'a rendu moins opaque pour les artistes et c'est ce qui fait leur particularité. Leur perception est autre, elle est plus pure, car moins entravée d'interférences. Se pourrait-il pourtant que l'artiste, à force d'être au contact de la société, ait un voile plus épais devant les yeux et doive faire un effort pour retrouver une perception plus directe ? C'est ce qui semble arriver à Rugendas et Krause dans *Un episodio*. En arrivant dans la pampa, ils semblent voir le paysage à travers un voile. Ce qui constitue le voile, selon Bergson, c'est le besoin, mais aussi le langage. Or c'est par le langage que les deux peintres vont pouvoir se débarrasser de ce voile. Lors de l'éclaircissement apporté par le guide, toute la conversation tourne autour du mot « pampa » et de ce qu'il renferme.

> Una observación casual hecha alrededor del fogón provocó al viejo baqueano a hacerle una aclaración: no, no estaban en las aclamadas pampas argentinas, aunque sí en algo que se le parecía mucho. La verdadera pampa empezaba pasando San Luis. El hombre creía que se trataba de un malentendido de palabra. Algo de eso debía de haber, supuso el alemán, pero la cosa en sí también estaba implicada; tenía que estarlo. Lo interrogó con delicadeza, explorando sus propios recursos lingüísticos. ¿Acaso la « pampa » era más llana que estas llanuras que estaban atravesando? No lo creía, porque no podía haber nada más llano que la horizontal. Y sin embargo, el viejo se lo aseguró, con una sonrisa satisfecha, tan rara en esos seres adustos (p. 30, 31).

Ici, des expressions telles que « las aclamadas pampas », « malentendido de palabra », « explorando sus propios recursos lingüísticos », ou les guillemets autour du terme pampa, nous montrent que c'est bien le langage qui est au cœur de la problématique. Le peintre ne voyait pas le paysage tel qu'il était en lui-même mais bien à travers le mot « pampa ». Cette notion s'interposait entre lui et la réalité qu'il avait devant les yeux. Au fond, que désigne le terme « pampa » ? Qu'est-ce qui correspond exactement à cette définition ? L'image que le peintre se faisait de la pampa se substituait à ce qu'il voyait. Le rêve de la pampa nourri par la société et alimenté par la littérature précédait la perception. Comme le dit Claude Reichler, c'était les tableaux de Claude Lorrain que l'on cherchait à voir dans de beaux jardins. Ici, au cœur d'une nature intacte et sauvage, ce sont les vers d'Echeverría que Rugendas recherche, c'est la pampa telle que la culture lui en a donné l'image qu'il veut voir. Alors, quand il s'interroge sur le mot « pampa » et se rend compte que c'est une étiquette qu'il collait sur un paysage, il commence à voir la réalité sans interférence culturelle.

> Por lo que habían podido entender de las desdeñosas frases del paisano, él encontraba bastante « montañoso » este tramo. A ellos les había dado la impresión de una mesa bien pulida, de un lago tranquilo, de una sábana de tierra bien tendida. Pero haciendo un pequeño esfuerzo mental, ahora que estaban sobre aviso, veían que podía no ser así. Qué extraño y qué interesante. De más está decir que la llegada a San Luis, que el experto reputaba inminente, se volvió objeto de impaciencia. Durante los dos días siguientes a la revelación hicieron marchas parejas. Como en una prestidigitación empezaron a ver cerros por todas partes; eran las cadenillas del Monigote y de Agua Hedionda (p. 31).

Ainsi, à travers une prise de conscience passant par le langage, le peintre expérimente un retour à la perception pure, une rééducation de l'œil, une purification du regard, qui se débarrasse de tout lien avec le préconçu. Cette purification de la perception va se poursuivre tout au long du roman : d'abord au moment de l'accident (« su percepción se agudizaba localmente », p. 35), puis durant tout le temps de la convalescence, où Rugendas va peindre tout en voyant différemment, en voyant mieux (« nunca había visto mejor », p. 67). Ainsi, on assiste dans *Un episodio* à une levée progressive du voile culturel de la perception.

Perception subjective et objectivité de la nature

Il y a également dans *Un episodio* une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, de celui qui voit et de ce qui est vu, de la vision subjective et de la réalité objective.

Cette dialectique est visible à travers le thème de l'angle de vue : la réalité objective change en fonction du point de vue de celui qui la regarde. « Esta o aquella montaña resultará imposible de identificar a partir de variaciones mínimas del punto desde el que se la enfoque, porque su perfil cambia por completo » (p. 16). On trouve la même idée dans la phrase : « desde semejante goma mágica, el mundo debía verse diferente » (p. 45). Le point d'où part la perception a une influence sur le point perçu. En ce sens, on peut rappeler que pour Aira, « percibir es actuar »[1]. En percevant subjectivement, on agit sur ce qui est objectif. C'est un paradoxe qui a été souligné par Margarita Remón Raillard dans sa thèse : « la percepción implica un modo de aprehensión de la realidad, pero dicha aprehensión se halla limitada por la subjetividad de la persona ». Elle cite Renaud Barbaras : « C'est sous la forme d'une rencontre entre un état subjectif et une réalité spatiale que la perception devient problématique

[1] Barenfeld, Eva Verónica, « César Aira: realismo en proceso », *op. cit.,* p. 2.

pour la réflexion »[1].

Mais dans *Un episodio* peut-être est-il possible de dire que cette rencontre entre perception subjective et réalité objective est à un moment donné harmonisée. Nous voulons parler du moment de la « révélation » de Krause.

> En ese momento Krause estaba viviendo su propia revelación. Al salir, deprimido y preocupado por todo, se había enfrentado con la más negra de las noches. Por puro remanente visual sentía los bosques y montañas, como masas negras fundidas en el negro general. En sus melancólicos pensamientos dejó pasar un tiempo, no muy bien definido, y de pronto notó que lo estaba viendo todo: las montañas, los árboles, los caminos, los panoramas en perspectivas un poco oníricas... ¿Lo veía, o lo sabía? Pensó en el prodigio ultrafisionómico de la mirada, la dilatación de la pupila, y la gran lectura del cerebro. No había nada de eso. Solo había salido la luna. Sin embargo, había acertado de todos modos (p. 84).

On peut voir dans ce passage trois étapes qui se fondent en une seule. La perception de Krause est anticipée par son imagination : la nuit ne lui permet pas de voir le paysage mais il l'imagine grâce au souvenir qu'il en a ; puis cette image intérieure devient image extérieure : il voit ce paysage de ses yeux. Il doute l'espace d'un instant (« ¿lo veía o lo sabía? »), et s'émerveille devant les pouvoirs optiques de l'œil. Puis il se rend compte que c'est la lune, qui s'est levée entre-temps, qui lui a permis de discerner le paysage. Ici l'intérieur et l'extérieur, la subjectivité et l'objectivité se complètent, s'unissent en un fondu enchaîné sans rupture. Le mécanisme interne de l'œil est en osmose avec la lumière extérieure ; les deux conditions pour voir sont réunies sans heurt. Si Clarke est victime dans *La Liebre* d'une inversion de la perception qu'Aira nomme « aporías de la visión »[2] et qui est marquée par la *contradiction*, la perception de Krause est touchée d'une tout autre manière, d'une manière qui vise au contraire la *réunion* : il prend ici conscience de la complémentarité et de l'harmonie entre le microcosme qu'est le corps humain et le macrocosme qu'est la nature ; en cela consiste la « révélation » qu'il vit. On retrouve d'ailleurs cette complémentarité homme / nature à travers la lumière de la lune deux pages plus loin dans une phrase que nous avons déjà évoquée et qui concerne cette fois Rugendas: « ¿Era la luna la que iluminaba la cara, o la cara la que iluminaba la luna ? » (p. 86).

---

[1] Remón Raillard, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo, op. cit.,* p. 78,79.
[2] Remón Raillard, Margarita, *op. cit.,* p. 80.

Evolution de la perception de Rugendas

Il existe des différences entre la perception qu'a Rugendas du paysage avant l'accident et après l'accident. En effet, au début, Rugendas et Krause admirent ce paysage de tout leur être, ils s'emplissent les yeux de beauté, dans une contemplation romantique (« su alma soñaba contemplando desde la atalaya de salida ese universo de roca », p. 20) et mystique (« A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero contemplaban arrobados el conjunto de silencio y aire », p. 20). La perception est ici un moyen de communion avec la nature, et elle l'est encore durant la période de convalescence de Rugendas. Mais à partir du *malón,* le paysage semble n'être plus qu'un décor, car ce qui attire avant tout l'attention des yeux, c'est le visage de Rugendas. Le paysage est certes toujours l'objet de belles descriptions du narrateur, mais il n'est plus décrit à travers les yeux des deux peintres. Krause ne pense qu'à son ami (« por un curioso fenómeno de acostumbramiento, Krause adivinaba las muecas absurdas al otro lado del encaje negro », p. 64) comme si l'image mentale du visage de Rugendas s'était substituée à sa vision de l'extérieur ; et lorsqu'il regarde ce qui se passe autour de lui, c'est moins pour se concentrer sur l'objet de sa peinture que pour voir si Rugendas va bien (« Krause echó una ojeada al croquis de su amigo. Se le hacía extraño e inquietante verlo dibujar escondido dentro del capullo negro. Le preguntó si veía bien », p. 67). Rugendas devient, bien qu'il ne s'en rende pas vraiment compte, l'objet de tous les regards (« todas las miradas se habían fijado en él, con asombro igual al espanto », p. 85) et notamment de celui des Indiens, à la fin du roman : « ni siquiera vieron lo que hacía : lo veían a él ». Quant à lui, il ne voit rien d'autre, pendant tout le *malón,* que ces mêmes Indiens.

Mais ce qui change surtout après l'accident, c'est, plus que l'objet perçu, la perception elle-même, car avec la défiguration, le point de vue lui-même se modifie. « Desde semejante goma mágica, el mundo debía verse diferente » (p. 45) pense Krause à la vue du visage de son ami. Nous allons voir qu'il n'a pas tort. Au début du voyage, Rugendas ne perçoit qu'avec ses yeux, mais il souhaiterait voir de tout son corps. « Se llevaban carpetas hinchadas a reventar de souvenirs. "Me llevo en las retinas..." decía la frase corriente. ¿Por qué en las retinas? En toda la cara también, en los brazos, en los hombros, en el cabello, en los talones... En el sistema nervioso » (p. 20). Cependant, son souhait se réalise après son accident. Les blessures au visage mettent ses nerfs à vif et ce n'est plus uniquement par ses yeux qu'il perçoit, mais par toute sa tête. « Las percepciones llegaban a la carne rosa y viva de su cabeza para quedarse » (p. 41).

Acuité visuelle et rôle de la mantille

En outre, les yeux de Rugendas sont devenus hypersensibles et ne supportent plus la lumière. « Su pobre cabeza alterada, su sistema en ruinas, sufría por la luz directa ; las pupilas ya no podían contraerse más, eran puntos, la droga anulaba el sistema elástico, y la iluminación se volvía inasimilable » (p. 64). Sa perception visuelle est accrue à cause de ce qu'il a subi et à cause des drogues, mais symboliquement l'aiguisement de sa vue fait peut-être aussi partie du secret de l'art qu'il a conquis (« Después de todo, el arte era su secreto. El había conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante. En el pago se sumaba todo, ¿por qué no iba a sumarse el accidente, y la transformación consiguiente? » p. 46). En effet, c'est comme s'il pénétrait encore plus dans son rôle de peintre, comme s'il entrait de plein fouet dans ce qu'il peignait (« era como si hubiera dado un paso más hacia adentro de los cuadros », p. 64). Rugendas commence peut-être déjà à voir sans la médiation du « procédé ». Cette nouvelle acuité visuelle, Rugendas l'expérimente par et à travers trois éléments : la lumière, les couleurs et, comme pour compenser cette vue « de lynx », une diminution de sa perception auditive.

Ebloui par la lumière, qu'il peut rendre à présent avec encore plus d'intensité dans ses toiles, Rugendas est entré dans une « illumination » qui peut être le prolongement de l'extase vécue dans la première partie du voyage. A la différence que cette fois, la lumière est si forte qu'elle fait même mal aux yeux, (« pero los detalles (...) hacían una violenta impresión en sus retinas, y se amplificaban en el papel », p. 68), d'où la nécessité de la mantille.

Quant à la perception des couleurs, elle s'améliore grâce à la possibilité qu'a à présent Rugendas de voir la transparence. « Se producía una cascada transitiva y *transparente* en cada círculo, y desde ella se recomponía el cuadro, como arte » (p.75). Or, le transparent ou le « diaphane » est, comme nous le rappelle Anne Cauquelin, ce qu'Aristote a conçu comme étant l'« intermédiaire actif entre les feux croisés de la lumière du jour et ceux de l'œil » :

> (...) Le diaphane, le transparent est (...) un principe actif qui possède la vertu de mettre la couleur à la surface des objets en rendant leur illumination possible. *C'est une certaine nature, une certaine puissance commune à tous les corps, qui n'existe pas séparée mais a son existence en ces corps... la couleur peut donc être définie : la limite du diaphane dans une forme déterminée* (De sensu, III, 10)[1].

[1] Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage,* Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 47.

Ce qu'on peut donc entendre, par la phrase de Aira, c'est, outre la pureté de l'image, le fait que le peintre voyageur est capable à présent de voir les couleurs comme il ne les avait jamais vues auparavant.

Le peintre est « tout yeux », à tel point qu'il ne fait que voir et qu'il n'entend plus : « No, evidentemente no había oído ni entendía nada de lo que estaba pasando » (p. 60) ; « Pero Rugendas no lo oía, estaba en otra dimensión » (p. 61). C'est en partie à cause de la modification de sa perception que le peintre voyageur est passé dans une autre dimension, une dimension plus (confusément) picturale pour lui, de l'intérieur ; plus pathétique pour ceux qui le voient de l'extérieur.

La révélation qu'a été cette nouvelle perception des choses nous est explicitement décrite par le narrateur à la page 79. « La prueba de este logro era que en su diálogo silencioso con su propia alteración (de apariencia y perceptiva) veía las cosas, no importaba cuales fueran, y las encontraba dotadas de "ser" (...) ». Paradoxalement, c'est par une modification de lui-même et de sa perception qu'il a maintenant la faculté de voir *l'essence* des choses, et non plus leur *apparence*. Or, c'était bien l'apparence des choses seulement qu'il voyait jusqu'alors puisque c'est ce que laissait entendre le mot « physionomie » de la nature.

Il faut noter que cette phase d'éblouissement comprend la période où Rugendas porte la mantille parce qu'il ne peut supporter cette lumière (peut-être n'est-il pas encore prêt à assumer ce secret de l'art qu'il lui a été dévoilé). Or, avec la mantille, on ne sait pas de quelle façon il voit ; on ne sait même pas s'il voit. Car lorsqu'il ne voit pas, il ne s'en rend pas compte ; c'est le cas lorsqu'il est à l'intérieur du fort et qu'il n'a pas ôté sa mantille. « Con el velo, el pobre pintor *no veía nada* y *no lo sabía*. Tantas alteraciones había tenido su visión durante el día que por el momento le daba lo mismo no ver » (p. 83). On pourrait donc penser que le fait qu'il voie mal à travers la mantille noire remet en cause son statut de peintre, rappelé justement à l'occasion (« el pobre pintor »). Pourtant, un peu plus tôt, à la question de Krause qui s'inquiétait de savoir si son ami voyait bien, Rugendas répond qu'il n'a jamais aussi bien vu. « Nunca había visto mejor. En lo profundo de su noche mantilla el pinchazo de aguja que era su pupila lo despertaba al panorama del día claro » (p. 67). En fait, la mantille joue un rôle essentiel et cette phrase est très claire quant à ce qui se passe chez le peintre voyageur : le voile noir qu'il a devant les yeux sans vraiment s'en rendre compte le conduit à se retourner vers lui-même, il ne s'agit plus à présent d'une vision extérieure mais d'une vision intérieure, et s'il n'a « jamais aussi bien vu » cela ne peut être que parce qu'il voit les

images qu'il a en lui ; autrement dit, il peint en s'aidant de son imagination. Or, René Huyghe écrit à ce sujet : « La réalité ne sert qu'à donner une "sorte de consécration à la partie imaginée" et la nature à forger, dans une langue inédite et personnelle, la traduction de "l'idée" qu'on porte en soi. Cette idée, en dernier ressort, n'est que la manifestation de son âme, qu'il faut rendre sensible aux autres »[1]. Ainsi, lorsqu'il peint avec la mantille, peut-être l'artiste voyageur est-il en train de peindre comme il ne l'a jamais fait auparavant, non seulement avec ses yeux, mais aussi avec les yeux de l'âme.

Ambiguïté du rôle de la drogue

Mais il faut ajouter que la mantille n'est pas la seule médiation à la perception visuelle de Rugendas : il est aussi sous l'emprise de drogues. « Y la leche en polvo de amapolas, sustancia activa de los analgésicos, proporcionaba sueño suficiente para volver a despertarse diez veces por segundo » (p. 67). C'est notamment à cause de ces drogues que sa perception est modifiée. Lorsque, comme l'explique Aira, il parvient à voir les choses « dotées d'être » (p. 79), c'est aussi une conséquence de la prise de drogues. En effet, Aldous Huxley, qui a ingéré de la mescaline et a raconté cette expérience dans *Les Portes de la perception*, décrit une sensation tout à fait semblable à celle dont parle Aira : il voit l'Etre, « la source divine de toute existence ». « Je voyais ce qu'Adam avait vu le matin de sa création – le miracle, d'instant en instant, de l'existence dans sa nudité »[2]. En outre, les drogues sont aussi en partie responsables du fait que le dessin de Rugendas passe d'un dessin de figuration très minutieux à un dessin de suggestion rapide et nerveux où le bras du peintre est comparé à « la foudre qui tombe sur la prairie » (p. 90). René Huyghe explique en effet que « l'usage de drogues hallucinogènes peut faire passer un malade mental fixé dans un dessin obsédé de géométrie anguleuse à un flux graphique sinueux et emporté »[3].

Ainsi, la prise de drogue serait la cause, tant de la nouvelle perception de Rugendas, que de la rapidité de son dessin. Mais doit-on pour autant penser que cette perception particulière est chez Rugendas uniquement due à la drogue ? Ne fait-elle donc pas partie de la révélation qu'a reçue Rugendas en tant qu'artiste, comme nous le pensions ? En fait, cette perception étonnante n'est sans doute pas uniquement due aux drogues. En effet, l'artiste peut accéder à cette perception transcendante grâce au seul fait qu'il est un artiste. Il serait doté d'une

[1] Huyghe, René, *L'Art et l'Âme,* Orléans, Flammarion, 1980, p. 150.
[2] Huxley, Aldous, *Les Portes de la perception,* Monaco, Editions du Rocher, 1979, p. 21 et 22.
[3] Huyghe, René, *Psychologie de l'art, op. cit.,* p. 256.

capacité à percevoir les choses différemment. C'est ce que Huxley explique ainsi : « Ce que le reste d'entre nous ne voit que sous l'influence de la mescaline, l'artiste est équipé congénitalement pour le voir tout le temps. Sa perception n'est pas limitée à ce qui est utile biologiquement ou socialement. (...) (Il a) une connaissance de la signification intrinsèque de tout existant »[1].

On peut donc dire que chez Rugendas, à la perception supérieure naturelle de l'artiste, à laquelle il a accédé il y a peu, s'ajoute la perception altérée par les drogues, et les deux se mêlent au plus haut point. Cela nous amène à nous demander si Rugendas est en train de trouver son accomplissement en tant qu'artiste, comme certaines choses peuvent nous le faire croire (révélation du secret de l'art, perception de l'essence des choses, etc.) ou si, au contraire, les découvertes qu'il fait au cours de ce *malón* ne sont que passagères et dues à l'état second dans lequel le plongent les drogues, ou même si l'on n'assiste là qu'à la déchéance inconsciente d'un homme drogué et pitoyable. Est-il en train d'acquérir une nouvelle façon de peindre plus en accord avec lui-même, moins figée par le procédé, qu'il conservera, ou va-t-il oublier tout ce qu'il acquiert dans cet état de demi-conscience ? Plutôt qu'opposés, ces deux aspects du personnage (dégradation de l'homme mais accomplissement de l'artiste) sont en fait réunis en Rugendas au cours de cette fin.

La perception dans la narration

Si la perception des personnages est intéressante, celle du narrateur l'est tout autant. Le narrateur, en effet, décrit les événements d'une certaine façon, sous un certain angle, parfois étrange, avant de donner à voir au lecteur une réalité plus objective. C'est par exemple le cas au moment de l'accident de Rugendas :

> El caballo se levantaba, erizado y monumental, ocultando la mitad de la malla de relámpagos, y sus patas de jirafa se quebraban en pasos díscolos, la cabeza se volvía atenta al llamado de la locura... y se iba...
>
> ¡Pero Rugendas se iba con él! No podía ni quería entenderlo, era demasiado monstruoso. Se sentía arrastrar, casi levitar (efecto del elongamiento eléctrico), como un satélite de un astro peligroso. La marcha se hacía más rápida y él colgado atrás, rebotando, sin comprender nada...
>
> Lo que no sabía era que un pie le había quedado enganchado en el estribo, accidente que no por repetido (es un clásico de la equitación de todos los tiempos) deja de suceder de vez en cuando (p. 38, 39).

[1] *Op. cit.,* p. 37.

Dans ce passage, le narrateur nous décrit d'abord ce qui se passe du point de vue de Rugendas ; ce qui donne à la scène, comme l'écrit Eva V. Barenfeld, un côté « fantastique » :

> Desde el momento mismo en que ocurre algo que iba a cambiar por completo la vida de Rugendas - el rayo que le desfigura el rostro -, cambia también su percepción de los hechos. Y como en las ficciones de Aira no sólo la materia se transforma sino que transmutan también los puntos de vista desde donde se cuentan las historias, a partir de ese hecho el narrador extrañará los campos perceptuales de manera tal que el lector creerá hallarse en ciertos momentos (que inmediatamente se *realizan)* con acontecimientos fantásticos[1].

Après nous avoir plongés dans la stupéfaction et l'incompréhension à travers le point de vue interne et partiel de la victime, Aira redevient un narrateur omniscient qui a une vue d'ensemble (« un pie le había quedado enganchado en el estribo ») et qui peut même se permettre de faire des amorces dignes d'un chœur antique (« lo que no sabía era... ») ou des commentaires plus objectifs se voulant compatissants mais qui en fait prennent soudain de la distance par rapport à notre personnage et ne sont pas dénués d'une certaine forme d'humour (toujours involontaire chez Aira, d'après ce qu'il dit lui-même) : « accidente que no por repetido (es un clásico de la equitación de todos los tiempos) deja de suceder de vez en cuando ». Aira nous met d'abord au cœur de l'action puis il prend de la distance avec celle-ci et la commente. On perçoit la scène d'abord subjectivement, puis objectivement. C'est ce que Sandra Contreras appelle la « mimetización de la anécdota »[2]. Autrement dit, le récit est composé de deux histoires, qui sont en fait deux points de vue :

> Como lo demuestran las tesis y las nuevas tesis de Ricardo Piglia, "un cuento siempre cuenta dos historias" y la pregunta que sintetiza los problemas técnicos del cuento es "¿cómo contar una historia mientras se está contando otra?". Todo el arte del cuentista –dice Piglia (...) – consiste en saber cifrar la historia 2 (el relato secreto contado de un modo elíptico y fragmentado) en los intersticios de la historia 1 (el relato visible), en convertir a la historia secreta en la clave de la forma del cuento y sus variantes[3].

C'est exactement ce que fait Aira. Ainsi peut-on dire que, comme dans *La Liebre,* dans *Un episodio,* « los elementos de la historia secreta (...) son la clave de la forma de percepción de la novela, la clave del punto de vista del relato y de lo que, para enunciarlo con un término

---

[1] *Op. cit.,* p. 4.
[2] Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira, op. cit.,* p. 184.
[3] *Op. cit.,* p. 186.

muy airiano, podríamos considerar su “atmósfera” »[1]. C’est ce même phénomène narratif que l’on retrouve par exemple lors de la « révélation » de Krause, ou encore à la page 63, mais cette fois dans le sens inverse : le récit « visible » d’abord (« Saltaron sobre los caballos. ¡Hop! Pero el pintor había quedado al revés, mirando la cola ») et le récit « secret » ensuite (« ¡El caballo no tenía cabeza! »).

[1] *Ibid.*

Chapitre 2 : L'art dans Un episodio

I. Ecriture et peinture

La peinture et l'écriture sont deux thèmes particulièrement proches dans *Un episodio*. Bien que l'on n'y trouve aucune *ekphrasis,* d'ordinaire courantes dans les formes littéraires abordant le thème de la peinture (mais le roman de Aira n'a rien de commun), peinture et écriture sont liées dans le style même de Aira ainsi que dans l'activité du peintre voyageur, qui écrit autant qu'il peint, puisqu'il correspond notamment avec sa sœur Luise. Nous verrons notamment qu'il ne faut pas sous-estimer le rôle de cette correspondance et que l'art pictural et l'art graphique se révèlent unis et complémentaires sous bien des aspects.

Communion et totalité

« Se plaisant à décrire son travail d'écrivain par une comparaison avec la peinture, écrit Cristina Breuil, Aira déploie une écriture où, à l'opposé de Rugendas qui inscrit des mots dans l'image, il inscrit la multiplication des images dans le mouvement des mots (et de la pensée) »[1]. Cette idée se vérifie parfaitement dans *Un episodio*. En effet, le vocabulaire employé par le narrateur tout au long du roman appartient souvent au champ lexical de la peinture. Il écrit par exemple : « No eran sólo los recuerdos cercanos los que *se teñían* de alucinación, sino el mundo cotidiano » (p. 45) ou « eso era lo que *coloreaba* todas sus reacciones » (p. 65), ou encore « ese detalle le daba *un matiz* de urgencia a lo que seguía » (p. 40). Et même lorsque Rugendas écrit des lettres à ses amis, les arts plastiques sont toujours présents au cœur de l'écriture : « a sus amistades en Chile les *pintaba* un panorama tenebroso, casi exagerado » (p. 42). La peinture semble donc « contaminer » l'écriture, les deux se fondent, comme le résume très bien le terme calligraphie, qui suggère cette union de l'écriture et de la peinture : « unas esquelas informativas, entrecortadas y con *caligrafía* trémula » (p. 48). Mais on peut dire également, à l'inverse, que l'écriture pénètre dans le

[1] Breuil, Cristina, *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Aira,* Thèse de doctorat dirigée par M. le professeur Michel Lafon, Université Stendhal, Grenoble 3, 2003, p. 639.

champ de la peinture, car l'expression « tomar apuntes » qui d'ordinaire s'emploie plutôt pour parler de notes écrites, est utilisée à plusieurs reprises pour parler de croquis et de dessins, comme par exemple à la page 60 : « el gran Rugendas quería ir a tomar apuntes del malón » ou à la page 69 : « para tomar apuntes de un encontronazo en los vados de un arroyo ».

Aira intègre la peinture dans son écriture tout comme Rugendas intègre l'écriture dans ses peintures. Comme l'écrit Martin Kohan, « en la pintura de Rugendas se plantea con insistencia el problema de la relación entre las imágenes y la escritura. Aira no deja de aportar observaciones sobre el asunto »[1]. En effet, dès le début du roman, le narrateur observe : « dibujo y escritura se confundían en sus papeles » (p. 15) ; et ce sera finalement dans un livre que peinture et écriture seront unies, aussi bien dans le roman pour Rugendas (« El círculo se cerraba con la inserción de esos grabados en un libro, envueltos en el texto », p. 15) que dans la réalité pour Aira avec *Un episodio*. Le livre de Rugendas auquel il est fait allusion est donc un peu le double fictif (et historique) de *Un episodio* et l'on peut même parler de mise en abyme ici car le roman de Aira, qui allie écriture et peinture, fait référence à un autre livre qui lui-même associe écriture et peinture. Vu sous cet angle, Rugendas semble être le double fictif de Aira.

10. Johann Moritz Rugendas, *Vista sobre la primera quebrada al este de Los Andes*, 1837 (Détail)

Pour revenir à la phrase « dibujo y escritura se confundían en sus papeles », cette union de l'écriture et de la peinture dans les réalisations du peintre voyageur dénote une certaine

[1] Kohan, Martín, « A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira », in *Ramona, Revista de artes visuales,* n° 32, Buenos Aires, junio de 2003, p. 73. http://www.ramona.org.ar/files/r32.pdf (page consultée le 22 mai 2012).

harmonie et une certaine complétude. C'est en tout cas le point de vue asiatique de la question. En effet, même s'il s'agit de cultures très différentes, on peut tout de même rapprocher les œuvres de Rugendas auxquelles il est fait allusion dans le roman avec les peintures extrême-orientales, dans lesquelles les artistes inscrivent des poèmes. Même s'il s'agit dans un cas de notes scientifiques et dans l'autre de poèmes, écriture et peinture n'en sont pas moins associées dans les deux cas au sein d'une œuvre picturale. A ce propos, François Cheng écrit que le texte introduit dans le tableau « une dimension vivante, celle du Temps » : « Le poème inscrit permet ainsi à l'homme, même s'il n'est pas figurativement représenté, de marquer sa présence au sein du Ciel-Terre. Grâce à lui aussi, le jeu Plein-Vide peut révéler sa signification profonde qui est de favoriser, par-delà les contradictions et les transformations, la Totalité »[1].

Ainsi, même s'il l'on ne peut se permettre d'appliquer ces mots à un autre genre de peinture, cette analyse de Cheng nous ouvre tout de même des perspectives puisque dans la philosophie chinoise, l'union de l'écriture et de la peinture est synonyme de totalité et de plénitude. Aussi peut-on dire que l'œuvre de Rugendas, qui intègre un texte dans sa peinture, tout comme celle de Aira, qui intègre des éléments picturaux dans son écriture, sont des œuvres totales.

La correspondance

D'autre part, comme nous le disions, Rugendas écrit beaucoup de lettres. Quel est le rôle de la correspondance dans *Un episodio* ? Tout d'abord, cette activité épistolaire n'est pas anodine : en effet, il faut souligner qu'après son accident (et seulement une semaine après celui-ci), le peintre voyageur se remet à écrire *avant* de se remettre à peindre. L'écriture est donc beaucoup plus importante qu'il n'y paraît. La deuxième remarque que l'on peut faire au sujet de cette correspondance, c'est que le narrateur ne cite pas directement les lettres que Rugendas écrit : c'est de manière indirecte que nous connaissons le contenu de ses lettres. Tout comme les dialogues, celles-ci nous sont rapportées ou résumées par le narrateur. Enfin, avant de passer à une étude plus détaillée de cette correspondance, il faut également noter le rôle particulier qu'a le personnage de Luise, auquel la plupart des lettres de Rugendas sont adressées : c'est un personnage à part entière, car il est à plusieurs reprises mentionné, mais cependant toujours absent et lointain. De plus, le narrateur choisit de ne jamais faire allusion

[1] Cheng, François, *Vide et plein, Le langage pictural chinois,* Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 67, 68.

aux réponses de Luise, et encore moins de nous les citer, ce qui fait d'elle un personnage silencieux. Luise a davantage un rôle de lectrice que de correspondante, ce qui la place dans la même situation que nous, lecteurs, d'autant que ce qui caractérise en général un lecteur, c'est la distance par rapport à l'écrivain (géographique et humaine) et le silence.

Dans ses lettres, Rugendas a tendance, surtout au début, à se mettre en scène. Avant même de le faire par l'écriture, il le faisait par la lecture, en comparant sa vie à celle d'un héros de conte : « Se había empeñado en vivir en un mundo de fábula, de cuento de hadas, y si en él no había aprendido nada práctico al menos había aprendido que el relato siempre se prolongaba, y al héroe lo esperaban nuevas alternativas, más caprichosas e imprevisibles que las anteriores » (p. 21). Par un procédé de mise en abyme, le narrateur compare son personnage à un personnage de conte, comme si Rugendas avait l'intuition qu'il serait un jour le héros d'un récit. Cette vision romancée de lui-même, Rugendas va la transmettre dans ses correspondances : « En dos días más probaba de montar a caballo, y escribía cartas (la primera fue a su hermana en Ausburgo, dándole una versión casi idílica de sus problemas ; en cambio a sus amistades en Chile les pintaba un panorama tenebroso, casi exagerado) » (p. 42).

L'écriture joue ici un rôle inverse par rapport à la peinture. En effet, comme on va le voir un peu plus loin, dans ses peintures, Rugendas s'efforce de rendre les choses vraisemblables (« ¿cómo hacer verosímiles estos panoramas? », p. 17), enlevant ainsi des éléments à la réalité pour qu'elle semble « plus réelle » ; alors que dans ces lettres il exagère et amplifie à la réalité. L'écriture semble jouer un rôle d'exutoire, à l'inverse de la peinture où il faut essayer de coller au plus près à la réalité si l'on ne veut pas transformer les choses que l'on voit : « Había que tener cuidado de no exagerar en el dibujo, porque en el ascenso los jinetes indios corrían el riesgo de volverse pegasos » (p. 68). L'exagération n'est donc pas permise en peinture, mais elle l'est en écriture, comme on le voit aussi page 50 : « Lo obvio en este caso habría sido exagerar para amortiguar la sorpresa ». En effet, bien que la peinture soit une passion pour Rugendas, c'est aussi son mode de subsistance ; il vit d'ailleurs avec la crainte qu'un jour cela ne suffise plus (« Se preguntaba si sería capaz de hacerse cargo de su vida, de ganarse el sustento con su trabajo, es decir con su arte, si podría hacer lo que hacían todos... », p. 20, 21). Il prend donc son talent au sérieux car c'est pour les autres qu'il peint, pour ceux qui, en achetant son livre, lui permettront de vivre - ce n'est que durant la dernière scène qu'il va peindre uniquement pour lui. En revanche, l'écriture lui permet de se libérer en quelque sorte de cette pression que lui impose la nécessité de réussir à peindre convenablement. Cependant, gagnant peut-être en maturité suite à son accident, Rugendas va

petit à petit changer sa façon d'écrire, en laissant de côté la fantaisie et l'exagération. « Al escribir, pretendía lograr una sinceridad absoluta. El razonamiento era este : si daba el mismo trabajo, en principio, decir la verdad y mentir, por qué no decir la verdad, sin blancos ni ambigüedades ? Aunque más no fuera como un experimento » (p. 53). Mais malgré sa bonne volonté, l'intention n'est pas évidente à mettre en application : « Pero era más fácil decirlo que hacerlo, en especial porque en este caso hacer era decir », explique le narrateur.

11. Lettre de Johann Moritz Rugendas, depuis le Mexique, à sa sœur Louise, 1832

On peut d'autre part parler, comme nous l'avions fait lors de l'étude de la perception, d'une dialectique extérieur / intérieur : quand, peu après l'accident, de retour à Mendoza, Rugendas a peur d'exposer au regard d'autrui sa nouvelle apparence (« la aprensión de enfrentar con su nueva cara a los conocidos persistía », p. 55), il se replie sur lui-même et se tourne vers l'écriture. « Fueron unos días de concentración en sí mismo, y reflexión. Debía asimilar lo que había pasado, y tratar de encontrar un camino aceptable para el futuro. La escena de estos debates internos fue la correspondencia, a la que se dedicó largamente » (p. 48).

Plus qu'une simple correspondance, l'écriture épistolaire est pour Rugendas une

occasion de faire le point avec lui-même : « también estaba la necesidad íntima de ponerse en claro consigo mismo, ante esta circunstancia extrema, y no disponía de otro modo de hacerlo que el muy ejercitado de las cartas » (p. 49). L'écriture est donc une activité très importante pour le peintre voyageur car elle lui permet en l'occurrence d'accepter sa nouvelle apparence et de se reconstruire d'une certaine façon par les mots. On peut d'ailleurs dire à ce sujet que les lettres sont le lieu où s'expriment ses états d'âme et ses sentiments, tandis que la peinture semble être plutôt le lieu où parlent son esprit et son intellect, comme le prouvent ses calculs (« unos cálculos casi abstractos de trayectoria », p. 28), ses notes scientifiques et la comparaison qu'il fait de la peinture avec un puzzle (« rompecabezas », p. 70), car la peinture doit avoir pour lui un rôle de « documentation » : « los dibujos que habían hecho, en la medida en que tenían algún valor, eran su documentación » (p. 20). Et de même que l'art déteint sur l'écriture de Aira, de même la peinture à fonction documentaire déteint sur la correspondance de Rugendas : « Rugendas le peintre » influence « Rugendas l'homme » : « La documentación era el oficio de Rugendas el pintor, y en alas de la excelencia lograda se le había vuelto una segunda naturaleza a Rugendas el hombre » (p. 49). Les lettres auraient donc une fonction affective et la peinture une fonction intellectuelle, elles sont donc complémentaires, mais cette phrase nous avertit discrètement : la peinture commence à prendre le pas sur les lettres, l'intellect commence à empiéter sur l'affectif ; et plus on avance dans le récit, plus le visage, mais aussi l'ensemble de la tête, donc ce qui a trait à l'intellectuel, prend de l'importance - au détriment des affects dont il n'est plus question à la fin -, jusqu'au moment ultime où Rugendas est décrit comme « ese hombre que se había vuelto todo cara » (p. 89). Ainsi, même si la correspondance peut paraître d'importance mineure, elle ne l'est pas car, par sa disparition progressive (Rugendas n'écrit plus dans la dernière partie du roman), elle est un indicateur de la déshumanisation progressive de ce dernier.

Analogie et complémentarité

D'autre part, une chose est frappante dans *Un episodio* : bien que les deux principaux protagonistes soient presque toujours ensemble, le narrateur ne nous rapporte aucun dialogue de façon directe. Nous avions déjà mentionné ce point original lorsque nous avions étudié les personnages, et nous avions vu que cette absence de dialogue direct entre eux créait une certaine distance entre le lecteur et les personnages, donnait plus de poids à la parole du

narrateur et accentuait la distance historique. Nous avions également parlé de roman « muet », et il convient de revenir quelques instants sur cet aspect. En effet, *Un episodio* est un roman que l'on peut qualifier de silencieux. Or, ce silence a pour effet de rapprocher le roman de l'art pictural qui est silencieux par essence. Ce silence est évoqué lorsque le narrateur nous décrit le point de vue de Rugendas concernant l'art et l'histoire - thème sur lequel nous reviendrons - et qu'il parle du « silence des récits » (p. 29). Aussi peut-on dire que *Un episodio*, par son absence de dialogues directs, de voix que l'on entend, est un livre qui se veut peinture, un roman qui se veut la métaphore d'un tableau ; à la différence qu'un livre a besoin de temps pour être lu, alors qu'un tableau peut être contemplé en quelques instants. Le livre nécessite la durée, le tableau l'instantanéité. Si l'on poursuit jusqu'au bout l'analogie, on s'aperçoit que dans cette optique, le narrateur, la seule voix que l'on entend, représente le peintre, seule médiation invisible mais pourtant omniprésente entre le tableau et le spectateur.

Un episodio serait la métaphore d'une peinture, certes, mais il y a une différence notoire entre le roman et la peinture : le mouvement. Or, le roman pourrait remédier à l'incapacité de la peinture traditionnelle à représenter le mouvement. Lorsque Rugendas et Krause traversent une plaine dévastée par les sauterelles, ils constatent qu'il aurait été impossible de peindre la scène. « Se lo imaginaba. Un prado verde, envuelto de pronto en una nube zumbona, y un instante después, nada. ¿Eso podía ser objeto de una pintura? No. Quizás de una pintura en acción » (p. 33). Cette « peinture en action » pourrait donc désigner la littérature, qui permet la description du mouvement. Cette expression pourrait être une périphrase intéressante pour définir l'écriture. Mais on peut également penser à une autre interprétation. Pour Martín Kohan, la « peinture en action » correspond plutôt au cinéma. *Un episodio* raconte en effet selon lui l'histoire de la naissance du septième art.

> Lo que quiere Rugendas es poner las imágenes en movimiento, que el movimiento resulte de las imágenes sucesivas que se mueven. (...) César Aira, es evidente, ha contado la historia del surgimiento del cine, la ha situado en Mendoza, Argentina, a mediados del siglo diecinueve, y le ha puesto por título *Un episodio en la vida del pintor viajero.* La electrificación de la pintura, o mejor dicho del pintor, es su punto de partida[1].

Ainsi, on peut aussi bien voir dans cette « peinture en action » une référence à la littérature, grâce aux descriptions verbales, qu'une allusion au cinéma, grâce à la succession

[1] Kohan, Martín, « A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira », *op. cit.,* p. 74.

d'images.

Si la peinture est impuissante pour représenter l'action, il y a cependant certaines choses que l'écriture demeure incapable de transcrire mais qu'au contraire la peinture peut plus facilement montrer. Lorsque Rugendas écrit des lettres à sa sœur ou à ses amis après l'accident, il se heurte en effet à « un problème d' "élocution" » (p. 49) :

> Las variaciones giraban alrededor de una curiosa imposibilidad : ¿cómo se podía transmitir la frase « soy un monstruo » ? Estamparla en el papel era fácil. Pero transmitir su significado era muchísimo más difícil. (...) Lo obvio en este caso habría sido exagerar, para amortiguar la sorpresa. Pero no era fácil exagerar, con su cara. Corría el peligro de quedarse corto, sobre todo si ellos estaban descontando la obvia exageración. Y entonces el efecto sería el opuesto al esperado (p. 50).

Face au visage indescriptible du peintre, les mots sont difficiles à trouver. Seule la peinture semble être en mesure de le donner à voir. Rugendas va d'ailleurs éprouver l'envie de faire son autoportrait, mais peut-être n'est-il pas prêt à se confronter à la réalité, car il va « refréner la tentation de se dessiner lui-même » (p. 51).

Ainsi, écriture et peinture sont en quelque sorte complémentaires, l'une palliant les manques de l'autre. On pourrait presque parler d'osmose entre ces deux arts. En ce sens *Un episodio* peut être une illustration de ce célèbre vers exprimant l'harmonie entre littérature et peinture : « *poema loquens pictura*, *pictura tacitum poema* »[1].

II. Un récit visuel

« Adentro de los cuadros »

Malgré la complémentarité de ces deux arts, il arrive que ni la peinture, ni l'écriture traditionnelle ne puissent dépeindre un événement : « Habría sido imposible trasladarlo al papel, ni siquiera en alguna especie de taquigrafía, de haber estado cerca. Pero la distancia lo volvía otra vez cuadro, al incluirlo todo : indios, ronda, Tambo, soldados, pista, tiros, gritos, y la visión general del valle, las montañas, el cielo. Había que hacerlo todo pequeño como puntos, y prepararse para reducirlo más todavía » (p. 75).

[1] « le poème est une peinture qui parle, la peinture est un poème muet », phrase attribuée à Simonide de Céos, poète grec (556 - 467 av. J.-C.).

Si le peintre est trop proche du sujet qu'il représente, il ne peut le saisir, même au moyen de la sténographie. Il doit en effet prendre de la distance pour dessiner, s'il ne veut pas prendre le risque d'être lui-même dans le tableau. Mais peut-être y est-il déjà... En effet, d'après le narrateur, il semble y avoir deux mondes distincts : le monde réel et celui des tableaux ; et ce qui caractérise ce dernier, c'est qu'il naît de l'imagination et qu'il peut, de ce fait, inclure des choses étranges, incohérentes ou folles : « Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad. En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar ; con lo cual pueden sobrepasarse en extrañeza, en incoherencia, en locura. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa » (p. 74, 75).

Or, il est une chose qui semble davantage appartenir au monde des tableaux qu'au monde réel par son côté étrange, voire surnaturel : il s'agit du nouveau visage de Rugendas. La description qu'en propose le narrateur nous permet en effet de penser que ce visage est davantage imaginaire que réel :

> Porque la cara había sufrido daños graves. Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón, con las dos fosas a distinta altura, y desplegaba hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído a un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera. Gran parte de ese descalabro parecía definitivo. (...) En segundos todo el rostro estaba en un baile de San Vito incontrolable. Además, cambiaba de color, o mejor dicho de colores, se irisaba, se llenaba de violetas y rosas y ocres, cambiando todo el tiempo como un calidoscopio (p. 44, 45).

Dans cette description, les liens entre littérature et peinture sont des plus étroits car le narrateur nous propose une véritable peinture de ce visage. D'autre part, cette description nous donne à voir une figure si incroyable qu'elle semble loin du réel ; un visage qui, tout comme la scène de la danse des Indiens, semble faire davantage partie d'un tableau que de la réalité, un visage même qui, par ses diverses couleurs, *est* tableau, ou du moins tableau en train d'être réalisé. Aussi peut-on dire que Rugendas, en ayant subi cette défiguration, est entré dans le monde des tableaux.

Cette impression est confirmée à plusieurs reprises. Lorsque les deux amis galopent pour rattraper les Indiens, Rugendas porte une mantille parce qu'il ne peut supporter la luminosité. Le narrateur commente : « Le servía para filtrar la luz. Su pobre cabeza alterada, su sistema en ruinas, sufría por la luz directa; las pupilas ya no podían contraerse más, eran puntos, la droga anulaba el sistema elástico, y la iluminación se volvía inasimilable. *Era como*

si hubiera dado un paso más hacia adentro de los cuadros » (p. 64). Rugendas perçoit sans aucun filtre toute l'intensité de la lumière, et c'est en effet comme s'il était entré dans une autre univers, extrêmement lumineux, que le narrateur associe à celui des tableaux. Par ailleurs, le paysage est idyllique, comme dans une image bucolique. « La mañana era realmente gloriosa, una mañana de malón. No había una sola nube en el cielo, el aire tenía una vibración lírica, los pájaros peinaban los árboles » (*ibid.*). Un peu plus bas, le narrateur précise que « en la descripción epistolar de su propio estado, Rugendas hacía de Krause un elemento retórico más, un "color" más » (*ibid.*). Les lettres deviennent des peintures dans lesquelles Krause est une couleur. Plus loin, les deux peintres se dirigent vers les Indiens et le narrateur commente : « Iban hacia ellos, *como en una ilustración,* en el amanecer resplandeciente » (p. 66). Déjà, avant même de partir sur les traces des Indiens, Rugendas et Krause étaient dans une chambre qu'on aurait dit peinte par Van Eyck. « La media luz todavía nocturna del interior le daba *determinaciones flamencas* » (p. 61). Plus tard, lorsque Rugendas tombe de cheval, ils laissent les Indiens s'éloigner. La scène décrite par le narrateur est encadrée, telle un tableau : « Allá a lo lejos, *en un soberbio marco de rosas y verdes,* los indios se perdían en desbandada, tan minúsculos como si estuvieran montados en mosquitos » (p. 82). Et lorsque Rugendas et Krause assistent au *malón,* le narrateur décrit la scène qu'ils observent plan par plan, comme s'il décrivait un tableau : « *Al fondo,* el edificio blanco del Puesto, pequeño como un dado. *Antes,* una partida de ganaderos disparando al aire desde sus caballos, y los indios corriendo en los suyos, a los gritos » (p. 66). En outre, les tableaux dans lesquels entrent les personnages à travers les mots de Aira sont parfois même religieux. Ainsi, lorsque Krause soutient le corps de son ami, le narrateur nous donne à voir ni plus ni moins qu'une *pietà* : « Krause, *como una Mater dolorosa,* sostenía el cuerpo desvanecido de su amigo y maestro, bajo coronas de follaje multiplicadas al infinito » (*ibid.*).

Ainsi, la frontière entre le monde réel et le monde peint n'est plus très nettement définie ; Krause et surtout Rugendas sont passés dans une autre dimension, et cela depuis que ce dernier a un visage qui ressemble davantage à une peinture qu'à un visage. Au début, Rugendas est encore lucide : il sait que les choses ont changé et que son accident lui a dévoilé les arcanes de l'art, comme s'il avait à présent une connaissance de l'art de l'intérieur. « Después de todo, el arte era su secreto. El había conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante. En el pago se sumaba todo, ¿por qué no iba a sumarse el accidente, y la transformación consiguiente? » (p. 46). Mais plus on avance vers la fin du récit, plus Rugendas pénètre au cœur de l'espace iconographique et s'éloigne de la réalité sans vraiment

s'en rendre compte. Son désir de tout dessiner devient une obsession, il ne voit plus les Indiens comme des hommes mais comme des modèles, il est indifférent à la vie et à la mort, « drogué par le dessin et par l'opium ». Il finit par franchir la distance qui sépare habituellement l'artiste de ses modèles. « Ahora sí los tenía cerca », nous dit le narrateur (p. 89). Il est véritablement entré dans les tableaux qu'il peignait. D'ailleurs, il peint par « automatismes » : « el procedimiento seguía actuando por él » explique le narrateur (p. 91). Rugendas est tellement imprégné par l'art que le dessin se fait tout seul.

« Siempre he querido ser un pintor »

Comme on l'a vu, le texte décrivant cette progressive imprégnation recèle d'images et de références iconographiques. Or, cela est en fait due à une forte volonté de l'auteur, sous-jacente dans toute son œuvre : pour Aira, le plus important est que son écriture soit visuelle, qu'elle fasse naître des images. Il conçoit son travail d'écrivain comme celui d'un dessinateur, ainsi qu'il l'expliquait lors d'une rencontre organisée à Grenoble en 2008 :

> Y después me hablabas de la relación de las artes plásticas y es algo que está constantemente en mi imaginario, siempre estoy pensando en eso, siempre he querido ser un pintor, un dibujante, y en cierto modo me siento un dibujante: cuando yo pienso en la figura del novelista tradicional que se sienta frente a la máquina de escribir y piensa, escribe, escribe... Eso para mí no existe: para mí escribir es sentarme con la lapicera y escribir trabajosamente media paginita, una página por día y eso es todo, y este trabajo yo lo veo más como el trabajo de un dibujante que como el trabajo de un escritor, en parte por el trabajo manual, físico, la lentitud con la que lo hago... Y en parte por la predominancia visual de lo que hago ¿no? Siempre estoy pensando en eso, en que se vea, que se vea lo que yo he imaginado, que se vea con claridad, que sea transparente, por eso estoy siempre afilando cada adjetivo de modo que... de dar la idea visual de cada cosa[1].

Lors d'un entretien réalisé plus tard à Buenos Aires, nous voulions en savoir un peu plus et avons demandé à l'écrivain de revenir sur ce sujet.

> Siempre tuve una gran admiración por dibujantes, pintores, artistas... Quizás sea la velocidad con la que pueden hacer la obra : tomar un papel, hacer unos trazos ¡y ya está! Para un escritor, hay que seguir y seguir... Tanta espontaneidad me encanta. Y nunca tuve el talento para el dibujo, para los artes visuales, así que lo trasladé, hice mi propia pintura, mis propios dibujos escritos. Y con el tiempo me fui dado cuenta de que todo este amor que tengo para los papeles, para las lapiceras, las plumas, las

[1] Conférence de César Aira à l'Université Stendhal - Grenoble III, le 28/02/2008 (cf annexes).

> tintas, y el hecho de que escribo siempre a mano, tan lento, pensándolo tanto, y tratando de ver lo que estoy escribiendo, de ver las imágenes, las escenas, y el hecho de que escribo tan poco, casi una página por día; eso es mi dibujo, ¿no? Ahí creo que hay también algo de peligroso, en el sentido de que a veces, siento tal necesidad de que se vea bien, que me extingo en los detalles, que un lector no necesita que yo le diga que la corbata es amarilla... A veces tengo que sacar, porque releo lo que he escrito, y veo que no, que la mesa tenía 45 centímetros... ¡No!... El texto se recarga mucho de detalles inútiles, pero es un defecto que viene de esa necesidad de hacerlo visual. También, (...) yo tengo una propensión al juego de las ideas, y eso es peligroso porque puede llevar a la abstracción... Y entonces creo que compenso ese juego de ideas con lo visual (...)[1].

En fait, Aira aurait voulu être un peintre, en particulier pour une raison précise : être dans la spontanéité, pouvoir faire corps avec le temps. Selon lui, la peinture est un art instantané, tandis que la littérature a besoin du temps pour exister. Pourtant, peindre une composition à l'huile peut être un long travail, fait de glacis et de repentirs. Mais ce n'est pas la façon de voir de Aira. Pour lui, une peinture peut être réalisée en un seul jet, tandis que l'écriture est un travail laborieux et minutieux, notamment en Occident, où l'art nécessite du temps, alors que l'Orient, au contraire, est une civilisation de l'instantané.

> - (...) Un relato necesita tiempo para extenderse. Y en ese sentido, la pintura, el dibujo, la pintura como la hacía Rugendas, la pintura del natural, se puede hacer en el momento : ahí veo una cosa, tomo el lápiz, y ya está, aunque sea unas pocas líneas, ya está la obra de arte. Quizás eso fue lo que me atrajo : el pintor viajero en el transcurso del viaje puede ir haciendo todo, puede ir tomando instantáneas del mundo, mientras que el narrador está en otra..., no está en el viaje, lo ve el viaje en la perspectiva total, tiene que escribir en el tiempo. Eso lo pienso mucho todos los días porque todos los días se me ocurre una idea para escribir una novela o algo pero no puedo, lo anoto, la idea : ¡qué lindo sería escribirlo! Pero necesito tres meses para escribirlo y no tengo tres meses cada día.
> - ¿El problema sería el tiempo?
> - Totalmente. El tiempo nos mata y nos da vida. (...) En toda mi obra hay siempre alusiones a lo oriental. Los chinos, los japoneses con ese arte instantáneo que tienen : el haïku, pequeño poema de la observación minúscula del acontecimiento o esta pintura hecha con tres pinceladas, y la novela ésta empieza con esta alusión a los chinos pintores viajeros, que en Occidente no los hubo. En Oriente hubo esta instantaneidad; en Occidente se necesita tiempo... Son todas fantasías... Fantasías mías[2].

Faute de pouvoir être un peintre chinois ou un poète japonais, Aira en tant qu'écrivain a donc pour préoccupation majeure de donner à voir nettement ce qu'il imagine, comme s'il

[1] Entretien réalisé à Buenos Aires le 17/03/2011 (cf annexes).
[2] Entretien réalisé à Buenos Aires le 9/05/2011 (cf annexes).

peignait un tableau. Cristina Breuil écrit à ce sujet : « la spatialité visuelle de la peinture est le point de départ de chacun de ses ouvrages. L'écrivain raconte qu'il envisage son texte comme un tableau. Partant ainsi de la visualisation d'une surface unie et vierge, il va composant une œuvre picturale, par petites touches, çà et là, jusqu'à obtenir un ensemble d'éléments enchevêtrés formant un tableau »[1]. Dans *Un episodio,* comme on l'a vu, Aira inclut parfois de véritables tableaux dans son récit.

La composante visuelle est très forte dans le roman, comme si l'art pictural de Rugendas déteignait sur le narrateur. Les personnages évoluent dans un décor directement issu des arts visuels. Lorsque le narrateur commente : « Iban hacia ellos, *como en una ilustración,* en el amanecer resplandeciente » (p. 66), il transpose véritablement ses personnages sur un support visuel, il les fige sur du papier. Mais ces petites figurines à cheval font parfois aussi office de décor de paravents : « Los indios, en sus repasadas de *biombo,* estaban haciendo historia, a su modo » (p. 73).

Aira réussit très bien, conformément à son souhait, à peindre son récit plus qu'à le raconter, tant les images jaillissent de ses lignes. Son désir de clarté, de transparence (« Siempre estoy pensando en eso, en que se vea, que se vea lo que yo he imaginado, que se vea con *claridad,* que sea *transparente* ») est visible dans le texte même, comme par exemple dans cette phrase : « Se producía *una cascada transitiva y transparente* en cada círculo, y desde ella se recomponía el cuadro, como arte » (p. 75).

Bande dessinée, cinéma, photographie... : les autres arts présents dans *Un episodio*

Si la peinture est logiquement l'art dont il est le plus question dans le roman ; elle n'est cependant pas le seul art auquel il est fait référence. L'écriture de Aira est visuelle par bien des aspects. Tout d'abord, il nous faut mettre l'accent sur l'importance de la bande dessinée dans *Un episodio*. Le neuvième art est une des sources d'inspiration de Aira. On note par exemple la présence d'onomatopées, insérées dans le récit, comme si ce texte était enfermé dans une bulle : « Allí venía, dando la vuelta a la colina del torrente, un grupito de salvajes vociferantes, las chuzas en alto: ¡huinca! ¡mata! ¡aaah! ¡iih! » (p. 74). Les cris des Indiens sont d'ailleurs assez étonnants : comme dans la plupart des bandes dessinées, le trait est caricatural. Rugendas, en croquant les Indiens, va lui-même avoir tendance à inclure des sons

[1] Breuil, Cristina, *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Aira,* Thèse de doctorat sous la direction de M. le professeur Michel Lafon, Université Stendhal, Grenoble III, 2003, p. 64.

dans ses dessins, qui ainsi se transforment en vignettes : « Krause sacó el revolver y tiró un par de veces al aire; Rugendas estaba tan compenetrado que se limitó a escribir en su hoja: BANG BANG » (p. 70).

Martín Kohan, dans son article « A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira » relève ces références à la bande dessinée, cette intrication de l'image et de l'écriture et compare Rugendas à « un artiste pop » :

> (...) La técnica de fragmentar imágenes y de componer historias por medio de una sucesión de escenas, puede verse, con el agregado de la reproducción técnica, como un anticipo del arte de la historieta (también en esta novela, entonces, la reproductibilidad técnica funda las condiciones materiales de posibilidad de la cultura de masas). Aira ha percibido eso mismo en la literatura de Copi: la instantaneidad de cada dibujo y la vertiginosa sucesión de los distintos dibujos que se dan en la historieta. Podría decirse que Rugendas, en la versión de César Aira, también pinta así, como Copi escribía.
>
> Desde este punto de vista, adquiere una relevancia especial que en la pintura de Rugendas se plantee con insistencia el problema de la relación entre las imágenes y la escritura. (...) El paso siguiente, el paso decisivo, lo da Rugendas en pleno trance de representar un malón indígena. Entonces ya no une ni separa lo dibujado y lo escrito: lo que hace es escribir en el dibujo, agregar palabras escritas en la imagen dibujada. (...) En la elección de lo escrito recuerda a Roy Lichtenstein: "Krause sacó el revolver y tiró un par de veces al aire; Rugendas estaba tan compenetrado que se limitó a escribir en su hoja: BANG BANG". Lo que Rugendas escribe nos remite, otra vez, al mundo de la historieta; pero ya no en la manera en que el procedimiento de las escenas sucesivas se articula con la impronta de la reproductibilidad técnica y se potencia en ella, sino en la manera en que el arte del pintor adquiere la facultad de retomar y reincorporar los signos gráficos de la cultura de masas. Rugendas resulta entonces un fotógrafo avant la lettre y un surrealista avant la lettre; pero también, y bastante más avant la lettre, un artista pop[1].

Si Kohan a pensé à l'œuvre de Roy Lichtenstein en lisant certains passages de *Un episodio,* d'autres lignes peuvent nous rappeler certains dessinateurs plus traditionnels. En fait, en ce qui concerne la bande dessinée, Aira nous a confié au cours d'un entretien que sa principale source d'inspiration n'était autre que l'œuvre de Hergé :

> - Así que pensó en Tintín cuando escribió su novela...
> - Siempre lo estoy pensando. Porque Tintín para mi es un modelo de narración, de relato perfecto. Las estudio, las releo *Las aventuras de Tintín* de vez en cuando para la maravilla del relato. Todo lo que es mío, más que a la novela convencional se parece más, creo, al cómic, a la *bande dessinée,* porque son

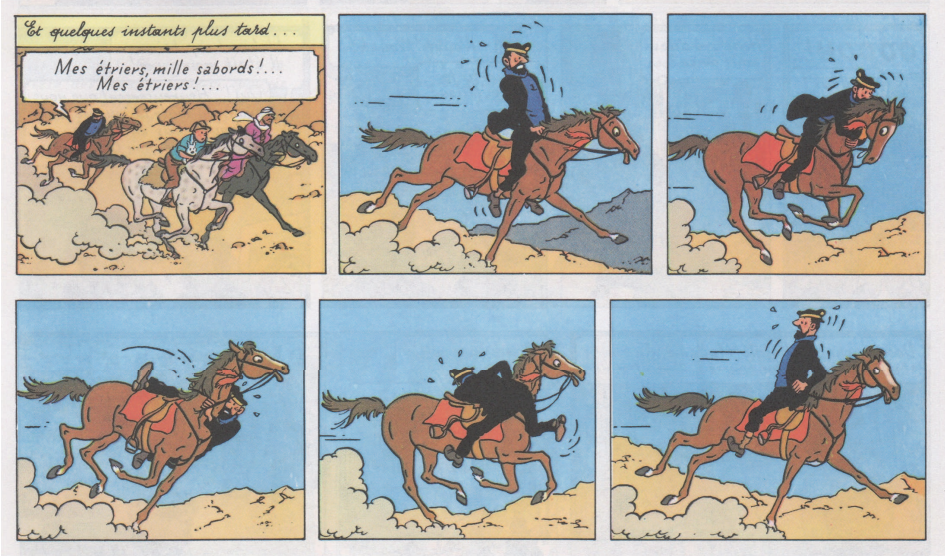
[1] *Op. cit.,* p. 73.

todo escenas visuales, ¿no? Cuando ese caballo - que siempre me lo elogian -, cuando ese caballo da una voltereta en el aire y la crin se le pone la aleta de un pez espada...

- También hay ejemplos de onomatopeyas, como en los cómics, por ejemplo... *(« BANG BANG », p. 70)*
- ¡Ah sí, « BANG BANG »! (*risas*) ¡Ah, no me acordaba! (*risas*) Quedo siempre muy satisfecho cuando me sale una imagen muy visual, ¿no? Creo que acá hay un momento, cuando pasan los indios y uno lleva un salmón.. eso está bien, ¿no? (*risas*) Como una mujer desnuda porque es rosada, como el salmón que sirven en los restaurantes...
- Así que concibe la literatura y los relatos como algo muy visual.
- Sí, totalmente; y en ese sentido Tintín es el relato visual perfecto[1].

L'influence des albums de Tintin est très visible dans un passage de *Un episodio* en particulier. Lorsque les deux artistes partent de l'estancia, à l'aube de leur grande journée de *malón*, Rugendas fait preuve d'une certaine maladresse, qui n'est pas sans rappeler un personnage bien connu :

Salieron. Un peón sostenía abierto el portal del patio, que trancarían cuando hubieran salido. Rugendas agitaba la mantilla en la mano como un loco, y se llevó por delante una columna de la galería. Saltaron sobre los caballos. ¡Hop! Pero el pintor había quedado al revés, mirando la cola. Los animales arrancaron, y el se cubría la cara con la mantilla, le ponía el sombrero encima, y se la ajustaba al cuello con un nudo en la nuca... Pero cuando buscaba las riendas, por supuesto que no las encontró... ¡El caballo no tenía cabeza! Ahí se dio cuenta de que estaba sentado al revés, y dio la vuelta, con maniobras de circo de pesadilla. Cuando terminó (Krause se había ido adelante, avergonzado) ya salían, y las enormes rejas se cerraban a sus espaldas con un ¡clan! al que respondían los pájaros (p. 63).



12. Hergé, *Les aventures de Tintin. Coke en Stock,* p. 26

[1] Entretien réalisé à Buenos Aires le 17/03/2011 (cf annexes).

La scène est particulièrement burlesque. Or, ces lignes trouvent leur équivalent visuel dans six cases de *Coke en Stock*[1], dont elles constituent presque la description : dans cet album, c'est le capitaine Haddock qui effectue les plus incroyables acrobaties sur son cheval parti au galop. Ici, Krause (« se había ido adelante, avergonzado ») joue le rôle de Tintin, qui part devant et montre la voie. Le texte de Aira est visuel au point de mettre en mots et de réactualiser des cases dessinées par Hergé, images appartenant aujourd'hui au patrimoine iconographique populaire.

Mais Aira a également pensé au septième art en écrivant *Un episodio*. La scène finale, en particulier, est à comprendre en termes cinématographiques, ainsi qu'il nous l'a dévoilé : « En realidad, lo que me llamó a escribir fue el ver todo este episodio cerrado en sí mismo, que se completaba, con ese último gesto de ir a tomar los últimos planos de los indios. Me gustó porque era como un antecedente del cine. Rugendas, como un director de cine, quiso tener también los primeros planos, por eso tenía que acercarse a los indios »[2]. Les jeux de lumière provoqués par le feu de camp des Indiens sont un autre élément de cette mise en scène : « Yo lo veía simplemente como una imagen casi cinematográfica de luces cambiantes, porque toda la idea es cinematográfica : de ir a tomar los primeros planos »[3]. A la fin du roman, Rugendas n'est donc plus un peintre mais un metteur en scène, qui avait besoin de quelques gros plans pour que son film soit complet. En réalité, Rugendas est plutôt l'acteur principal d'une scène orchestrée par le narrateur, qui est le véritable metteur en scène et qui profite de la situation pour réaliser plusieurs zooms, notamment sur les visages des Indiens, qui ne sont en rien épargnés par une caméra sans pitié : « Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro » (p. 89).

Pour Kohan, l'ensemble du roman est même une vaste métaphore de la naissance du cinéma, dont tous les ingrédients sont disséminés au fil du récit :

> Lo que quiere hacer Rugendas es poner las imágenes en movimiento, que el movimiento resulte de las imágenes sucesivas que se mueven. El abanico de elementos termina así de completarse: están la reproductibilidad técnica (en lo que va del grabado a la fotografía), la cultura de masas (en lo que va de la historieta al

[1] Hergé, *Les aventures de Tintin. Coke en Stock,* Tournai, Casterman, 1986, p. 26.
[2] Entretien réalisé à Buenos Aires le 17/03/2011 (cf annexes).
[3] Entretien réalisé à Buenos Aires le 9/05/2011 (cf annexes).

> arte pop), la fugacidad perceptiva (con la pirotecnia), la electricidad (con los rayos) y la combinación de imágenes y palabras; está también, por fin, la ilusión de poder poner las imágenes en movimiento, y hacer un arte con eso. César Aira, es evidente, ha contado la historia del surgimiento del cine, la ha situado en Mendoza, Argentina, a mediados del siglo diecinueve, y le ha puesto por titulo *Un episodio en la vida del pintor viajero*. La electrificación de la pintura, o mejor dicho de un pintor, es su punto de partida[1].

Pour terminer, notons qu'un autre art est présent dans *Un episodio* : la photographie. Le narrateur la mentionne dès la deuxième page du roman : « Su misión era la que cien años después habría cumplido un fotógrafo: documentar gráficamente los hallazgos que hicieran y los paisajes que atravesaran » (p. 6). La photographie est évoquée, comme on l'a vu, par Kohan, qui écrit à son sujet : « La pintura de Rugendas anticipa las condiciones de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica; de ahí que la función documental que le atribuye a sus obras lo aproxime a la tarea de los fotógrafos. También con esto, como con el surrealismo, según Aira Rugendas se adelanta "cien años" (...). Rugendas es, para Aira, un fotógrafo avant la lettre (...) »[2].

Mariano García évoque lui aussi le fait que le procédé de la physionomie de la nature, par sa neutralité, est en tout point semblable à l'art photographique. En outre, la mantille portée par Rugendas ne serait autre qu'une métaphore des premiers appareils :

> (Una) inevitable analogía (...) se plantea a lo largo de todo el texto frente a la actividad de Rugendas: la captación o registro « objetivo » digna de la fotografía (recordemos que se habla de un « objetivo » secreto de Rugendas). De hecho, tras el accidente, Rugendas se verá obligado a usar una mantilla negra que le da el aspecto de los primeros fotógrafos que debían ocultarse su cabeza bajo un paño oscuro, y el propio narrador asimila el procedimiento a las funciones que años después cumplirá la fotografía, es decir, una función eminentemente documental que no necesariamente excluye una dosis de arte, como también puede suceder en los relatos de viajes[3].

Peinture, bande dessinée, cinéma, photographie... Le récit de Aira est encore plus visuel qu'il ne paraissait au premier abord. Il semble même, à la lumière de cette analyse, être tout simplement une ode à l'art dans son sens le plus large et sous toutes ses formes. Si la peinture

---

[1] *Op. cit.,* p. 74.
[2] *Op. cit.,* p. 72.
[3] García, Mariano, « Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero,* de César Aira », in M. Carrizo Rueda, Sofía, (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo",* Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, p. 147.

est le fil conducteur, les autres arts ne sont pas en reste[1]. Il va donc sans dire que *Un episodio* apparaît comme un des romans de Aira les plus visuels.

III. L'art et le réel

La vraisemblance et le réalisme

La question de la vraisemblance est souvent évoquée dans *Un episodio*. Au début de leur voyage, par exemple, les deux amis s'interrogent face à la beauté grandiose du paysage : « ¿cómo hacer verosímiles esos panoramas? » (p. 17). Et plus tard, lorsqu'ils se trouvent devant le spectacle des danses incroyables réalisées par les Indiens, Rugendas est obligé de « les rectifier sur le papier » : « Rugendas debía rectificarlas en el papel, donde regía un verosímil de composición estática » (p. 73). Ce qui frappe dans ces deux passages, c'est le paradoxe qui assigne à la peinture le rôle de *rendre* les paysages ou les danses *vraisemblables*, alors qu'ils ne le sont pas en réalité. Le réel observé ici est inhabituel et la mission de la peinture ne serait pas de le représenter tel qu'il est, mais de le « rectifier » pour le faire entrer dans une norme, enlevant ainsi à la scène l'aspect extraordinaire qui faisait son originalité. La peinture devrait-elle donc banaliser les événements ? Le problème semble être que si le peintre n'apporte pas quelques modifications, le résultat est étrange car le mouvement saisi sur le papier devient figé : « En los esbozos no la rectificaba del todo, de modo que quedaban restos de su extrañeza real, restos en cierto modo arqueológicos porque había que cavar en la velocidad para vislumbrarlos » (p. 73). La représentation picturale serait donc non seulement impuissante à représenter la vitesse, mais elle devrait en plus gommer cette curieuse fixité pour ne représenter qu'une « normalité » inventée. Pas étonnant dans ce cas que la réalité, même imaginaire, soit plus belle qu'un tableau : « Los reinos de hielo de los indios se le aparecían en la imaginación más bellos y misteriosos que cualquier cuadro que pudiera pintar » (p. 25).

Eva Verónica Barenfeld explique que selon Aira, le vraisemblable, c'est la conformité à la tradition littéraire :

[1] Comme on va le voir par la suite, la danse et les arts du cirque ont également leur place dans le roman : ils sont le champ d'expression des Indiens.

> La obra hundida en el verosímil es entonces la obra cerrada que no enriquece con ningún posible suplementario el corpus formado por la tradición literaria : lo verosímil es la reiteración del discurso. El realismo pictural, por ejemplo, entiende producir sentido reproduciendo un fragmento de espacio percibido que no planteará ningún problema de reconocimiento del espectador : en la repetición se halla sentido, el sentido es entonces lo redundante[1].

Or, on peut dire que d'une certaine façon, Rugendas est tiraillé entre d'une part la tradition, l'application des conventions (c'est-à-dire la quête du vraisemblable et la fidélité au procédé), donc la répétition, et d'autre part la recherche d'innovations qui l'aideraient à affirmer sa personnalité dans ses œuvres et qui enrichiraient l'histoire de l'art. En effet, malgré sa tendance à tout vouloir rendre vraisemblable pour ne pas choquer les mentalités et se heurter à l'incompréhension de ceux qui plus tard verront ses œuvres (« Deberíamos dibujarlo, decían. ¿Pero quién lo creería? », p. 18), Rugendas utilise par exemple une technique novatrice : celle de l'esquisse à l'huile. « Por esos años Rugendas había iniciado una práctica novedosa, la del boceto al óleo. Esto consistía una innovación, que la historia del arte ha registrado como tal. (...) Mal visto, se lo consideraba un procedimiento de chapucería. Y lo era, en buena medida, pero tenía como horizonte una transvaloración de la pintura » (p. 19).

Rugendas oscille donc entre tradition et nouveautés, entre déterminisme et libre-arbitre ; et c'est en fait à une profonde recherche d'identité artistique que nous assistons, représentative des questionnements de tout artiste devant prendre en compte ce qui existe déjà et en même temps créer quelque chose de nouveau. C'est d'ailleurs le but intime de Rugendas. « Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que le obligara a *crear un nuevo procedimiento* » (p. 27). Faudrait-il en fait lire *Un episodio* comme un roman décrivant la difficulté de l'artiste, peintre comme écrivain, à s'émanciper de ce qui existe déjà pour *créer* ? Et créer non pas seulement une œuvre, mais un nouveau procédé, car pour Aira, « los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas »[2].

Peinture et littérature se rejoignent sur la question de la vraisemblance tout comme elles se rejoignent sur la question toute proche du réalisme. En effet, à ce propos, Aira adhère à la

---

[1] Barenfeld, Eva Verónica, *op. cit.,* p. 5.
[2] Barenfeld, Eva Verónica, *op. cit.,* p. 1.

position de Lukács qu'il explique ainsi :

> El escritor que se coloca en la posición de puro observador del mundo y la sociedad no puede hacer verdadero realismo, sólo su simulacro. El verdadero realismo lo hace el que está en la realidad, participando de ella. Es esta posición que le permite hacer (aun en contra de sus ideas políticas o filosóficas) un realismo en proceso, contiguo a la realidad. (...) Esta participación en lo real no tiene como requisito imprescindible ocupar puestos públicos, hacer política, negocios, viajar, casarse, nada de eso. Es otra cosa, algo que Lukács define con una sola y obstinada palabra : realismo. (...) El realismo es la forma que ha tomado la realidad para la literatura (...). Yo veo en este concepto vacío de Lukács una grandiosa intuición del Salto, que es anterior a la literatura y pone al escritor en el corazón de lo real. Pero Lukács advierte : no lo consigue cualquier participante de lo real, sino sólo el que se desprende de sus determinaciones históricas y busca y anhela el cambio, lo nuevo. La transformación de lo real, y la de la literatura, deben verse en esta simultaneidad dialéctica[1].

Si Rugendas ne peut réaliser des œuvres, comme le dit Aira, « véritablement réalistes » (puisque, comme on l'a vu, il est obligé de rectifier le réel pour qu'il entre dans les critères du vraisemblable), c'est parce qu'il se place dans la position de simple observateur du monde. Pour que son art soit davantage réaliste, il faudrait donc que Rugendas entre dans la réalité, y participe, et ainsi il pourrait effectuer un « realismo en proceso ».

On peut en fait voir deux évolutions différentes du personnage. Soit l'on considère, comme nous l'avons fait tout à l'heure, qu'après sa défiguration il entre de plus en plus dans l'univers des tableaux qu'il peint, et que par conséquent il s'éloigne de la réalité. Soit l'on considère au contraire que plus on approche de la fin du récit, plus Rugendas entre dans la réalité qu'il observait jusqu'alors et notamment à la fin, lors de la confrontation silencieuse mais directe avec les Indiens : il est d'ailleurs tout près d'eux alors (« ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles », p. 89), et nous l'avons vu, c'est comme s'il avait franchi le pas qui le séparait habituellement des sujets de ses dessins. Peut-être est-il à ce moment-là « au cœur du réel », parce qu'il n'est plus simple observateur comme il l'était jusqu'alors ; il est participant. Il participe à la réalité d'autant plus que cette fois ses modèles le voient ; il est entré dans le cercle symbolique (« al ver irrumpir en el círculo de luz », p. 88) qui le fait passer du rôle de spectateur à celui d'acteur. D'ailleurs, le « cercle de lumière » rappelle une scène et les flammes dansantes du feu de bois offrent ce qui ressemble à des jeux de lumière scéniques. Avec cette entrée en scène de l'artiste, les Indiens changent de rôle eux aussi : ils étaient

[1] Aira, César, « La innovación », en *Boletín /4,* avril 1995, p.32, cité par Eva Verónica Barenfeld, *op. cit.,* p. 4.

acteurs, ils deviennent spectateurs, des spectateurs abasourdis (« no daban crédito a sus ojos ») et terrorisés (« un espanto único »). En passant du rôle de spectateur à celui d'acteur, Rugendas entre dans la réalité. Cette fin est en fait porteuse d'espoir : l'artiste parvient enfin à son accomplissement à travers l'expérimentation du « realismo en proceso ». Il parvient à entrer de plain pied dans la réalité, cette réalité qui pour Aira est un mythe. Dans un des entretiens qu'il a accordés à Cristina Breuil, Aira explique : « Ese es el problema, bueno, mío, y supongo que de muchos escritores, artistas, de sentirse como separados de la realidad por un muro de vidrio, que hay que romper de alguna manera. Y esa ruptura tiene que ser... brutal »[1]. Ainsi, le peintre voyageur réussit à faire ce que Aira lui-même rêve de faire : franchir ce « mur de verre » qui sépare les artistes de la réalité.

Nous venons de séparer le monde représenté et la réalité. Mais doit-on les opposer ? Que penser en effet de cette phrase de Aira : « La realidad se hacía inmediata, como una novela » (p. 82) ? Le roman, cela serait la réalité immédiate. Le « cœur du réel », cela pourrait donc être, non pas une réalité éloignée de l'art, mais l'art lui-même. Et lorsque Rugendas entre dans le monde qu'il peint, il ne s'éloigne pas de la réalité, mais il touche au contraire au cœur du réel.

Cependant, une question se pose, car Aira précise que l'on ne peut atteindre « le cœur du réel » qu'à la condition de réussir à se détacher de ses « déterminations historiques » et de chercher le changement, la nouveauté. Or, cette atteinte du réel, Rugendas l'effectue toujours sous l'emprise du fameux « procédé » : « Drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad como un automatismo más. El procedimiento seguía actuando por él » (p. 91). Le peintre voyageur touche au cœur du réel, mais il n'est pas libéré de la « détermination historique » que constitue le procédé. Il semble n'avoir pas encore trouvé son style personnel, ni créer son propre procédé comme il en rêvait. En outre, il n'est en quelque sorte plus lui-même. Il atteint son objectif de peintre en dessinant les Indiens, mais il paraît dépourvu de toute intériorité, l'image extérieure qu'il donne de lui s'est substituée à son être intérieur : « ese rostro iluminado por la luna, ese hombre que se había vuelto todo cara » (p. 89). Il est peut-être parvenu au « realismo en proceso » dont parle Aira, mais il n'en a visiblement pas conscience. C'est toute l'ambiguïté de cette fin.

---

[1] Entretien du 25 septembre 2001 avec Cristina Breuil, retranscrit à la fin de sa thèse, *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Aira,* p. 685.

« El procedimiento »

Arrêtons-nous quelques instants justement sur ce fameux procédé. « El procedimiento » dont parle le narrateur consiste à s'inspirer de la pensée de Humboldt et à représenter la nature très précisément et fidèlement grâce à une classification des végétaux en dix-neuf types. D'un point de vue littéraire, Aira tire profit de cette union entre art et science et, tout au long du roman, l'art est envisagé à travers ses liens possibles avec la science. Au début du roman, le narrateur commente : « en los alemanes se mezclaban del mismo modo ciencia y arte » (p. 17). Les deux artistes sont décrits comme des scientifiques équipés de nombreux instruments de calcul (p. 13) réalisant « une documentation artistique et géographique du paysage » (p. 16). Le narrateur matérialise également cette osmose entre art et science à travers plusieurs alliances de mots tels que « plasticidad algebraica » (p. 70) ou « pirotecnia artística » (p. 13).

« El procedimiento », suivant le terme employé par le narrateur pour résumer le genre artistique pratiqué par son personnage, est revendiqué par ce dernier tout au long de son périple. Mais ce procédé ne serait-il pas un frein à l'accomplissement de l'artiste ? La science et l'art n'entreraient-ils pas en conflit à un moment ou à un autre ? Rugendas en arrive en effet à remettre en question ce procédé au cours d'une de ses réflexions, survenant durant sa période de convalescence. « La ambición absolutista provenía de Humboldt, que había ideado el procedimiento como una máquina general del saber. Desarmando ese autómata pedante, quedaba la multiplicidad de los estilos, y estos tomados de a uno eran acción » (p. 47). Ce procédé ressemble à un carcan pour l'artiste, qui ne peut pas laisser libre cours à son style personnel. D'où la constatation de Rugendas, qui assimile le procédé à une machine et à un automate. En fait, tout comme il y a chez Rugendas une contradiction entre la tradition et l'innovation, il y a également chez lui un antagonisme entre le fond et la forme : le fond étant ce que l'artiste a envie d'exprimer, la forme, le procédé, le moule dans lequel il doit couler son dessin ou sa peinture. René Huyghe, dans *Psychologie de l'art,* résume clairement ce qui oppose ces deux composantes du tableau :

> Le fond relève donc de la psychologie individuelle de l'auteur, de ses forces actives ; la forme d'un capital collectif d'idées ou de figures, où la force initiale, toutefois, peut marquer encore son empreinte. Le fond correspond aux forces qui constituent notre vie intérieure se déroulant dans la durée ; la forme s'inscrit dans l'espace, en se fondant sur la connaissance, directe ou apprise, que nous en avons. Il se vérifie à nouveau que la force concerne l'expérience du temps, la forme,

l'expérience de l'espace[1].

Nous retrouvons ici le couple espace / temps dont nous avions parlé déjà à propos du texte dans le dessin, mais l'on retrouve également dans ce propos de Huyghe l'opposition nature / culture, ou inné / acquis ; ce qui renforce le côté « total » de l'œuvre d'art.

Dès lors, l'évolution du peintre Rugendas à laquelle nous assistons dans ce roman ne serait-elle pas qu'un parcours visant à se libérer d'un procédé déjà établi, d'une « forme » ? A s'en libérer ou à s'en accommoder, car, un peu plus loin, Rugendas change de point de vue sur le procédé à la suite d'une découverte métaphysique.

> Dado el tiempo suficiente, el universo entero se reintegraba en la forma de un hombre. Lo cual tenía grandes consecuencias para el procedimiento : por lo pronto lo sacaba del automatismo de una mecánica trascendente, con cada fragmento colocándose en su lugar predeterminado ; cada fragmento podía ser cualquier otro, y la transformación se realizaba ya no en el ciclo del tiempo sino en el del significado (p. 52).

Rugendas accepte donc de nouveau le procédé, ou du moins, le voit différemment. Ce n'est plus un moule rigide, mais une technique souple permettant la transformation : « chaque fragment pouvait être n'importe quel autre fragment ». Et l'on voit alors que notre peintre finit par intégrer totalement cette technique : « de ahí que la práctica del dibujo siguiera siendo irreductible al pensamiento, y a pesar de *la completa incorporación del procedimiento*, le fuera posible seguir dibujando » (*ibid.*).

C'est donc moins à une tentative d'émancipation du procédé qu'à une assimilation complète de celui-ci que nous assistons. Rugendas va peu à peu au-delà de cette technique, mais en conservant ce qu'elle lui a apporté. Bientôt, il parvient à voir la nature sans cette médiation :

> A lo largo de la jornada se produjo una evolución, que no se completó, hacia un saber no mediado. Hay que tener en cuenta que el punto de partida era una mediación muy laboriosa. El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones : la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición. Y sin embargo, era inevitable que la mediación cayera, no tanto por su eliminación como por un exceso que la volvía mundo y permitía aprehender al mundo mismo, desnudo y primigenio, en sus signos. (...) Le pasaba al pintor viajero. Lo que decía el mundo era el mundo (p. 81).

---

[1] Huyghe, René, *Psychologie de l'art,* Monaco, Editions du rocher, 1991, p. 256.

Le peintre voit donc ici pour la première fois le monde sans le filtre de la représentation physionomique. Pourtant, paradoxalement, un autre filtre le remplace : Rugendas perçoit à ce moment-là la nature à travers la mantille... A une médiation intellectuelle s'est substituée une médiation physique. Rugendas croit voir le monde directement mais cela n'est pas encore le cas (ce qui explique peut-être la relative : « que no se completó »).

A la fin du roman, la phrase : « el procedimiento seguía actuando por él » peut nous laisser croire, comme nous le supposions tout à l'heure, que le procédé humboldtien a étendu son emprise sur Rugendas à tel point qu'il n'est plus maître de ses actes, agissant comme une machine. Mais est-ce si simple ? En effet, pour la première fois, Rugendas peint sans aucune médiation puisqu'il a ôté sa mantille et qu'il commence depuis peu à percevoir les choses sans le filtre du procédé. De plus, rappelons que pour Aira, « los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras sino los que inventaron procedimientos *para que las obras se hicieran solas* ». Or, on constate qu'à la fin, le dessin de Rugendas semble justement se faire « tout seul ». « Drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad *como un automatismo más* » (p. 91). On peut donc en conclure que Rugendas, à la fin de son périple, est devenu, sans qu'il s'en rende compte, un « grand artiste »... Cette scène finale nous apparaît donc une fois de plus dans toute son ambivalence.

Style et répétitions

Lorsque Rugendas remet en question le procédé de Humboldt, il oppose ce procédé aux styles : « La ambición absolutista provenía de Humboldt, que había ideado el procedimiento como una máquina general del saber. Desarmando ese autómata pedante, quedaba *la multiplicidad de los estilos*, y estos tomados de a uno eran acción » (p. 47). Le procédé serait donc une entrave à l'expression du style de l'artiste, et même de « la multiplicité de ses styles » ; et cela n'est pas anodin car le style serait, d'après Rugendas, la clef des outils à transmettre aux générations futures. C'est en effet la théorie qu'il expose à Krause au cours d'une réflexion commune au sujet de la « relation entre peinture et histoire » :

> Un punto en el que se habían puesto de acuerdo era la ventaja de la historia para saber como se habían hecho las cosas. Una escena, natural o cultural, por detallada que fuera, no decía como se había llegado a ella, cual era el orden de las apariciones ni el encadenamiento causal que había llevado a esa configuración. Y

> justamente, la abundancia de relatos en que se vivía quedaba explicada por la necesidad del hombre de saber como se habían hecho las cosas. Ahora bien, a partir de este punto, Rugendas iba un paso mas allá, para sacar una conclusión bastante paradójica. A título de hipótesis, proponía que el silencio de los relatos no implicaba pérdida alguna, en tanto la generación actual, o una futura, podía volver a experimentar esos mismos acontecimientos del pasado sin necesidad de que se los contaran, por mera combinación de los hechos, aunque tanto en un caso como en el otro la acción sería hija de una voluntad deliberada. Y hasta era posible que la repetición fuera más cabal si no había relato. En lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que debía transmitirse era el conjunto de « herramientas » con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso (p. 29, 30).

On peut résumer cette théorie ainsi : selon Rugendas, l'absence de récits pour raconter l'histoire n'impliquerait aucune perte, en ce sens que les générations futures reproduisent quoi qu'il en soit les mêmes actions que leurs ancêtres, qu'ils aient lu ou non le récit de ces événements. Ce qu'il faut plutôt transmettre, ce sont des outils qui permettraient de reproduire du mieux possible ces actions passées. Or, la clef de ces outils, c'est le style. « La clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso ».

Le savoir-faire serait donc plus important que ce qui est fait. Eva V. Barenfeld nous rappelle à ce sujet que « en la literatura de Aira el énfasis está puesto (...) en el despliegue del cómo-se-llega-a »[1]. On retrouve d'ailleurs cette idée dans *El llanto* : « Hasta aquí fue el "qué". Ahora viene el "cómo". Y que en este "cómo" haya habido una carga tan inmensa de "qué", una carga tal que para todo el mundo sepultó bajo una montaña grande como la luna el "qué" anterior, el mío, el único auténtico para mí... »[2]. Le « comment » est ce qui compte par-dessus tout chez Aira, d'où l'importance du « procedimiento » dans *Un episodio*.

Contrairement à l'histoire qui s'en tient aux faits objectifs, la littérature - et notamment les romans basés sur des faits réels, tels *Un episodio* - apporte une grande part de subjectivité : elle entre dans les pensées et les sentiments des personnages, et nous montre ainsi à partir de quel processus intérieur les choses se sont déroulées à l'extérieur. Elle nous montre donc le « comment » et pas uniquement le « quoi ».

Un autre thème émerge de cette réflexion : celui de la répétition. « (...) La generación actual, o una futura, podía volver a experimentar esos mismos acontecimientos del pasado sin necesidad de que se los contaran, por mera combinatoria o imperio de los hechos (...) ».

---

[1] *Op. cit.,* p. 4.
[2] Aira, César, *El llanto,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992, p. 58.

L'idée que l'histoire se répète réapparaît en fait à diverses reprises dans *Un episodio,* notamment page 46 : « En el juego de las repeticiones, en la combinatoria, hasta él podía disimularse, y funcionar oculto como un avatar más del artista. Las repeticiones : por otro nombre, la historia del arte ». Page 30, le narrateur écrivait déjà : « La repetición de los malones era historia concentrada ». La répétition semble être pour le narrateur une constante inévitable inhérente à l'histoire, et encore plus à l'histoire de l'art. Selon Aira, l'histoire est pourtant « un continuum que no se puede segmentar ni cortar en episodios »[1]. Un continuum qui pourtant ne contient que des répétitions. Cependant, il convient de nuancer notre propos, car la définition que propose Aira de la répétition n'est sans doute pas celle à laquelle on s'attend. « La repetición siempre es sólo la espera de la repetición, no la repetición misma », dit-il page 82.

Fragmentation et reconstruction

Si l'histoire est un ensemble de répétitions dans le temps (qu'elles soient réelles ou seulement « attentes de répétitions »), la peinture est un ensemble de répétitions dans l'espace. C'est du moins la découverte que fait Rugendas pendant sa convalescence :

> (...) Rugendas descubrió en este momento una característica del procedimiento que hasta entonces le había pasado desapercibida. Y era que el procedimiento fisionómico operaba con repeticiones : los fragmentos se reproducían tal cual, cambiando apenas su ubicación en el cuadro. Si no era fácil notarlo, ni siquiera por él que le hacía, era porque el tamaño del fragmento variaba inmensamente, desde el punto al plano panorámico (podía desbordar mucho al cuadro). Y además, en su trazado, podía ser afectado por la perspectiva. Tan pequeño y tan grande como el dragón (p. 46).

La peinture semble donc être, tout comme l'histoire, un assemblage de répétitions. Allant de pair avec l'idée de répétition, on trouve ici l'idée de la fragmentation et du morcellement. A ce propos, on peut souligner encore une fois le fait que le tableau est une métaphore du visage de Rugendas : par ses couleurs, on l'a dit, mais également par le fait qu'il est constitué de plusieurs morceaux juxtaposés, comme le laisse entendre le mot « calidoscopio » que le narrateur utilise pour le décrire (« Además, cambiaba de color, o mejor dicho de colores, se irisaba, se llenaba de violetas y rosas y ocres, cambiando todo el tiempo como un calidoscopio », p. 45). On peut donc dire que c'est son visage que Rugendas

[1] Berti, Eduardo, *op. cit.,* p. 3.

représente symboliquement dans ses peintures, même inconsciemment.

Mais cette fragmentation n'est peut-être qu'apparente. Il ne faut pas oublier que Rugendas est sous l'emprise de la morphine au moment où il fait cette découverte et que sa perception est alors différente (« la naturaleza se adaptaba a su percepción, con velos edénicos ; el paisaje morfina », p. 46). Or, derrière cette fragmentation peut se cacher en réalité une certaine harmonie, qu'une perception altérée par la prise de drogues peut appréhender, comme le montre Huxley au sujet d'un morceau de musique :

> Et pourtant, peu importe qu'il soit tout en fragments. L'ensemble est désorganisé. Mais chaque fragment individuel est bien en ordre, et est représentatif d'un Ordre supérieur. L'Ordre supérieur prévaut, même dans la désintégration. La totalité est présente, même dans les fragments rompus. Plus nettement présente, peut-être, que dans une œuvre complétement cohérente. Du moins n'est-on pas doucement poussé dans un sentiment de fausse sécurité par quelque ordre simplement humain et fabriqué. On est obligé de compter sur sa perception immédiate de l'Ordre ultime[1].

Ainsi, Rugendas, par l'expérimentation de l'apparente fragmentation, est peut-être en train de découvrir « l'Ordre supérieur » et la « totalité » par et à travers la peinture. Celle-ci contribue donc sans nul doute à son évolution spirituelle.

Par ailleurs, cette description d'un tableau sous la forme de fragments peut faire penser au cubisme. Or, « en peignant les objets sous des angles différents », explique Stephen Little, « les cubistes étudiaient leur mouvement dans le temps autant que dans l'espace »[2]. Tout comme dans un tableau cubiste, la fragmentation est un thème qui est appliqué dans *Un episodio* aussi bien à l'espace qu'au temps, aussi bien à l'art qu'à l'histoire. On en a encore une illustration lorsque Krause et Rugendas discutent un soir ensemble (la conversation nous est comme toujours retranscrite sous forme de discours indirect libre) au sujet des croquis qu'ils ont réalisés durant la journée : « Las tomas sueltas que había hecho cada uno de ellos no tenían otro objeto que el de formar historias, escenas de historias. Las englobaba la historia general del malón, pero este era apenas un episodio del largo combate entre las civilizaciones. Desde un nivel de la fragmentación se reconstruía otro nivel » (p. 77).

On retrouve ici le thème de l'emboîtement d'épisodes que l'on avait déjà noté à propos du titre. Dans l'histoire du « long combat entre les civilisations », se trouve l'épisode de « l'histoire générale du *malón* », dans laquelle figurent les scènes dessinées par les deux peintres. Une fragmentation d'épisodes qui s'emboîtent tels des poupées russes, telle est la

---

[1] Huxley, Aldous, *Op. cit.,* p. 55.
[2] Little, Stephen, *Comprendre la peinture,* Paris, Eyrolles, 2005, p. 107.

vision de l'histoire énoncée ici ; mais le plus intéressant est que le dernier élément emboîté correspond au dessin. L'art serait un fragment, un épisode à l'intérieur de l'histoire, à partir duquel on pourrait reconstituer l'histoire entière ; c'est en tout cas ce que pensent les deux amis : « El indio seguía siendo indio aun fragmentado a su mínima expresión, por ejemplo un dedo del pie, a partir del cual se podía reconstruir al indio entero ; el ejemplo en el que ellos pensaban era otro : no el dedo de pie, ni la célula, sino el trazo del lápiz sobre el papel que esbozaba el contorno del dedo o la célula » (p. 78). Cet exemple est significatif quant au thème de la fonction reconstructrice des arts plastiques, car c'est exactement ce qui se passe pour Rugendas. Il se reconstruit par et à travers le dessin. A la fin du livre, par le tracé de visages sur son papier, c'est son propre visage qu'il reconstruit, c'est à son être tout entier qu'il redonne vie. Le fragment dessiné, le trait esquissé permet de reconstruire une totalité.

Cette fonction constructive du dessin, Rugendas en prend conscience lorsqu'il recommence à dessiner, dans les environs de Mendoza, durant sa convalescence.

> En su trabajo, Rugendas había empezado a notar que cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible, en una equivalencia uno a uno. Por el contrario, la función del trazo era constructiva. De ahí que la práctica del dibujo siguiera siendo irreductible al pensamiento, y a pesar de la completa incorporación del procedimiento, le fuera posible seguir dibujando (p. 52).

Rugendas se rend compte du fait que la fonction du dessin n'est pas seulement reproductive. D'où l'intérêt de vouloir se dessiner lui-même (« cada vez que tomaba el lápiz, debía refrenar la tentación de dibujarse a sí mismo », p. 51) : si le crayon peut construire et non pas uniquement reproduire « un trait correspondant à la réalité visible », alors le dessin est pour Rugendas la seule solution pour se recréer au moins virtuellement un visage ; car ce n'est pas en se regardant dans un miroir que Rugendas va pouvoir « se dessiner lui-même », ce n'est pas en essayant de reproduire ses traits puisqu'il n'en a plus, mais c'est en utilisant cette capacité de l'art à créer et à construire.

Par et à travers le dessin, Rugendas va consciemment ou inconsciemment chercher à retrouver un visage. Comme on l'a vu, les tableaux qu'il fait après son accident sont, par leurs couleurs et leur morcellement, la représentation inconsciente et symbolique de son visage détruit. Le peintre a seulement besoin d'un nouveau visage pour se reconstruire entièrement ; nouveau visage qui devient le but conscient ou inconscient de sa quête. Cette quête arrive à son terme lors de cette scène finale où il fait le portrait des Indiens, et où, pendant qu'il les dessine, leur physionomie cesse de leur appartenir (« sus rasgos dejaban de pertenecerles »,

p. 91). D'une certaine façon, le peintre s'est approprié les traits de ses modèles. Cela peut faire penser à la croyance de certains peuples selon laquelle les photographies s'emparaient de leurs âmes. Ici, c'est le dessin qui capture non pas l'âme mais les traits des Indiens.

IV. Evolution artistique du peintre voyageur

Mais avant d'en arriver là, Rugendas est passé par différentes étapes et a réalisé sous nos yeux toute une évolution artistique, allant de découverte en découverte. Au cours de celle-ci, ses œuvres ont été le reflet de ses changements intérieurs. Car, comme l'écrit René Huyghe : « S'il existe (...) un langage de l'intelligence dévolu à la parole, l'art est celui de l'âme, de notre nature sentante et pensante, confuse et totale »[1]. Revenons quelques instants sur l'évolution artistique du personnage de *Un episodio* et voyons comment son art a exprimé le langage de son âme.

Le peintre voyageur et l'enfance

Les lectures peuvent être multiples et l'on peut interpréter différemment le chemin artistique que parcourt Rugendas. On peut tout d'abord considérer que ce chemin correspond à une sortie de l'enfance.

Au cours d'un entretien, César Aira nous a fait part d'un regret concernant *Un episodio* : « Creo que hay una falla en el libro : que no le di el tono que me hubiera gustado que tuviera, como aventura juvenil, porque Rugendas era muy joven en ese momento... (...) Me hubiera gustado darle una alegría juvenil, tener que cortarse con este accidente que era como un cambio de vida. Creo que ese tono de alegría juvenil, de salir a viajar por la exuberancia adolescente, lo di mejor en otra novela, en *La Liebre* (...) »[2]. Or, même si le ton de *Un episodio* n'est peut-être pas aussi insouciant que l'aurait souhaité Aira, on constate que son personnage a tout de même gardé des liens étroits avec l'enfance.

Le narrateur de *Un episodio* fait quelques références explicites à l'enfance et à l'adolescence du peintre. Au début du roman, lorsqu'il décrit la relation amicale mêlée de

[1] Huyghe, René, *L'Art et l'Âme,* Orléans, Flammarion, 1980, p. 7.
[2] Entretien réalisé à Buenos Aires le 17/03/2011 (cf annexes).

respect existant entre Krause et Rugendas, le narrateur note que « la diferencia de edades y talento no se hacía notar porque Rugendas, a los treinta y cinco años, era tímido y afeminado y torpe como un adolescente » (p. 14). Notre peintre est d'emblée associé au monde de l'adolescence. Quelques pages plus loin, le narrateur note que malgré son âge, Rugendas vit loin des réalités concrètes et se complaît dans un monde imaginaire. « Su juventud ya casi había pasado, y seguía sin conocer el amor. Se había empeñado en vivir en un mundo de fábula, de cuento de hadas, y si en él no había aprendido nada práctico al menos había aprendido que el relato siempre se prolongaba, y al héroe siempre lo esperaban nuevas alternativas, más caprichosas e imprevisibles que las anteriores » (p. 21). Cette fois, par l'allusion aux contes de fées, c'est au cœur de l'enfance même que Aira situe son personnage. En outre, lorsque le narrateur décrit les doutes existentiels du peintre, il précise qu'il n'avait ni maison, ni argent à la banque, ni capacité pour les affaires, et il ajoute : « su padre había muerto » (p. 21), phrase qui laisse entendre que son père ne peut plus l'aider ni financièrement ni matériellement, mais qui, en l'occurrence, fait également apparaître Rugendas comme un orphelin, un enfant perdu. Un peu plus loin, lorsqu'il contemple les fardiers qui se mettent en route pour traverser le désert, « Rugendas sintió, y lo comunicó a su amigo, una urgencia *casi infantil* por partir a su vez, en la estela anticipada de las carretas » (p. 27). D'autres indices nous rappellent que le personnage Rugendas n'est pas si éloigné de l'enfance, notamment son caractère entêté, voire capricieux, que l'on a l'occasion d'observer lorsque, refusant d'écouter les conseils de son ami ou les lois du bon sens, il décide de partir au galop alors que la tempête se prépare, acte qui, on le sait, le conduira inéluctablement vers la catastrophe (p. 34, 35).

Mais, au-delà de son caractère, c'est son travail qui rapproche le plus l'artiste de l'enfant. En effet, le dessin est une activité par excellence de l'enfance. « Todos los niños saben dibujar », écrit César Aira dans *Edward Lear.* « Después pierden esa facilidad, y el adulto que quiere dibujar debe aprender a hacerlo »[1]. Cela pourrait nous amener à conclure que tout artiste est au fond de lui un grand enfant, quelqu'un qui, contrairement aux autres adultes, n'a jamais pu se passer d'une activité enfantine. Comme le dit encore Aira, « la infancia se justifica como excusa o metáfora (pero metáfora llevada a la realidad a cumplir una promesa utópica) de la humanidad artista »[2].

En outre, comme on l'a vu, Rugendas mêle dessin et texte sur le papier (« dibujo y

[1] Aira, César, *Edward Lear,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 154.
[2] *Ibid.*

escritura se confundían en sus papeles », p. 15). Or, le lieu par excellence où texte et dessins sont réunis est sans nul doute l'album pour enfants. C'est en somme le premier livre où littérature et peinture sont unies harmonieusement. Alors, l'activité du peintre voyageur, qui allie images et mots tout au long d'un voyage où il est si loin des contingences de la civilisation et de la routine d'une vie ordinaire, où il peut facilement se sentir hors du temps, comme un enfant qui, occupé par son univers imaginaire, n'a pas conscience du temps qui passe, cette activité ne pourrait-elle pas être vue comme un retour vers l'enfance ?

« L'enfant et l'artiste habitent le même pays. C'est une contrée sans frontières. Un lieu de transformations et de métamorphoses »[1]. Ces phrases de Elzbieta semblent confirmer notre théorie. L'artiste serait dans le même état d'esprit que l'enfant. Les termes « pays », « contrée », « lieu », utilisés ici par cette auteure, renvoient à un monde imaginaire commun. Il est intéressant de constater qu'en ce qui nous concerne, ce champ lexical de l'espace peut également être pris au sens propre. La « contrée sans frontières » de l'enfant et de l'artiste, c'est aussi l'immense pampa argentine de Rugendas ; le « lieu de transformations et de métamorphoses », c'est le *no man's land* où Rugendas est frappé par la foudre, c'est cet endroit de transfiguration correspondant peut-être au tant recherché « point équidistant des horizons ». Et l'on ne peut pas mieux désigner cet espace qu'en le qualifiant de « lieu de transformations et de métamorphoses », lorsque l'on sait à quel point il va en être un pour Rugendas.

Ainsi, au cœur même de ce pays où l'artiste cohabite avec l'enfant qui est en lui, Rugendas va vivre l'expérience qui va le faire sortir de l'enfance. Car cette transformation qu'il va subir, c'est aussi celle de l'homme qui s'approche de la maturité et de la sagesse par et à travers les épreuves de la vie[2].

---

[1] Elzbieta, *L'enfance de l'art,* Rodez, Editions du Rouergue, 2005, p. 9.

[2] Cependant l'artiste, bien que métamorphosé continuera à peindre et toutes ses peintures alimenteront l'imagination d'autres enfants à venir, les enfants qui grandiront sur les terres traversées par le peintre, comme le racontent Pablo Diener et Maria de Fatima Costa, deux spécialistes brésiliens de Rugendas : "Para quem cresceu no Brasil ou no Chile, as imagens de Rugendas desempenharam o papel de um abecedário para a iniciação na iconografia nacional. Os desenhos e pinturas deste artista-viajante alemão acompanharam e ajudaram muitos dos passos da nossa primeira aprendizagem. Desde a infância adquirimos familiaridade com sua obra, que nos surgia uma e outra vez, seja nas ilustraçoes dos livros escolares ou reproduzidas em vistosos calendários, em selos de correios ou até em caixinhas de fósforos. Esses primeiros encontros com Rugendas jazem em um nível quase inconsciente da nossa memória e sua presença constante tem feito com que, em algumas ocasiões, percamos a percepção consciente da obra deste genial artista aventureiro". (Diener, Pablo ; Costa, Maria de Fatima, *A América de Rugendas, Obras e documentos,* São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999, p. 11.)

La perte d'une aura ?

D'autres interprétations sont bien sûr possibles. Nous allons à présent voir la lecture de l'évolution artistique de Rugendas que propose Martín Kohan.

Comme le dit Cristina Breuil, « Aira conduit toujours une exploration philosophique de concepts (l'unicité, la répétition, la représentation...) qui sous-tendent la création ». Elle ajoute : « on en trouve une excellente illustration dans la trajectoire spatiale de Rugendas »[1]. La trajectoire spatiale de Rugendas, en effet, est un peu la matérialisation de son évolution artistique. C'est en tout cas un point de vue défendu par Kohan[2]. En effet, le voyage de Rugendas est au départ marqué par l'unicité : il suit une ligne droite (« Las jornadas, aunque zigzagueantes en el mapa, iban hacia la amplitud en línea recta como flechas », p. 13), et il ne pense pas refaire ce voyage un jour, ni revenir en arrière (« Al fin se hizo evidente que estaban dejando atrás esos paisajes. ¿Los reconocerían si pasaban otra vez por ellos ? (No tenían planes de hacerlo.) », p. 19). Kohan écrit : « Este viaje recto y sin retorno, que en principio se cumple como tal, se basa entonces en la regla de *la única vez;* la rectitud, por una parte, y por otra la irreversibilidad, desalojan del mismo la posibilidad de la repetición »[3].

Jusqu'au jour où son accident l'oblige à revenir en arrière, et dès lors, dit Kohan, « la travesía pasa a estar signada ahora ya no por la novedad de lo irrepetible, sino por la repetición de lo mismo »[4]. Et Kohan montre que la même chose se produit concernant l'art de Rugendas : « La fricción de esos dos mundos, el de la única vez y el de la repetición, se transfiere (...) del viaje a la pintura »[5].

Or, la peinture est un art, comme le rappelle Gérard Genette, « autographique » par opposition aux arts « allographiques » (parmi lesquels figure la littérature), parce qu'en peinture, « la notion d'authenticité a un sens, et elle est définie par *l'histoire de production* d'une œuvre », alors que dans les arts allographiques, « elle n'en a aucun, et toutes les copies correctes constituent autant d'exemplaires valides de l'œuvre »[6]. C'est cette valeur autographique de la peinture, qui veut que l'on ne peut refaire deux fois une œuvre, que met en avant Kohan, en se basant sur la théorie exposée par Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

---

[1] Breuil, Cristina, *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Aira, op. cit.,* p. 640.
[2] Kohan, Martín, *A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por Cesar Aira, op. cit.*
[3] *Op. cit.,* p. 70.
[4] *Op. cit.,* p. 71.
[5] *Ibid.*
[6] Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance,* Paris, Seuil, 1994, p. 22, 23.

> La pintura (ya se sabe, porque Walter Benjamin lo ha dicho como nadie) pertenece al ámbito de lo irrepetible, en el mismo sentido y por las mismas razones por las que pertenece al ámbito del aura (definida por Benjamin como « la manifestación *irrepetible* de una lejanía, por cercana que pueda estar »). El arte de Rugendas, que pinta *in situ,* se ve particularmente anclado en el aquí y ahora (que es otro de los rasgos que definen lo aurático), y adquiere la impronta peculiar de lo que existe como único[1].

Mais comme on l'a vu, la répétition fait son apparition dans les œuvres de Rugendas. D'où cette déduction de Kohan - par ailleurs auteur du roman *La pérdida de Laura*[2] : « La transposición de lo irrepetible a lo repetido, que se produce tanto en el viaje como en el arte, supone, para mantenernos siempre en los términos de Walter Benjamin, una transposición equivalente de lo aurático a la pérdida del aura »[3].

Un artiste universel

Les œuvres de Rugendas auraient-elles donc perdu leur aura ? La conclusion de Kohan est plutôt pessimiste. Mais on peut interpréter l'évolution du peintre voyageur différemment.

Il y a une différence entre les peintures et dessins effectués avant l'accident et ceux réalisés après. Avant l'accident, les œuvres de Rugendas se caractérisent par leur simplicité et leur clarté : « Lo bien que pintaba era evidente, sobre todo por la simplicidad que había logrado. La simplicidad lo envolvía todo en sus cuadros, nacaraba la obra y le daba una luz de día de primavera. Sus trabajos eran eminentemente comprensibles, con lo que consumaba los postulados de la fisionomía » (p. 15). Ses peintures sont certes conformes au procédé de Humboldt, et donc inscrites dans une certaine rigueur académique, mais elles sont belles, claires et lumineuses, et reflètent ainsi la paix intérieure qu'éprouve le peintre. La paix, et même le bonheur de peindre : « máximos y mínimos se conjugaban en el *feliz* esfuerzo cotidiano del lápiz » (p. 16). Rugendas est alors un artiste soucieux, comme on l'a vu, de la vraisemblance de ses dessins, mais il fait preuve d'indépendance (« "Usted debería pintar eso..." La frase le sonaba conocida (...). Había aprendido a desconfiar de esos consejos. ¿Quién sabía lo que debía pintar? », p. 25) et d'ambition (« Rugendas habría querido retratar un terremoto. (...) La otra ilusión fueron los malones. (...) Rugendas habría pagado por pintar

[1] *Op. cit.,* p. 71.
[2] Kohan, Martín, *La pérdida de Laura*, Buenos Aires, Ediciones Tantalia, 1993.
[3] *Op. cit.,* p. 72.

uno », p. 23). Il a un rêve d'artiste : trouver le point équidistant des horizons. « Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte » (p. 8). C'est aussi un peintre qui aime les défis et les innovations (« lo que le importaba a Rugendas estaba (...) donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento », p. 27). Il est, avec Krause au cœur d'un « équilibre délicat » qui les oblige à être très prudents : « Pero el viaje seguramente volvería a ser intentado, tarde o temprano. Eso los inducía a ser muy cautos, y a la vez muy audaces; lo primero para no cometer algún error que hiciera imposible la repetición, lo segundo para que valiera la pena, como una aventura. Era un delicado equilibrio, equivalente al procedimiento artístico que practicaban » (p. 30). Ce délicat équilibre, Rugendas va le rompre lors de son départ obstiné vers le *Monigote* et lors de l'imprudente poursuite finale des Indiens. L'œuvre de Rugendas d'avant l'accident est aussi marquée, beaucoup plus qu'ensuite, par les calculs et la science : « llevaban registros barométricos, calculaban la velocidad del viento con una manga bonete, y dos capilares de vidrio con grafito líquido les servían de altímetro » (p. 13) ; « en los alemanes se mezclaban del mismo modo ciencia y arte » (p. 17). Enfin, ce qu'il faut ajouter, c'est que Rugendas peint aussi dans une perspective commerciale, ce qui ne sera plus le cas après : « No solo su único libro publicado había sido un éxito de librerías en toda Europa, sino que los grabados que ilustraban su *Voyage Pittoresque dans le Brésil* habían sido usados para la fabricación de papeles murales y hasta para iluminar vajilla de porcelana de la manufactura de Sèvres. (...) Oía la sugerencia de usar el diseño del Aconcagua como decoración de un pocillo de café (...) » (p. 15, 16). Le Rugendas qui nous est décrit dans la première moitié du roman est donc un peintre qui s'épanouit dans son activité artistique mais qui connaît aussi l'industrie de l'art et pense au profit qu'il pourrait tirer de ses réalisations.

Après sa défiguration, c'est une âme beaucoup plus tourmentée qui s'exprime à travers les dessins de Rugendas. La transformation du visage a mené à la transformation intérieure du peintre. Commençons par ce qui ne change pas : il peint toujours aussi bien et a conservé la technique (« volvió a dibujar; no tuvo que volver a aprender, porque seguía haciéndolo tan bien como antes », p. 43 ; « no necesitó recuperar la técnica », p. 45) ; il a toujours des rêves d'artistes, du moins au début (« la pintura seguía siendo « el puente de los sueños », p. 43), il est soucieux du réalisme dans ses croquis (« el realismo estaba asegurado en tanto lo tomaran con naturalidad », p. 68) et il lui arrive encore d'être heureux (« en ese momento, el pintor era feliz », p. 79). Cependant, bien que le narrateur affirme : « lo único que había cambiado era la cara de Rugendas » (p. 47), il ne faut pas se fier aux apparences car de nombreuses choses ont

changé dans les œuvres de Rugendas, l'état d'esprit dont découlent les œuvres s'étant modifié. Ce qui a changé positivement, c'est que le peintre a atteint le centre rêvé (« el centro soñado », p. 9) et a ainsi réalisé un rêve. Il a « conquis le secret » de son art (p. 46). Depuis, il fait des découvertes sur son procédé artistique qu'il n'avait jamais faites auparavant (p. 46, 52 et 77) et qui tournent autour du thème de la fragmentation : aussi ses tableaux ne sont-ils plus marqués par la simplicité comme avant, mais plutôt par le morcellement (derrière lequel il y aurait un certain Ordre ?). On peut dire qu'artistiquement il a évolué de l'académisme vers une forme de cubisme, et ainsi de la tradition vers la modernité. Cette fragmentation dénote aussi, comme nous le disions plus haut, une incessante représentation inconsciente de lui-même. Ses tableaux se sont aussi modifiés car le point de vue n'est plus le même ; c'est en tout cas l'avis de Krause : « desde semejante goma mágica, el mundo debía verse diferente, pensaba Krause » (p. 45). D'autant plus que Rugendas voit le monde sous l'emprise de la morphine et ne peut peindre que grâce à ce médicament, car il souffre constamment (« [la morfina] seguía acumulándose en su cerebro. Gracias a ella volvió a pintar », p. 45).

Ce qui a également changé de façon plus malheureuse, c'est que maintenant qu'il n'est plus motivé par ce rêve qu'il poursuivait, il est indifférent à tout (« la indiferencia del arte se manifestaba una vez más », p. 43). Il est même prêt à renoncer à la vie (« Rugendas podía decir como todos, y especialmente después de lo que le había pasado : "ya viví bastante" », p. 88). Il devient peu à peu « un monstre » qui peint (« pintor monstruo », p. 88), mais le fait qu'il dessine contredit cet état général de déshumanisation, comme nous le verrons plus loin. Ce qui change, surtout, au point de vue artistique, ce sont *le sujet* des peintures et *le rythme* : il ne peint plus des paysages mais des hommes ; il ne peut plus prendre son temps, il faut à présent suivre leurs mouvements. On assiste à une véritable accélération du rythme (« el detalle que les interesaba era la fugacidad, la organización en el azar, la velocidad de organización », p. 68) jusqu'à la scène finale où le peintre atteint sa vitesse maximale d'exécution : « estaba aceleradísimo (en términos de procedimiento) por el efecto de rebote de la morfina. Pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como el rayo que cae sobre la pradera », (p. 89, 90). Allant de pair avec cette accélération, la difficulté s'accroît. Contrairement aux dessins du début du parcours du peintre où prévalait la simplicité, les dessins qu'il réalise à présent sont compliqués et ardus, remplis de raccourcis et de positions complexes (« Rugendas (...) lanzaba el lápiz en escorzos de musculatura distendida y contraída, cabelleras mojadas pegándose a hombros sumamente expresivos », p. 70). La rapidité d'exécution fait que les dessins se multiplient et sont « pluralistes » (p. 73), mais c'est

au détriment de la qualité : « el acopio era generoso, pero la calidad, y la reconstrucción consiguiente era otro cantar » (p. 77). De fait, Rugendas remet maintenant en question la recherche de qualité à tout prix (« ¿Por qué la única legitimación que se le ocurría era la calidad? », p. 46), et par là même, le procédé de Humboldt (« La ambición absolutista provenía de Humboldt, que había ideado el procedimiento como una máquina general del saber », p. 47). Pendant la scène finale, il dessine tous les détails des visages qu'il a devant les yeux et sa préoccupation concernant la vraisemblance disparaît complètement : « ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles : las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro » (p. 89). Car c'est pour lui qu'il peint cette fois, et non pour le public qui verra ses œuvres ; c'est l'instant présent qui compte, et non les « compositions futures » (p. 70). « Le procédé agit à travers lui » (p. 91) mais cela veut peut-être dire que Rugendas a complètement assimilé le procédé, qu'il se l'est approprié et qu'il peut maintenant le dépasser et le transcender.

13. Johann Moritz Rugendas, *Contraataque blanco - los soldados capturan rehenes*, 1836 à 1845 (Détail)

L'évolution artistique du peintre de Aira est très intéressante car, comme on l'a dit, il passe quasiment de la peinture figurative au cubisme dans ses peintures, mais aussi au surréalisme (« En los detalles, a su vez, se recuperaba lo extraño, lo que cien años después se llamaría "surrealista" y que en aquel entonces era la "fisionómica de la naturaleza" », p. 75), c'est-à-

dire d'un type de peinture classique à deux courants d'un siècle en avance sur son temps. Martín Kohan écrit à ce sujet : « si para Aira Rugendas prefigura a un pintor surrealista, se puede en esto particularizar un poco más: el Rugendas de Aira prefigura a René Magritte (o todo lo que Michel Foucault dice sobre la imagen y la escritura a propósito de Magritte en *Esto no es una pipa)* »[1]. Toujours d'après Kohan, « Rugendas (...) se adelanta cien años, y eso permite que en la novela el siglo veinte sea detectado en pleno siglo diecinueve. (...) Rugendas resulta entonces un fotógrafo avant la lettre y un surrealista avant la lettre; pero también, y bastante más avant la lettre, un artista pop »[2]. Quant au dessin, il passe, pour employer les termes de René Huyghe d'« un dessin de figuration » à un « dessin de suggestion » par la vitesse de composition, autrement dit « du domaine de l'espace réel et des objets qui le peuplent à celui de la vie, c'est-à-dire de l'intensité » : « avec un parti pris violent, par quoi il s'exprime déjà, [le dessinateur] va trancher dans la multiplicité des choses, ne retenir que ce qui fait choc sur sa sensibilité »[3]. C'est ce qui se passe dans la scène finale. Ainsi que le résume Eduardo Thomas Dublé,

> El viaje a Mendoza, en la versión del relato de César Aira, conduce al pintor desde la estética totalizadora de la teoría de Humboldt a otra basada en el fragmento; desde la representación mediatizada por la construcción racional que impone ese modelo naturalista, a la inmediatez del esbozo elaborado bajo el efecto alucinatorio de los estupefacientes; y desde la percepción lógica y causalista de la realidad, a otra basada en la dinámica del azar impredecible[4].

Or, entre la peinture figurative si ancienne et l'apparition du cubisme et du surréalisme, de nombreux siècles se sont écoulés ; du dessin de figuration au dessin de suggestion, on trouve une immense palette de peintres ; aussi peut-on dire que le peintre voyageur décrit par Aira non seulement dépasse bien sûr largement le Rugendas qui a existé, mais incarne même la diversité et l'universalité de l'art. D'ailleurs, on peut noter à ce propos que la formulation même du titre (« Un episodio en la vida *del* pintor viajero » et non pas « de *un* pintor viajero ») contient cette idée : il ne s'agit pas d'un peintre voyageur en particulier mais bien plutôt du peintre voyageur en général. Il est donc une fois de plus permis d'affirmer que Aira s'inscrit dans une perspective de totalité, une perspective universalisante. On peut citer ici

---

[1] Kohan, Martín, « A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira », *op. cit.,* p. 73.
[2] *Ibid.*
[3] Huyghe, René, *L'Art et l'Âme, op. cit.,* p. 23.
[4] Dublé, Eduardo Thomas, « *Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira:* el artista rebelde », in Cortés, Hugo R.; Godoy, Eduardo; Insua, Mariela; *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo,* Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuet, 2008, p. 267.

Sandra Contreras qui trouve très justement que « *Un episodio* -para parafrasear a Aira cuando se refiere a los cuentos de *Virginia Woolf a encore frappé*- es una novela tan buena que "es casi como si dejara de ser de Aira, como si saliera de su sistema personal y entrara a uno general, el de la humanidad" »[1].

[1] Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira, op. cit.,* p. 35.

Chapitre 3 : L'accident et ses conséquences

Cet artiste si universel vit cependant une tragédie très personnelle au cours de son voyage en Argentine : un accident qui manque de lui coûter la vie et qui transforme complètement son apparence. Voyons à présent comment est décrit le drame et ce que vit le peintre voyageur après celui-ci.

I. La catastrophe

L'accident qu'il subit marque de manière irréversible la vie de Rugendas, du personnage historique comme du personnage fictif. Nous verrons dans la deuxième partie comment cet accident s'est « réellement » déroulé. Quoi qu'il en soit, Aira en fait un temps fort de son roman, un « climax » intense en action. Il insiste sur le côté terrible et surnaturel, tout en prenant en même temps une distance humoristique avec les événements qu'il raconte. Voyons par quels procédés Aira nous dépeint cette scène centrale si importante, ce drame dont on peut dire qu'il a un avant et un après.

L'accident proprement dit est précédé d'un passage décrivant le calme avant la tempête : les deux Allemands, leur guide et leur cuisinier traversent une immense plaine désertique, qui a en fait été ravagée par une nuée de sauterelles. L'atmosphère est inquiétante et menaçante ; il règne un silence de mort dans les parages, le sol est aride (« la costra pelada del planeta parecía estar hecha de un ámbar seco », p. 32), aucune vie animale n'est décelable (« no había pájaros en el aire, ni cuises ni ñandúes ni liebres ni hormigas en la tierra », *ibid.),* les arbres n'ont plus aucune feuille (« los muchos árboles (...) estaban pelados de toda hoja », *ibid.)* ; le champ lexical de la mort est récurrent (« la quietud mortal del aire » ; « esqueletos lívidos », *ibid.)*. Le vide effraie particulièrement les personnages : « campos resonantes de vacío » (p. 31) ; « vacío espantoso » (p. 32). Le vide, le désert, le silence, tout cela est complété par un bourdonnement lointain (« el tenue barrunto de un zumbido que debía ser psíquico », *ibid.)* qui n'est pas plus rassurant que le reste (« la vibración que había quedado en

la atmósfera tenía una resonancia apocalíptica », p. 33). A cette ambiance effrayante vient s'ajouter l'idée d'un châtiment divin à travers les deux références à la Bible que sont « *la plaga bíblica* » (*ibid.*) pour parler des sauterelles et le qualificatif « *apocalíptica* ».

Le cadre est donc mis en place. L'atmosphère de mort est annonciatrice de l'imminente catastrophe, le temps lourd présage l'orage. A cela s'ajoutent les problèmes pratiques liés au manque de nourriture pour les chevaux, qui « entrent en crise » (*ibid.*), et le désaccord entre Krause, voix de la raison, et Rugendas, plus impatient, qui trouve l'idée de son ami « absurde » et propose une solution plus imprudente. Et voilà notre peintre voyageur parti au grand galop tel un héros tragique vers son irréversible destin. Trois éléments peuvent être mis en relief au sein de la description de la « catastrophe » (terme que l'on peut comprendre aussi bien au sens propre de « désastre » qu'au sens étymologique de « bouleversement, renversement, dénouement », du grec *katastrophé*[1]) : l'accent est mis d'une part sur le côté irréel de l'événement, d'autre part sur son aspect horrible, enfin sur le couple homme / cavalier. Le tout décrit avec un certain recul.

Une scène surnaturelle et horrible

Tout d'abord, cette scène est spectaculaire à tel point qu'elle frôle le surnaturel. La lumière qui précède l'orage est exceptionnelle. « Nunca había visto esa clase de luz. Era una oscuridad a través de la cual se veía » (p. 35). Lorsque la foudre tombe, c'est d'une manière très particulière (« un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, trazando una zigzagueante herradura », p. 36). L'effet que produit la foudre en tombant sur Rugendas est lui aussi très impressionnant : « La cara alzada de Rugendas, congelada en un gesto de estupor idiota, se iluminó toda de blanco », *ibid*. ; de même que l'effet produit sur le cheval : « a su alrededor se había encendido una especie de bandeja de oro fosfórico, de bordes ondulantes. (...) Miles de células de fuego le estallaban alrededor, formando una especie de aureola generalizada que se desplazaba con él y ya no parecía afectarlo » (p. 37, 38). L'accent est mis sur le spectaculaire. Le vocabulaire employé dénote le surnaturel (« sobrenatural », p. 37), l'irréel, l'incroyable, le fantastique. « En lo que parecía un negro de medianoche se entretejían relámpagos gruesos y delgados. Por los cerros rodaban centellas blancas del tamaño de habitaciones, y los rayos hacían de tacos de un billar meteórico » (*ibid.*). Ce qui était au départ un phénomène naturel

[1] Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2010, article « catastrophe ».

devient un spectacle extraordinaire et il n'est pas étonnant que Martín Kohan considère ce roman comme une métaphore de la naissance du cinéma, tant cette séquence ressemble à un film à effets spéciaux.

Malheureusement, le fantastique est ici souvent très proche de l'horreur. Le sentiment d'horreur (du personnage comme du lecteur) se manifeste à travers deux composantes antithétiques de la scène : la perception consciente de Rugendas d'une part, et ce qu'on peut appeler sa « perception ignorante » d'autre part.

L'horreur passe tout d'abord par la description de la sensation de la douleur : « Lo que *sintió al electrizársele la sangre* fue *horrible* pero muy fugaz » (p. 36). Comme l'écrit Gérard Danou à ce sujet : « Dans l'accident du peintre Rugendas, la douleur physique est si forte, qu'elle sidère toute possibilité de dire et d'agir, elle envahit l'être entier qui n'a pas une douleur, qui est douleur »[1]. Mais il faut également souligner le rôle prédominant de la perception. En effet, juste avant l'accident, la perception de Rugendas s'est en quelque sorte exacerbée (« su percepción se agudizaba locamente », p. 35). Or, peu après, le sentiment d'horreur passe aussi par le fait que la victime est spectatrice impuissante de son propre foudroiement : « Rugendas *se vio* brillar, *espectador* de sí mismo por un instante de *horror,* que lamentablemente habría de repetirse. (...) A partir de ese momento se volvió *una visión extraña para sí mismo* (...) » (*ibid.*). Rugendas voit ce qu'il lui arrive et cela accroît sa terreur. A la fois acteur et spectateur, il assiste à sa propre électrisation.

Comme si cela ne suffisait pas, Rugendas a d'autres visions d'horreur : le surnaturel et l'horrible s'unissent au cœur de l'orage pour former des visages cauchemardesques dans le ciel ; ou du moins est-ce ce que Rugendas « croit voir ». « La maraña de relámpagos hacía y deshacía figuras de pesadilla. En ellas, por un fracción de segundo, creyó ver una cara horrenda. ¡El Monigote! » (*ibid.*). La terreur et la perception accrue de Rugendas lui font voir ce qui n'est probablement qu'illusion, mais il n'en reste pas moins que la nature est personnifiée. « El Monigote », qui n'était qu'une montagne, devient une force surnaturelle qui a pour but de punir l'audacieux cavalier de sa témérité... Rugendas subit la « vengeance du Monigote » (p. 40).

La perception visuelle est donc extrêmement importante, mais d'autres sens sont également sollicités : le toucher (« el jinete volcado buscaba el suelo con sus manos, en busca

---

[1] Danou, Gérard, « Esthétique du coquelicot dans le roman de Aira », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero,* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 147.

de un punto de apoyo para sentarse. Pero había demasiado estática para que pudiera tocar nada », *ibid.),* et l'ouïe (« el sonido ambiente ensordecía : ruido sobre ruido, trueno sobre trueno », *ibid.)*. On imagine la scène très bruyante mais elle est paradoxalement muette (« ¿Gritaban el hombre y su caballo ? Probablemente estaban en un espasmo de mudez », *ibid.)*.

Cependant, si les sens contribuent à renforcer le sentiment d'horreur éprouvé par Rugendas, ce sentiment n'est pas moindre lorsque, le pied pris dans l'étrier, il ne voit ni ne comprend ce qui se passe. « ¡Pero Rugendas se iba con él! *No podía ni quería entenderlo*, era demasiado *monstruoso*. Se sentía arrastrar, casi levitar (efecto del elongamiento eléctrico), como un satélite de un astro peligroso. La marcha se hacía más rápida y él colgado atrás, rebotando, *sin comprender nada*... » (p. 38). L'horreur de la scène est donc accentuée par le fait qu'elle nous est pour le moment décrite à travers la perception incomplète et l'incompréhension terrifiée de Rugendas.

En outre, le côté épouvantable de la catastrophe se trouve encore renforcé par les commentaires terribles d'un narrateur qui joue le rôle du chœur antique des tragédies grecques : « "Por lo menos va a refrescar", se dijo, *y esa frase fue la última que alcanzó a formular entera y coherente, el último pensamiento de su juventud y de toda una etapa de su vida* » (p. 35, 36). Cette dramatisation incite le lecteur à éprouver de la pitié et de la crainte pour le personnage qui, lui, est dans l'ignorance totale de ce qui va lui arriver. Ce qu'il ne sait pas non plus, c'est que le nom de la montagne qui « se venge » (« el Monigote », le Pantin) préfigure ce qu'il va lui-même devenir : « [un] monigote con la cabeza de envoltorio » (p. 84) ; de même, la « cara horrenda » qu'il devine parmi les éclairs et qu'il croit justement être celle du *Monigote,* est une préfiguration de son futur visage de monstre, préfiguration qui, si le lecteur l'a décelée, contribue à lui faire ressentir une certaine horreur mêlée de pitié. La position inconsciente du personnage accroît donc ici le sentiment d'effroi qu'éprouve le lecteur ainsi que le côté tragique de l'accident.

Homme et cheval, unis dans l'épreuve

Rugendas n'est pas le seul à être foudroyé : son cheval l'est aussi. A ce sujet, on peut noter au passage que la tempête dans la pampa décrite au début du roman *El Bautismo*[1] peut être considérée comme un antécédent de celle qui nous est proposée dans *Un episodio*.

[1] Aira, César, *El Bautismo*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

Certains motifs reviennent, comme par exemple l'adaptation de la perception visuelle du personnage en fonction du degré d'obscurité (« habían tenido el tiempo de dilatar las pupilas, pero la oscuridad se acentuaba », *El Bautismo*, p. 24 / « las pupilas se contrajeron hasta casi desaparecer », *Un episodio*, p. 36) et certaines caractéristiques physiques du cheval : « El viejo Sulky estaba erizado, como sucede con los tordillos, las crines se le partían en bandós furiosos, la cola por momentos giraba como una hélice », peut-on lire dans *El Bautismo*[1]. Cette description du crin hérissé du cheval n'était qu'un entraînement pour Aira, qui exploite davantage ce motif dans sa description du cheval foudroyé de Rugendas : « La crin del caballo estaba toda parada, como la aleta de un pez espada » (*ibid.*).

Par ailleurs, le lien homme/cheval est renforcé dans la tempête. Lorsque la foudre tombe sur eux, Rugendas et son cheval se trouvent unis dans une même paralysie, ils ne font plus qu'un, figés telle une statue équestre. « El caballo bajo sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza. *Como estatua de níquel*, hombre y bestia se encendieron de electricidad » (*ibid*.). On peut noter que par cette référence à une sculpture, la violence de la scène et la douleur qu'elle engendre sont sublimées, puisque dans cette phrase, c'est la beauté de l'image, œuvre d'art, qui prime. D'autre part, l'accent est mis sur la fusion entre le cavalier et son cheval. Déjà, avant l'orage, on a pu voir qu'un lien les unissait. « Lanzado al galope, el caballo respondió con una liberación de energía nerviosa ; *igual que el jinete*, estaba tan sudado como si saliera del mar » (p. 35). Après leur première électrisation, ils demeurent unis dans le malheur pour le deuxième coup de foudre : « Volaron unos veinte metros, encendidos y crepitando como una hoguera fría. (...) *La magnetización del pelaje de la bestia había hecho imán*, y Rugendas quedó montado en toda la voltereta (...) » (p. 37). Rugendas et son cheval demeurent donc aimantés, soudés l'un à l'autre dans l'épreuve. Epreuve dans laquelle ils s'entraînent mutuellement, car le cheval traîne son cavalier, le pied pris dans l'étrier, sur plusieurs centaines de mètres, et c'est cela, plus que le foudroiement, qui porte gravement atteinte au visage de Rugendas. C'est donc le cheval qui est sans le vouloir responsable de sa défiguration. Cependant, c'est Rugendas qui a entraîné le cheval exténué au cœur de cette tempête : il est donc bien le seul responsable de ce qui lui arrive. Mais Rugendas aurait-il reçu la foudre s'il avait été seul ? On ne sait pas en effet si la foudre tombe en premier sur le cheval ou sur l'homme : « El derrumbe imposible del trueno lo envolvió [Rugendas] en millones de ondas. El caballo bajo sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza » (p. 36). La tête du cheval ou celle

[1] *Op. cit.*, p. 24.

de Rugendas ? L'ambiguïté renforce la fusion entre l'homme et l'animal.

Un ton détaché

Enfin, le côté horrible de la scène dont nous parlions est contrebalancé par la distance prise de manière générale par le narrateur. Celui-ci, même s'il compatit parfois aux douleurs de son personnage, refuse de verser exagérément dans le pathos. Le recul qu'il prend est perceptible à travers plusieurs aspects : le côté scientifique de certaines descriptions, la dérision vis-à-vis de son personnage, et l'humour décalé dont il fait preuve.

Avant tout, notons que le narrateur prend son rôle très à cœur : les phrases, généralement assez courtes, visent à dépeindre au mieux l'action de la scène - car il ne faut pas oublier que l'action est le maître mot de ces quelques pages : « lo que sucedió (...) duró muy poco, y fue todo acción, encadenada y salvaje » (p. 36) - et la description est des plus détaillée. Elle l'est à tel point qu'elle en devient parfois assez scientifique : « Seguramente por efecto de la *descomposición atómica* que estaban sufriendo cuerpos y elementos en la ocasión, la caída no fue fatal », p. 37 ; « había *demasiado estática* », p. 38. A cet aspect scientifique s'ajoutent parfois des images poétiques, mêlées au surnaturel dont nous parlions (« los rayos hacían de tacos de un billar meteórico », p. 37 ; « como un satélite de un astro peligroso », p. 38). Cette distance scientifique contraste avec le dramatisme de la scène.

D'autre part, le narrateur prend également une certaine distance envers son personnage en le désignant très vite comme « el jinete » et en mettant en relief le ridicule de son attitude : sa figure se retrouve « congelada en un gesto de estupor idiota » (p. 36) ; l'accent est mis sur la réaction de folie que provoquent la douleur et la peur qu'il ressent : « el jinete lo taloneaba como un loco, alzando las piernas hasta ponerlas verticales y cerrándolas con movimiento y chasquido de tijera » (*ibid.*). Le narrateur a donc tendance à se moquer de son personnage, comme cela avait été le cas juste avant que ce dernier ne parte seul en éclaireur. Ironiquement, le narrateur avait en effet qualifié la proposition de Rugendas de « un poco más sensat[a] » (p. 34), mettant en relief l'erreur faite par le personnage.

Car l'ironie est bien présente au sein de ce texte, même si Aira ne cesse de dire que cet humour, qu'il considère d'ailleurs comme un échec, est involontaire. Alors que Rugendas est en train de subir des décharges électriques, on peut lire : « Aun así, no podía ser bueno para la salud » (p. 36). Et lorsque Rugendas est traîné par son cheval, le narrateur commente : « Lo que no sabía era que un pie le había quedado enganchado en el estribo, accidente que no por

repetido (es un clásico de la equitación de todos los tiempos) deja de suceder de vez en cuando » (p. 38, 39). Ce ton de commentaire neutre, détaché, voire « pince sans rire », accentue la distance entre le narrateur et le drame qu'il raconte.

C'est donc un « épisode » raconté à l'image de l'ensemble du roman : sur le mode du contraste entre le dramatisme des événements, que le narrateur nous fait très bien sentir, et ce ton souvent distant, parfois ironique, qu'il emploie. Ce qui prédomine cependant dans ce passage, c'est l'action, que le lecteur peut apprécier dans tous ses détails. A ce propos, rappelons ce que dit Sandra Contreras : « La poética de Aira (...) se quiere una poética de la Acción ; por eso, sin duda, su situación favorita es la catástrofe : no sólo porque es la mejor forma de figurar la inminencia del fin sino porque es el mejor escenario en el que llevar la Acción al máximo de su potencia »[1]. Amener l'action au maximum de sa puissance, c'est bien ce que fait Aira dans la description de cet accident qui constitue, avec la scène finale de la confrontation avec les Indiens, l'acmé du roman. Krause et le vieux guide vont ensuite retrouver leur ami gisant sur le sol, le visage dans un triste état ; à partir de là va commencer la lente reconstruction physique et psychologique du peintre voyageur, en même temps que va démarrer en parallèle un processus narratif de « déshumanisation », provoqué par sa nouvelle apparence.

II. La déshumanisation de Rugendas

Après l'accident, la nouvelle apparence de Rugendas ainsi que les gestes incontrôlables engendrés par ses souffrances et par les médicaments puissants qu'il prend le rendent étrange aux yeux des autres. Mais cette étrangeté objective est décuplée sous la plume d'un narrateur sans pitié, et sous nos yeux le « peintre voyageur » devient le « peintre monstre ». La déshumanisation de Rugendas est d'autant plus importante qu'il était auparavant, comme le rappelle Krause, une personne très raffinée (« atildado », p. 76). Mais elle est encore accentuée si l'on compare le début et la fin du roman : le roman commence par le récit de l'histoire des ancêtres de Rugendas, ce qui a pour effet d'ancrer ce dernier au sein d'une illustre « dynastie de peintres » (p. 6). La chute du peintre en est d'autant plus lourde. Mais il

[1] Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira, op. cit.,* p. 294.

faut dire qu'il a changé de « statut narratif » : le roman commence tel une encyclopédie, il s'achève tel un roman fantastique ; Rugendas au début est un personnage historique, il est à la fin un personnage de fiction, mi-homme mi-bête, dont on a oublié qu'il a vraiment existé. Voyons par quels procédés narratifs s'effectue cette déshumanisation progressive.

Mais avant cela, peut-être faut-il rappeler que le thème du monstre est récurrent dans toute l'œuvre de Aira. On peut par exemple lire dans *Cómo me hice monja* : « Mis ojos horadantes de monstruo impedían que ningún ser vivo se mimetizara con mi vida »[1]. Dans le même roman, l'institutrice qualifie la petite fille César Aira de monstre : « Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo. Quiere verme muerta. Quiere asesinarme »[2]. Ce même thème revient par exemple dans *La costurera y el viento* (« Y ahí estaba, libre, encendido y horrible, el Monstruo... el niño que no debió nacer... »[3]), et on le retrouve également dans *Las Noches de Flores*, à travers le couple formé par Aldo et Rosita, qui ne sont pas du tout ce qu'ils semblent être en apparence, ou l'être étrange nommé Nardo, « mixto de loro y murciélago », qualifié de « monstruo » à la page 79. En outre, comme l'a montré Mariano García, les personnages androgynes apparaissent très fréquemment dans les romans de Aira. Or, « la androginia representa el monstruo por excelencia, el ser híbrido que desafía el orden 'natural' de los sexos y, por ende, la pertinencia de toda clasificación »[4]. Cette liste d'exemples est très loin d'être exhaustive, puisque le monstre est un thème qui revient dans toute la production airienne. Dans ce contexte, décrire la défiguration de Rugendas dans *Un episodio* a sans doute été pour Aira une occasion rêvée de développer à nouveau ce thème qu'il affectionne.

La convalescence : « soy un monstruo »

La déshumanisation de Rugendas, qui se concrétise essentiellement par et à travers la narration, débute dès la description de son nouveau visage, que le lecteur découvre, tout comme les personnages, lorsque les fils sont enlevés :

> Porque la cara había sufrido daños graves. Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón, con las dos fosas a distinta altura, y

[1] Aira, César, *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004 (1e éd. : 1993), p. 91.
[2] *Op. cit.*, p. 60.
[3] Aira, César, *La costurera y el viento*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004 (1e éd. : 1994), p. 214.
[4] García, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 218.

> desplegaba hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído a un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera. Gran parte de ese descalabro parecía definitivo (p. 44).

Le narrateur, ici encore, n'est pas tendre avec son personnage. Cette « cruauté » est perceptible à travers les termes des comparaisons qu'il emploie, qui renvoient soit au monde animal (« nariz de lechón »), soit au monde végétal (« pimpollo de rosa »), soit au monde des objets (« cuchara sopera »)... La laideur du peintre est déjà associée au non-humain.

A cause de sa défiguration, Rugendas semble entrer dans une autre dimension, il n'est plus tout à fait le même. Le mot « monstruoso » employé à la page 38 pendant l'accident anticipe sur ce qui va suivre. Rugendas va en effet dire de lui-même : « soy un monstruo » (p. 50). C'est en effet ce qui s'est passé : on peut dire qu'avec son nouveau visage Rugendas est passé de humain à monstrueux, de « normal » à « anormal ». Par conséquent, il est entré dans une autre « catégorie » : d'homme il est symboliquement devenu ce qu'on peut appeler un être surnaturel, imaginaire ou légendaire. En effet, il a réussi à sortir des griffes de la mort « avec une vigueur de titan » (p. 42). Il est même comparé à « un Immortel » (p. 56). Son histoire devient une « légende » (p. 56), et même un « mythe » (*ibid.*).

La déshumanisation est, vue sous cet angle, plutôt positive. Mais cela n'est pas toujours le cas. Même s'il passe au rang de « mythique », Rugendas reste un « monstre » avec tout ce que cela sous-entend : la laideur, le côté abominable, effrayant et pitoyable. S'il s'est hissé au rang symbolique d' « immortel », Rugendas est malheureusement aussi devenu une curiosité, qui amuse les gens, telle une bête de cirque : « la gente se reunía a mirarlo » (p. 51). Avant cela, déjà à l'hôpital, il était un monstre parmi les monstres. « El hospital de San Luis era (...) habitado por media docena de monstruos » (p. 41). Et comme lui, ces monstres se caractérisaient par leur ambivalence : ils étaient extraordinaires et mythologiques (« mitad hombre mitad animales », *ibid.)* mais aussi tristes et pathétiques (« producto de accidentes genéticos acumulados », *ibid.)*. Ce qui s'ajoute à sa monstruosité, c'est aussi le mouvement permanent et incontrôlable de son visage ainsi que les effets de lumière qui en surgissent et qui le relient au surnaturel : « La cara llena de relámpagos (p. 58) » ; « su cara se agitaba como el segundero de una eternidad de transmigraciones búdicas » (p. 55).

Ainsi, durant la période séparant l'accident du *malón* (que l'on peut nommer période de convalescence), Rugendas commence déjà à se déshumaniser peu à peu, comme on le voit à travers deux dimensions du texte qu'il convient de dissocier : la laideur objective d'une part,

et les commentaires subjectifs du narrateur d'autre part. Malgré tout, notre personnage reste encore « Rugendas el pintor » et « Rugendas el hombre » (p. 49). Ce dédoublement volontaire opéré ici par le narrateur pourrait être un signe indiquant que par le choc qu'il a subi, les deux composantes de sa personnalité se sont dissociées, tout comme sa peinture s'est fragmentée. Ce dédoublement de personnalité contribuerait alors lui aussi à le rendre moins humain. Mais ce qu'indiquent avant tout ces deux expressions, c'est que l'homme et l'artiste sont encore bien présents derrière le masque monstrueux. Rugendas écrit encore des lettres – signe du fait qu'il est toujours « civilisé » (« escribía cartas », p. 42) -, réfléchit beaucoup (« fueron unos días de concentración en sí mismo, y reflexión », p. 48) et éprouve des sentiments (des remords, par exemple, p. 53). Mais il souffre aussi en permanence. La douleur fait maintenant partie de son lot quotidien et elle est atroce (« La sensación crecía y crecía, lo superaba, se ponía a gritar, solía caerse, oía chirridos muy agudos. Nunca se habría imaginado que había tanto dolor en su sistema ; era una revelación de lo que podía su propio cuerpo », p. 42). Ces souffrances font partie de ces choses qui le rattachent encore au monde des hommes. Malgré le fait qu'il soit devenu physiquement monstrueux et par là symboliquement surnaturel, il reste humain. Cependant, le processus de déshumanisation va singulièrement s'accentuer pendant l'épisode du *malón*.

Le malón et « el monstruo »

Ce qui change avant tout avec le *malón,* c'est le point de vue. Pendant la période de convalescence, on l'a vu, Rugendas se rend compte de ce qu'il est. Il est conscient de son apparence et de l'effet qu'elle provoque. Il craint de revoir ses amis (« la aprensión de enfrentar con su nueva cara a los conocidos persistía », p. 55). Ses états d'âme nous sont confiés. Cependant, à partir du début du *malón* (et notamment lorsque les deux amis sont encore au fort, avant de partir sur les traces des Indiens), il est tellement drogué et obnubilé par les Indiens qu'il n'a plus vraiment conscience de son aspect extérieur. De plus, le point de vue qui nous est donné n'est plus interne comme il avait pu l'être auparavant mais complètement externe. Rugendas est alors presque toujours perçu par le narrateur de l'extérieur, rarement de l'intérieur. Deux expressions sont en elles-mêmes très éloquentes à ce sujet : de la phrase « soy un monstruo » (p. 50), donc de la perception de Rugendas par lui-même pendant la convalescence, on passe, pendant le *malón* aux expressions « el monstruo » (p. 58) et « el pintor monstruo » (p. 88), donc à la perception de Rugendas de

l'extérieur. On le voit en effet évoluer à travers les yeux de Krause et des autres personnages, mais on n'a peu accès à ses pensées, à ses sentiments ou à ses états d'âme, on ne sait pas même s'il pense. Cet aspect est renforcé par le fait qu'on a en revanche accès aux réflexions de Krause.

> Los dos amigos asomaron de su cuarto a la galería del patio. La intención de Krause era averiguar qué pasaba, qué alcance tenía el disturbio, y si había posibilidades de emprender el regreso a Mendoza, dejando mientras hacía estas preguntas a su amigo en la cama ; pero Rugendas salió tras él, a medio vestir y tambaleante. Krause podría haberlo devuelto al lecho haciendo valer su autoridad, pero no valía la pena : en el alboroto nadie prestaría atención a las evoluciones adormecidas del monstruo, y no había que perder tiempo. Así que lo dejó oscilar libremente (p. 58).

Cette absence de narration concernant l'intériorité de Rugendas, qui contraste avec la description des pensées de Krause, contribue grandement au processus de déshumanisation du personnage. L'apparence extérieure prend une telle importance qu'elle ne laisse plus de place aux sentiments et aux pensées de celui que l'on regarde, et cela tant au niveau diégétique qu'au niveau narratif, car nous sommes, nous lecteurs, exactement dans la même position que Krause et les autres personnages « qui voient ». On peut dire d'une manière générale que ce phénomène se produit surtout au début du *malón* et à la fin de celui-ci, c'est-à-dire aux moments où Rugendas ne porte pas la mantille, et notamment lors de la rencontre finale avec les Indiens, au cours de laquelle la vision que l'on a de Rugendas est essentiellement externe. L'intervalle où il porte la mantille retentit comme une « pause » et l'attention du narrateur est de nouveau portée vers l'intérieur du personnage car, on l'a dit, la mantille permet au peintre de ne pas être exposé aux yeux des autres et par là elle lui permet d'effectuer un retour sur lui-même. C'est le cas par exemple page 81, lorsqu'il se rend compte du fait que : « lo que decía el mundo era el mundo ». Néanmoins, même à ce moment-là, « Rugendas estaba perdido en la más profunda de las alucinaciones : la aninterpretativa » (p. 79). Il ressent les choses plus qu'il n'y réfléchit.

Rugendas semble donc être dépourvu de la faculté de penser mais il est de même dépourvu d'une autre des facultés humaines : le langage. Il ne s'exprime en effet au moment où le *malón* vient de commencer qu'à l'aide de balbutiements et de cris. « Seguía balbuceando, y como Krause no le prestaba atención, soltó un grito » (p. 60). Rugendas est ainsi réduit à l'état d'animal, comme le montre d'ailleurs l'expression employée par le narrateur : « el león morado (...), a cuatro patas » (p. 61). Le narrateur est cruel envers son

personnage, qui n'est plus qu'un « abotinado » (*ibid.*).

Rugendas n'est donc plus Rugendas : il est une créature qui évolue au milieu des hommes, qui ne pense pas et qui n'arrive pas à parler ; il n'est plus un homme alors : il est successivement comparé à un monstre (p. 58), à un arbre (p. 59) et à un lion (p. 61)... L'accent est mis sur le pathétisme de son attitude (« Krause salió a escape rumbo a las caballerizas, seguido de los tartajeos del abotinado : ¡mantón ! ¡mantón ! ¡mantillón ! », p. 61) ; et ce pathétisme est accentué par l'ironie du narrateur (« *el gran Rugendas* quería ir a tomar apuntes del malón », p. 60) qui a pour effet de nous rappeler le grand peintre que ce monstre était auparavant et de mettre en relief « la chute » de celui- ci. Et bien sûr, au centre de tout cela, il y a ce visage de cauchemar (« la fea deformación », p. 62). Ce qui s'ajoute enfin au tableau de cet homme au visage effrayant et à l'attitude pathétique, ce sont les mouvements de son visage (« los truculentos movimientos nerviosos de la cara », *ibid.*), que l'on peut imaginer même lorsque son visage est masqué par la mantille : « por un curioso fenómeno de acostrumbamiento, Krause adivinaba las muecas absurdas al otro lado del encaje negro » (p. 64).

A ce sujet l'on voit que si Rugendas, malgré l'état pitoyable dans lequel il se trouve, a la présence d'esprit de cacher son visage, d'abord avec un chapeau (« ahí estaba, tapándose la cara con el sombrero », p. 59), puis avec la mantille, qu'il emprunte à la maîtresse de maison (« cuando encontraron a la dueña de casa, en la cocina, fue el enfermo el que sacó fuerzas de flaqueza para hacer el insólito pedido de una mantilla de misa calada », p. 62), ce n'est pas parce qu'il a encore conscience de sa laideur et qu'il souhaite par pudeur ne pas effrayer les autres, mais c'est uniquement pour lui un moyen de ne pas être ébloui (« La cara envuelta en la mantilla. No se veía el daño que había sufrido. No era ese el objetivo de usarla, por supuesto. Le servía para filtrar la luz », p. 64). Il ne pense donc pas à autrui ni à la vie en société mais uniquement à une nécessité personnelle. La déshumanisation passe donc aussi par la désocialisation. Le fait qu'il se désocialise est visible également lorsque Krause constate que jamais en temps normal son ami n'aurait supporté de paraître en public dans un tel état : « era raro en alguien tan atildado como Rugendas que siguiera con la mantilla toda pegoteada de grasa » (p. 76).

Enfin, une autre des caractéristiques de cette déshumanisation semble être, comme on l'a évoqué plus haut, la fragmentation : tout comme ses œuvres, à mesure que l'on avance dans le récit, sont de plus en plus marquées par le morcellement, les membres de Rugendas semblent eux aussi n'avoir plus de liens entre eux : « todo el cuerpo parecía afectado de

inconexión » (p. 60).

Laideur et mouvements nerveux du visage, comportement semblable à celui d'un animal à cause des drogues, balbutiements, cris, absence de langage, désocialisation, corps désarticulé... tout cela conduit Rugendas à ressembler à ce moment-là plus que jamais à un « monstre ». C'est aussi le cas lors de la scène finale de la confrontation directe avec les Indiens. Entre ces deux moments, il y a toute une période durant laquelle il porte la mantille et celle-ci, en cachant son visage, permet, même si ce n'est pas le but recherché par Rugendas, d'atténuer son côté monstrueux.

Le monstre masqué

La mantille n'est pas un objet anodin dans *Un episodio* : elle est synonyme d'intégration et de mort. Tout d'abord, la mantille permet symboliquement à Rugendas, même s'il ne s'en rend pas compte, d'acquérir une nouvelle identité. Elle le fait entrer de plain pied dans le monde argentin. En effet, lorsqu'il demande à la *dueña* de lui prêter la « piadosa tapadera » (p. 62), le narrateur explique : « para un mendocino (lo mismo habría sido para un chileno), la idea en sí no tenía nada de extraño, en razón de la larga y venerable tradición de « tapados » (hombres enmascarados) con que contaba el país » (*ibid.*). En se couvrant le visage, Rugendas s'intègre dans le pays où jusqu'alors il n'était qu'un « étranger » (p. 63) : il devient presque argentin et s'inscrit même au sein d'une tradition « vénérable ». Grâce à la mantille, Rugendas ne surprend plus les hommes qui l'entourent et passe presque inaperçu (« A Krause le resultaba curioso que ni estos hombres, ni los que habían visto antes, hubieran mostrado ninguna extrañeza por la máscara que cubría la cara del pintor », p. 71). Comme le dit Joaquín Manzi, « Clarke en *La Liebre,* Rugendas en *Un episodio* (...) progresivamente se barbarizan, se argentinizan »[1].

Mais le peuple argentin n'est pas le seul peuple au sein duquel Rugendas s'intègre en se couvrant le visage de noir. La mantille, à cause de l'obscurité qu'elle engendre, le fait aussi entrer de plain pied dans ce qu'on peut appeler l'univers des monstres. En effet, le but recherché par Rugendas est de se protéger de la lumière, qu'il ne supporte plus (« la iluminación se volvía inasimilable », p. 64). Dans cette semi-pénombre, il affirme contre toute attente qu'il n'a jamais aussi bien vu (« Nunca había visto mejor », p. 67). Or, selon Jean

[1] Manzi, Joaquín, « Argentinaira », in *César Aira, une révolution,* Revue *Tigre* / Numéro Hors série, Université Stendhal – Grenoble 3, CERHIUS (ILCEA), 2005, p. 215.

Burgos, cela est une caractéristique des monstres. Le monstre, « fils de la nuit », « résiste mal à la lumière de la raison : que vienne le jour et il s'esquive »[1]. Rugendas, qui était déjà monstre à cause de sa laideur, finit donc de s'intégrer, involontairement et symboliquement, par son intolérance à la lumière et par l'utilisation de la mantille, au sein du monde des créatures de la nuit. Dès lors, le frôlement suave et inattendu d'une chauve-souris qui caresse le front sans nerfs de notre personnage pourrait bien être une sorte de signe de reconnaissance, la chauve-souris étant bien souvent considérée comme un monstre nocturne. A cause de toutes ces caractéristiques (visage monstrueux, besoin absolu d'obscurité et harmonie avec les chauves-souris), on peut même dire que Rugendas devient vampire.

D'autre part, la mantille est aussi symbole de mort. En effet, un personnage à cheval dont le visage est entièrement voilé de noir rappelle facilement la personnification de la mort et notamment l'image allégorique de la faucheuse. De plus, la faucheuse est habituellement représentée sous les traits d'une femme ; or la mantille est un attribut féminin. Et de fait, à partir du moment où Rugendas porte cette mantille, les références à la mort se multiplient...

En effet, à peine les deux amis sont-ils partis que Krause a des « idées lugubres » :

> En la cabalgata lo asaltaron ideas lúgubres sobre el estado de salud de su amigo. Se sentía culpable por acceder a esta locura, y algo más que eso: ya el hecho de emprenderla tenía un aire de "qué más da", *como darle un último gusto a un moribundo.* Era eso lo que coloreaba todas sus reacciones : *que la muerte hubiera ido a dar un picotazo entre ellos,* no importaba si por el momento era previo o anticipatorio (p. 65).

L'homme masqué de noir fait figure d'oiseau de mauvaise augure, et, comme toujours, on ne sait pas à l'avance sur qui la faucheuse va jeter son dévolu. Krause en effet s'imagine d'abord que son ami est condamné, puis c'est lui qui croit sa dernière heure proche : « después de todo, esta jornada esplendorosa de malón podía ser recordada como "el *día en que murió Krause"* » *(ibid.)*. La mort devient véritablement présente au cœur du récit, elle fait maintenant partie intégrante du périple des deux peintres. Peu après viennent en effet les références aux armes acérées des Indiens. « Los salvajes disponían solo de armas cortantes y punzantes, chuzas, lanzones, y cuchillos » (p. 66). Il est bientôt question de « matanza » (*ibid.*), de « fusilería » (p. 68), de « horrendas torturas » (qualifiant les souffrances de Rugendas, p. 70)... « Revólver » (*ibid.*), « cara sanguinaria » (p. 71),

[1] Burgos, Jean, « Le monstre, même et autre », in *Le monstre I, présence du monstre, mythe et réalité,* Paris, Editions lettres modernes (coll. CIRCE, cahiers de recherche sur l'imaginaire), 1975, p. 5.

« velorio », « asesinado », « cadáver » (p. 75, 76), etc. : le champ lexical de la mort est de plus en plus récurrent.

Dans ce contexte périlleux, le cavalier masqué de noir qu'est alors Rugendas incarne véritablement cette menace qui plane sur tous : cela est encore plus clair lors de la crise importante dont il est victime à l'approche du Tambo, sorte de paroxysme de la situation physique et psychologique dans laquelle il se trouve. A ce moment-là, Krause éprouve de la peur à l'égard de ce que peut cacher ce voile : « Krause no se atrevió a pedirle que se la quitara [la mantilla] un instante para verlo. *Empezaba a hacerse ideas raras sobre lo que habría al otro lado del encaje* » (p. 72). En outre, Rugendas est à ce moment-là froid comme la mort : « lo tuvo que ayudar a montar, y al tocarlo le producía impresión *lo helado que estaba* » (*ibid.*). Paradoxalement, toutes ces allusions à la mort alternent avec les descriptions idylliques d'un cadre naturel paradisiaque (comme on l'a vu précédemment) et avec les références au fait qu'il s'agit quasiment du plus beau jour de la vie des deux peintres : « aquella jornada memorable » (p. 66) ; « esta jornada esplendorosa de malón » (p. 65). Ils vont au-devant de la mort, mais il flotte pourtant une sorte de bonheur dans l'air. On ne sait pas si l'on doit se réjouir ou craindre pour eux. Il semble que c'est un beau jour pour mourir...

En outre, l'homme voilé de noir provoque une certaine frayeur. Si la mantille permet à Rugendas de s'intégrer parmi les Argentins, elle effraie en revanche les Indiens. « Los indios debieron de asustarse de la cabeza envuelta en encaje negro » (p. 70). Cela n'est pas étonnant. Un homme dont le visage est entièrement voilé de noir, c'est peut-être plus terrifiant encore qu'un visage de monstre, car ce voile noir substitue un visage hideux à une absence de visage, ce qui est peut-être pire. Un homme sans visage, c'est le néant. En fait, la peur provoquée est d'une autre nature : face au monstre, les gens sont paralysés d'effroi, d'un mélange de fascination et de répulsion. Mais le néant d'un voile noir en guise de figure provoque une peur née du mystère et qui renvoie à des craintes plus enfouies, moins avouées, liées à la peur de la mort et des ténèbres.

En réalité, on a dit que cette mantille atténuait la monstruosité de Rugendas, mais elle peut aussi, paradoxalement, l'accroître, en ce sens que ce qui est derrière le masque est horrible, mais ne pas voir dans quel état se trouve ce visage fait travailler l'imagination et celle-ci décuple la réalité. Du coup, le monstre est encore plus monstrueux. De même que Krause commence à se faire des idées bizarres sur ce qui se trouve derrière le tissu noir, de même, les soldats sont perturbés par le fait que des cris provenant de l'autre côté de la

mantille se fassent entendre, contrastant avec l'impassibilité du masque : « Lo que más había turbado a los soldados era oír los gritos de dolor saliendo de adentro de la mantilla negra. No podían relacionarlos con una expresión subjetiva » (p. 72). Les cris ou les gémissements (« detrás del globo de encaje negro, que la respiración inflaba y desinflaba trabajosamente, se oían unos gemidos sin fuerza », p. 82) accentuent le mystère et l'effroi qu'ils provoquent : ils laissent imaginer aux spectateurs l'existence d'une créature bestiale derrière ces dentelles noires qui sont de plus absolument « impénétrables » (p. 77). Les gestes et mouvements incontrôlables de tout son corps ajoutés aux cris provenant de ce visage enveloppé achèvent d'ébahir les spectateurs et finissent de rendre mystérieux le personnage de Rugendas. « Reproducía con todo su cuerpo y con las imaginables restricciones impuestas por sus nervios rotos, las posturas de los indios. (...) Soldados y ganaderos admiraban absortos *al monigote con la cabeza de envoltorio* » (p. 84).

Le monstre dévoilé

Si Rugendas est effrayant lorsqu'il est voilé de noir, la laideur monstrueuse de son visage semble s'être encore accrue lorsqu'il ôte sa mantille. Il est alors plus « monstre » que jamais, et cela, une seule chose nous le prouve. En effet, les monstres sont liés à la nature et aux astres, et à un astre en particulier : la lune. « Si les monstres naissent à partir des terreurs les plus profondes de l'homme, explique Claudette Oriol-Boyer, il en est une qui les domine toutes : c'est l'angoisse du temps ». Or, « *la lune*, temps qui passe, temps qui dévore, (...) devient la (...) féminisation de Kronos, le grand archétype de l'ogre, *dont tous les monstres sont les proches parents* »[1]. Pierre Brunel le dit aussi, sous une autre forme : « la Lune, maîtresse des plantes, est aussi la maîtresse des bêtes. (...) S'il est vrai que l'homme porte un animal en lui et que cet animal se révèle à lui au cours de sa croissance, il semble que la lune se charge d'éclairer cet aspect inconnu de lui-même »[2]. Or, on aura noté que la lune est mentionnée à plusieurs reprises et la plupart du temps directement en lien avec Rugendas : d'une part la lune éclaire son visage et le rend encore plus effrayant, d'autre part son visage est d'une certaine façon en osmose avec l'astre lunaire : « La luz de la luna daba de lleno en la cara, que ahora parecía más grande y más terrible. (...) La cara ocupaba los compartimentos

[1] Oriol-Boyer, Claudette, « Les monstres de la mythologie grecque », in *Le monstre I, présence du monstre, mythe et réalité, op. cit.,* p. 26, 27.
[2] Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose,* Paris, Armand Colin, 1974, p. 101, 102, 103.

de la noche. ¿Era la luna la que iluminaba la cara, o la cara la que iluminaba la luna? » (p. 86, 87). Outre le fait qu'on puisse parler d'une certaine ressemblance entre le visage du peintre et la lune (cratères, difformités, etc.), c'est ici que l'on voit à quel point Rugendas a changé de dimension, à quel point il est au-delà de l'humain et de lui-même ; il est en harmonie avec les éléments naturels (comme l'avaient par ailleurs déjà fait entendre les comparaisons avec un arbre et un lion), et fait partie des monstres de la nuit (la lune, tout comme la chauve-souris, semble le reconnaître comme l'un des siens).

Les réactions des autres personnages en disent encore plus long sur sa hideur dévoilée. Lorsqu'il porte la mantille, Rugendas passe parfois inaperçu, avec le voile noir c'est le mystère qui prédomine, la peur qu'éprouvent ceux qui le voient est plus liée à des frayeurs plus ou moins inconscientes et mythiques, telles la peur de la mort, les spectateurs ressentent un certain inconfort, une incrédulité ébahie, mais tout cela n'est rien face à l'épouvante incomparable que montrent les soldats et les éleveurs devant le visage mis à nu de Rugendas, lorsque celui-ci enlève sa mantille. La « cara » n'a jamais été aussi terrifiante qu'à ce moment-là. Tous sont véritablement sidérés face à la monstruosité si impressionnante que cachait la dentelle noire. Ce qui frappe dans ce passage, c'est le fait que les regards ne peuvent se détacher du monstre, c'est la sidération muette que provoque cette vue :

> Se llevó las manos a la cabeza, palpó el encaje, se dio cuenta de que lo tenía puesto, y se lo arrancó sin molestarse en deshacer los nudos. Sin tomar en cuenta que estaba hecha un trapo inmundo, maloliente e impregnado de grasa, sudor y polvo, se la tendía al ganadero tratando de pronunciar, con la lengua tiesa, un agradecimiento para su esposa...Todas *las miradas se habían fijado en él, con asombro igual al espanto*. *Cuando su interlocutor pudo hablar al fin*, balbuceó una negativa, todavía *sin sacarle la vista de encima* : le quería decir que se la podría devolver y agradecer él mismo a la señora, ya que suponía que lo acompañarían de regreso a la finca, para pernoctar. Pero como el monstruo insistía la tomó, interrumpió la conversación, que no daba para más, y *se quedó mirándolo fijo*. ¡Qué feo! Si no había aceptado de entrada esa verónica inmunda era porque inconscientemente quería decir : déjesela puesta (p. 85).

La même stupeur fige les Indiens lorsqu'ils voient surgir le peintre à la fin du livre. Le narrateur ne s'épuise pas en superlatifs. Ici encore, tout passe par le regard.

> Decir que *quedaron atónitos al ver* irrumpir en el círculo de luz al pintor monstruo, sería poco. *No daban crédito a sus ojos.* No podían. (...) La borrachera y el sentimiento de culpa se les juntaron en *un espanto único al ver* ese rostro iluminado por la luna, ese hombre que se había vuelto todo cara. Ni siquiera *vieron* lo que hacía : lo *veían* a él. (...) Los indios aterrorizados *quedaban fijados* en

> remolinos de sangre y *óptica*. (...) *Las miradas volvían imantadas* a Rugendas, al corazón, a la cara (p. 88-91).

On note que le narrateur ne nous propose pas de description du visage de Rugendas après qu'il a enlevé la mantille. L'absence de description de ce visage est compensée par l'abondance des descriptions des réactions des personnages pouvant le voir. Le procédé est efficace : en apprenant les réactions des autres, le lecteur s'imagine le pire concernant le fameux visage. D'autre part, ces réactions nous montrent, tout comme les références à la lune, que le terme « monstre » n'est pas employé en vain : c'est ici que l'on se rend compte que Rugendas a franchi le seuil de la simple laideur. Le regard est extrêmement important, comme le montre l'importance du champ lexical du regard dans ces deux passages. Comme nous l'avons dit plus haut, c'est le regard des autres qui rend le monstre « monstre ». Ils sont médusés, au sens le plus proche de l'origine de ce mot : figés, paralysés d'effroi, pour avoir vu une tête aussi hideuse et terrifiante que celle de la Gorgone. Ce n'est donc pas le visage de Rugendas en lui-même qui prouve qu'il est réellement devenu un monstre, mais bien le regard des autres sur lui : le regard concrétise le laid.

Mais pourquoi le monstrueux provoque-t-il une telle épouvante muette ? Qu'est le monstre, pour causer un tel effroi paralysant ? Comme le dit Jean Burgos, « le monstre, même familier, est gênant par cela qu'il est celui qui dévie, celui qui sort du probable et du connu, du sérieux, celui qui outrepasse la norme en tout domaine et à tous les niveaux »[1]. C'est en effet ce qui se passe ici. Mais ce n'est pas tout : le monstre est ambivalent, c'est « une antithèse vivante »[2]. En effet, il est à la fois « le même et l'autre »[3]. Le monstre, c'est d'abord l'altérité. « C'est en présence de l'autre que nous met le monstre ; d'un autre totalement irréductible au même et par là insituable par rapport à soi, par rapport au monde » ; c'est pour cela qu'il provoque un « malaise »[4]. Le monstre est « *l'Autre* en sa réalisation parfaite de l'essence même de la différence et de l'irréductible ». « Ce monstre, alors, c'est l'étranger venu d'ailleurs, et n'importe son origine ni sa destination »[5] : Rugendas est alors « étranger » à double titre. Jean Burgos va même jusqu'à dire que « le monstre renvoie (...) à un anti-monde (...) qui devient le signe de ce qui est déviant, volontairement divergent et par système transgresse toute limite » ; il assimile le monstre au « Tentateur », « parce que le plus différent

---

[1] *Op. cit.,* p. 16.
[2] *Op. cit.,* p. 25.
[3] *Op. cit.,* p. 21.
[4] *Op. cit.,* p. 16.
[5] *Op. cit.,* p. 17, 18.

et le plus séduisant aussi »[1]. Mais le monstre est, plus largement, associé au *sacré* par le fait qu'il est à la fois « fascinant et repoussant »[2].

Le monstre symbolise donc l'Autre, mais paradoxalement, il représente aussi le Moi. Burgos nous rappelle qu'à d'autres époques, le monstre était la représentation de « l'homme parfait », de « l'homme supérieur »[3], c'était donc une forme d'idéal, une forme de "surmoi". Mais plus généralement, le monstre se caractérise par le fait qu'il est systématiquement voué à la solitude. C'est un « être solitaire », « condamné à toujours se chercher »[4], donc particulièrement humain. La monstruosité n'apparaît donc plus comme un « anti-moi » mais plutôt alors comme « un renforcement hypertrophié du moi, une quête agressive du même, du plus être, qui est aussi défense désespérée de son espace intérieur le plus secret »[5].

La singularité du monstre se trouve donc bien dans cette « confrontation du même et de l'autre »[6]. Or, si l'on revient au monstre qui nous occupe, la confrontation des deux scènes citées plus haut - le face-à-face entre Rugendas et les Argentins « civilisés » (p. 85) d'une part, et le face-à-face entre Rugendas et les « sauvages » (dernières pages) d'autre part – devient particulièrement intéressante. On constate en effet que chacune de ces deux scènes correspond à l'une des deux composantes internes du monstre. En effet, la réaction du maître de maison est significative : c'est une réaction de profond dégoût. « ¡Qué feo! Si no había aceptado de entrada esa verónica inmunda era porque inconscientemente quería decir : déjesela puesta » (p. 85). Le *dueño* ne supporte pas la vue de l'Autre, de « l'autre totalement irréductible » dont parle Burgos, cette altérité qui provoque un véritable malaise.

III. El « pintor monstruo »

Le monstre et les Indiens

Quant aux Indiens, leur réaction est sensiblement différente. Elle est davantage orientée vers eux-mêmes. Lorsqu'ils voient le monstre, c'est leurs sentiments enfouis qui resurgissent : la culpabilité et la peur. « La borrachera y *el sentimiento de culpa* se les juntaron en un

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.,* p. 18.
[3] *Ibid.*
[4] *Op. cit.,* p. 20, 21.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

espanto único al ver ese rostro iluminado por la luna » (p. 89). « El era el eje de lo que parecía una *pesadilla* despierta, la realización de lo *que más había temido el malón* en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo : el cuerpo a cuerpo » (p. 91). Plus que face à un monstre, c'est face à eux-mêmes qu'ils se retrouvent, dans l'« espace intérieur le plus secret » de leur être, d'après les termes employés par Jean Burgos. Le visage qu'ils ont en face d'eux « ne ressemble à rien », précise Aira, « comme ces choses qui ne se voient jamais », « como los órganos de la reproducción vistos desde adentro. Pero no exactamente como son, porque en ese caso serían reconocibles, sino mal dibujados » (p. 90). C'est dire si ce visage renvoie les Indiens au plus profond de leur chair, au plus intime d'eux-mêmes.

En fait, ils se retrouvent dans la position du « héros » traditionnel, c'est-à-dire en face du monstre qu'il faut affronter et, même si la situation est pour eux difficile et qu'ils sont terrorisés, ils ont tout de même le courage de ne pas s'enfuir et ils maintiennent leur regard fixé sur lui. Or, comme l'explique Claudette Oriol-Boyer, « Il est significatif que la solution de l'énigme proposée par le Sphinx à Œdipe soit "l'homme". En somme, *oser affronter le monstre c'est oser descendre en soi-même,* et la victoire du héros sur le monstre est une victoire sur le mystère de sa condition, donc sur la mort »[1]. Elle cite P. Diel, qui écrit : « Résoudre l'énigme devient ainsi synonyme de la formule centrale du mythe : "connais-toi *toi-même"* »[2].

Bien sûr, les Indiens ne résolvent pas l'énigme qu'est pour eux ce monstre dessinant venu du néant. Mais ils accèdent malgré tout à la réponse puisqu'ils descendent en eux-mêmes et parviennent à voir ce qu'ils sont. Ils y découvrent « une vérité ». « (...) Cualquier cosa que hicieran los devolvía al centro de la fábula. (...) En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor *a revelarles la verdad alucinada* de lo que había pasado » (p. 90). Mais cette révélation leur fait très peur : en effet ils se trouvent soudainement nez à nez avec leur conscience. Car c'est aussi de cela qu'il s'agit. D'une manière complètement inattendue, un être étrange se présente à eux, surgissant de nulle part. Il ressemble plus à une créature surnaturelle qu'à un homme. Il les dessine, activité qu'ils ignorent (« Ni siquiera sabían que existía el arte de la pintura (...) », p. 89). C'est donc ni plus ni moins qu'un envoyé d'un autre monde qu'ils croient voir devant eux ; ils imaginent leur dernière heure venue et font tous intérieurement leur *mea culpa,* tout en faisant semblant de rien, mais effrayés soudain que cette créature puisse les punir de leurs fautes ; même si en

[1] *Op. cit.,* p. 29.
[2] *Ibid.*

face d'eux, Rugendas ne se doute pas une seconde de l'effet qu'il produit en chacun d'eux... (« Rugendas por su parte estaba tan concentrado en los dibujos que no se daba cuenta de nada », p. 91) – tel est le paradoxe de cette scène finale : Rugendas provoque inconsciemment des prises de conscience. Leur angoisse est liée à la peur d'un châtiment extra-terrestre.

Cette possible explication de la scène finale se trouve corroborée par le fait que le monstre est profondément lié au sacré. « Les monstres, explique Claudette Oriol-Boyer, portent (...) tous en eux des éléments qui appartiennent au sacré, en particulier le pouvoir de susciter une réaction paradoxale chez celui qui les rencontre : la fascination et la répulsion »[1]. Liés au sacré, les monstres sont même, selon elle, proches du Divin : « il est nécessaire de se rapprocher du monstre pour se rapprocher de Dieu »[2], dit-elle. A travers le monstre, c'est donc bien la colère divine que les Indiens craignent...

En outre, si l'on a dit que Rugendas retrouvait un visage humain en « s'emparant » du leur à travers le dessin (« sus rasgos dejaban de pertenecerles », p. 91), les Indiens de leur côté font le chemin inverse : ils « deviennent monstres » en quelque sorte. Déjà, comme nous l'avions dit, leurs visages, tels qu'ils sont décrits, ne sont pas loin d'être monstrueux (« las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro », p. 89)... Leurs figures sont si laides et leurs regards si « aimantés » par le visage du monstre qu'il se produit une sorte de rééquilibre ou de fusion entre le monstre et eux. « Ils ne voient même pas ce qu'il fait, ils le voient lui », ils se voient eux à travers lui comme lui se voit à travers eux, par un effet de miroir. De plus, on retrouve chez les Indiens la même ambivalence que chez le monstre : à la fois Autres – par leur légendaire (mais peu fondée ?) cruauté qui fait d'eux des ennemis par principe – et Humains. Sans compter que le monstre et ledit « sauvage » se ressemblent aussi parce qu'ils sont tous deux plus proches de la nature que lesdits « civilisés » : tant au niveau des réactions, plus spontanées, qu'au niveau de la communion avec les éléments naturels. Les Indiens sont donc en face de leur être intérieur mis à nu, au cœur de ce « corps-à-corps » si redouté qui n'est autre que le corps-à-corps avec eux-mêmes.

Puisque les Indiens ont eux aussi un côté monstrueux, il y a un lien entre eux et Rugendas : ils sont en quelque sorte frères. Alors, le fait que le peintre voyageur parte à leur poursuite et les suive jusqu'au bout traduit peut-être un désir inconscient de retrouver « les siens », de revenir à l'état sauvage, de vivre, comme eux, en harmonie avec la nature, tel un

[1] *Op. cit.,* p. 25.
[2] *Op. cit.,* p. 33.

retour aux sources... Et surtout, de retrouver l'authenticité de l'art. Car les Indiens sont de véritables artistes. Ils maîtrisent un art différent de la peinture : « el arte de la pintura (...) lo tenían en la forma de un equivalente » (p. 89) : leur art est en effet proche de l'art du cirque.

> Las posturas que adoptaban los indios sobre sus caballos no se podían creer. Formaban parte de un sistema de amedrentamiento y exhibición a distancia. Tenía *algo de circo,* con tiros en lugar de aplausos. No les importaban las leyes de la gravedad, y *ni siquiera ser apreciado en su valor* ; es cierto que las posturas no tenían ningún valor en sí. (...) Las *danzas* de jinetes salvajes llegaron a un extremo de *fantasía* cuando empezaron a exhibir cautivas. (...) Las cautivas que estos indios del Tambo no habían logrado atrapar las mostraban de todos modos, en un gesto desafiante, y también él *muy plástico* (p. 73, 74).

Les Indiens sont de vrais artistes parce que leurs postures sont artistiques et leurs danses difficiles à réaliser. Mais ils sont surtout de véritables artistes *parce qu'ils ne le savent pas*. Ils ne connaissent donc pas l'orgueil, la vanité ou la peur de l'échec que peut connaître un artiste conscient de son talent. Ils demeurent au contraire simples et spontanés, inconscients d'être aussi doués, désintéressés, donc authentiques. Aussi peut-on dire que Rugendas, en poursuivant les Indiens, poursuit sa quête d'art véritable. Il recherche qui il est réellement ; il recherche l'artiste véritable qui sommeille en lui. Et pour cela il ne connaît qu'un seul moyen : « croquer » ces vrais artistes, les immortaliser sur le papier.

La monstruosité transcendée

Par l'art

Rugendas est devenu un monstre, certes, mais un monstre qui dessine (et qui continue à le faire envers et contre tout, malgré la douleur) : un « *pintor* monstruo » (p. 88) ; or, l'acte de dessiner, qui renvoie au culturel et traduit une certaine sensibilité artistique, est en contradiction avec son apparence monstrueuse. En outre, on peut dire que, paradoxalement, du laid naît le beau. Du coup, Rugendas est *moins* monstre, plus humain. A moins qu'il ne soit monstre *encore plus* en ce sens que le monstre est aussi une créature liée au sacré. Dans ce cas, la création artistique rapprocherait Rugendas encore davantage du divin. Quoi qu'il en soit, l'art transcende sa monstruosité physique. Ainsi que l'écrit Fabiana Sabsay, « En la obra de Aira lo monstruoso puede también generar lo sublime. Así, por ejemplo, en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rugendas, que se ha convertido en un monstruo después del

accidente, y que convive con el dolor, la droga y el delirio, sólo es capaz de crear dibujos y pinturas magníficas incluso a partir de la violencia desatada por el malón »[1].

La même chose se produit concernant les Indiens. Car eux aussi sont des monstres (ou en tout cas sont vus par tous comme tels), puisqu'ils sont symboles de cruauté et de sauvagerie. Mais ces Indiens, si mauvais, deviennent des artistes en offrant un spectacle, et le *malón,* si nuisible en soi, se transforme en sujet d'œuvres d'art. Le négatif est donc transcendé en positif. On trouve cette idée notamment à la page 68.

> A la vuelta de una altura volvieron a ver acción, esta vez los indios escapándose hacia arriba de un faldeo escabroso, con los caballos *vueltos* cabras, y dejando abandonadas decenas de novillos robados, entre los cuales los ganaderos descargaban su fusilería. La escena era sumamente pintoresca. El carboncillo empezó a volar sobre el papel. La montaña, sobre la que daba el sol en perpendicular, *se volvía* pista de carreras de escape, como la cola abierta de un pavo real. Había que tener cuidado de no exagerar en el dibujo, porque en el ascenso los jinetes indios corrían el riesgo de *volverse* pegasos. Con todo, el realismo estaba asegurado en tanto lo tomaran con naturalidad, y ahí la prisa, la solución de las perspectivas sobre la marcha, ayudaba (p. 68).

Le verbe « volverse » exprimant la transformation est récurrent (« vueltos » ; « se volvía » ; « volverse »). La violence de cette scène, que l'on devine à travers des mots tels que « descargaban su fusilería », est totalement occultée car la scène est vue à travers les yeux des peintres, et grâce à leur perception d'artistes, qui n'est centrée que sur le beau, le mal est transformé en beau, le violent en « pittoresque ». A cela s'ajoute l'angle de vue choisi par Aira : on peut donc dire que l'art pictural (diégétique) et l'art narratif (extradiégétique) transcendent à eux deux cette scène ; ils nous font voir uniquement ce qui est beau dans ce qui ne l'est pas. De même, Rugendas et Krause vont jusqu'à faire le croquis, pendant une veillée funèbre, du cadavre « reconstitué » d'un homme assassiné par les Indiens (p. 76). Le tragique, le macabre ou l'horreur sont oubliés, ignorés, l'art passe avant tout. Le fait de dessiner la mort la banalise, c'est une victoire sur elle. Mais surtout, la mort est sublimée ; l'artiste la détourne de sa fonction terrible pour lui donner un autre sens, pour l'élever au rang du beau.

La peinture transforme donc le négatif en positif, aidée de la narration. Mais parfois, l'art poétique de Aira opère seul les transformations :

> Era como ir recorriendo los ambientes de una casa durante una fiesta, de la sala al comedor, del dormitorio a la biblioteca, del cuarto de planchar al balcón, y en todos

[1] Sabsay, Fabiana, « El Otro airano », in *César Aira, une révolution, op. cit.,* p. 287.

> ellos encontrar invitados ruidosos y alegres, algo alcoholizados, escondiéndose para besuquearse o buscando al dueño de casa para pedirle más cerveza. Salvo que era una casa sin puertas ni ventanas ni paredes, hecha de aire y distancia y ecos, y de colores y formas de paisaje (p. 69).

Le champ de bataille devient métaphoriquement une maison où se déroule une fête joyeuse... Les lignes qui suivent voient les « invités » de cette « réception » se lancer dans une sorte de ballet. « Este arroyo podía ser la sala de baño. Los indios *querían acercarse* pero *se alejaban* ; los blancos *querían alejar* pero para lograrlo *debían acercar* (...) » (*ibid*.). Le mouvement est rendu perceptible grâce à la construction en chiasme qui traduit la subtilité des pas de danse : acercarse/ alejaban ; alejar/ acercar... Et ce qui était au départ une guerre devient une danse.

14. Johann Moritz Rugendas, *Contraataque blanco - los soldados capturan rehenes*, 1836 à 1845

Par l'être

Le thème de la transformation est en fait omniprésent dans le roman. Les verbes indiquant le changement et la métamorphose abondent tout au long de celui-ci, notamment le verbe « volverse », sous toutes ses formes : « volverse » (p. 68), « se volvía » (p. 17, 64 et 68), « la volvía » (p. 81), « se volvió » (p. 31 et 36), « volvería » (p. 41), « se (le) había vuelto » (p. 37, 49 et 51), « vuelto » (p. 47), « volviéndose » (p. 80) ; mais aussi d'autres

verbes, noms et expressions indiquant la transformation tels que « transformado » (p. 61), « la transformación » (p. 46, 52 et 61), « cambiar », « el cambio » (p. 44), « cambiado » (p. 47), se transmutaban » (p. 17), « *mutatis mutandi* » (p. 81)... Il est même question de « prestidigitation » (p. 31). Il n'est pas étonnant que le vocabulaire de la transformation soit si récurrent, étant donné qu'il s'agit d'un thème central dans *Un episodio* : à travers la perception, à travers l'art, mais surtout à travers la métamorphose de Rugendas, physique comme intérieure. Tous ces termes indiquant la métamorphose ont pour fonction soit d'anticiper, soit de rappeler, celle du peintre.

La métamorphose a lieu bien sûr de la manière la plus évidente, qui est la manière extérieure : Rugendas est physiquement devenu un monstre. Mais Jean Serroy nous rappelle « un des archétypes du monstre » : « laideur physique et beauté morale »[1]. Cette transformation extérieure s'accompagnerait-elle donc ici d'un changement intérieur positif ? La question se pose en effet, notamment à cause de l'impression qu'éprouve Rugendas lorsqu'on lui enlève les fils avec lesquels on lui a recousu le visage : « Cuando le sacaron los hilos con los que le habían cosido la cara, los había sentido deslizarse con toda claridad. Y en su estado de semivigilia alterada sintió como si retiraran todos los hilos que habían movido a las marionetas de sus sentimientos, o de los gestos que los expresaban, lo que equivalía a lo mismo » (p. 44). En se débarrassant de ces fils de suture, c'est comme s'il se libérait du manque de naturel de ses sentiments, du côté artificiel que lui avait imposé sa vie d'avant, sa culture d'Européen. A partir de ce jour, il devient autre : il change de visage mais aussi d'état d'esprit ; il chemine vers plus de sincérité et d'authenticité. De là ce processus, de déshumanisation certes, mais aussi, d'une manière consciente ou inconsciente, de dé-civilisation. C'est en quelque sorte une nouvelle naissance.

D'autre part, le peintre voyageur est dans une autre dimension : il semble être dans celle du rêve : « el único hilo que lo unía a la realidad era la urgencia por seguir de cerca los acontecimientos » (p. 72). Rugendas, en dessinant un *malón* sur le vif, est en train de réaliser un rêve d'artiste ; passionné au plus haut point par les événements, il ne veut rien manquer. Or, cette passion qui le porte le rend paradoxalement profondément humain. Bien plus, elle lui fait même dépasser l'humain, bien que cela soit plus ou moins inconscient : en effet, Rugendas ne pense plus une seconde à lui-même, à tel point qu'il ne ressent plus la moindre crainte pour sa vie, il est au-delà des peurs humaines :

---

[1] Serroy, Jean, « Le monstre anthropomorphe », in *Le monstre, op. cit.,* p. 59.

> Al fin de cuentas, ¿qué podía pasarle? Que lo mataran, nada más. Y eso era un detalle sin importancia. De hecho, cuando sus corresponsales vieran los cuadros resultantes, es decir cuando su producción llegara a las galerías o museos europeos, con toda seguridad él ya habría muerto. El artista, en tanto artista, siempre podía estar muerto. Era un poco absurdo querer preservarlo. Cualquier pequeño o grande accidente podía matar a un hombre, o a mil, o a mil millones a la vez. Si la noche matara, moriríamos todos poco después de la puesta del sol. Rugendas podía decir como todos, y especialmente después de lo que le había pasado : « ya viví bastante ». Como el arte es eterno, no se pierde nada (p. 87, 88).

Rugendas à ce moment-là parvient à vaincre la plus grande peur des hommes. Il accède à une sorte de détachement et d'acceptation vis-à-vis de la mort, en prenant conscience du fait que l'art est éternel et que ses œuvres lui survivront. Il ressent la satisfaction d'avoir accompli son œuvre et parvient à relativiser l'importance de son existence. On peut dire qu'il a atteint une sorte de détachement suprême et de plénitude, même si son apparence extérieure monstrueuse ne laisse pas imaginer une telle prise de conscience.

L'absence de peur est aussi typique du héros. Or, Rugendas, décrit au début du roman comme : « tímido y afeminado y torpe como un adolescente » (p. 14), était au départ davantage proche de « l'anti-héros ». Serait-il sur le point de « s'héroïser » ? En effet, il peut être à présent considéré comme un héros parce qu'il n'éprouve aucune peur, qu'il est téméraire, voire complètement inconscient. Mais aussi parce qu'il est monstre, et parce qu'il est « souvent impossible de distinguer le héros du monstre : le héros possède presque toujours un caractère monstrueux, car il est surhumain »[1]. Ainsi, paradoxalement, en devenant monstre, Rugendas est aussi passé au rang de héros. Le combat du héros contre le monstre est une image de la lutte qu'il livre intérieurement contre la douleur, lutte dans laquelle il se surpasse, car il surmonte la douleur au point de ne plus lui accorder d'attention. Comme le dit C. Oriol-Boyer, « le combat du héros contre le monstre n'est que l'image de la vie, énergie née de l'antithèse, combat de soi contre soi, sans que l'on puisse séparer le héros du monstre, soi de soi »[2].

Enfin, le monstre qui est en Rugendas joue un rôle initiatique. « La plupart des monstres, dit en effet C. Oriol-Boyer, peuvent être qualifiés d'initiatiques : grâce à eux, les héros peuvent acquérir le pouvoir de l'éternel retour, donc le pouvoir de devenir eux-mêmes vie et mort, dans une harmonie éternelle »[3]. C'est sur cette symbolique initiatique, présente dans *Un episodio,* que nous allons bientôt nous pencher.

---

[1] *Op. cit.,* p. 31.
[2] *Op. cit.,* p. 33.
[3] *Ibid.*

IV. Le *malón* dans *Un episodio*

Mais auparavant, il nous reste à analyser la façon dont est traité le *malón* dans *Un episodio*. Le *malón* est un thème présent dans la littérature et l'art argentins, en particulier au XIX^{e} siècle. C'est un sujet qui intéressa particulièrement le vrai Rugendas, qui lui consacra un cycle de dessins et de peintures, comme nous le verrons dans la troisième partie. Voyons donc de quelle façon Aira réemploie ce *topos* argentin.

15. Johann Moritz Rugendas, *Los araucanos se preparan para el ataque*, 1836 à 1845

<u>« Todo parecía bastante inofensivo »</u>

Au début du roman, le *malón* est d'abord espéré par Rugendas, qui voit en cet événement un sujet artistique exaltant (« Rugendas habría pagado por pintar uno. Todos los días de ese mes, se despertaba con la secreta esperanza de que fuera la fecha », p. 23, 24). Les *malones* sont alors comparés à des « typhons humains » (*ibid.*) et, de même que les tremblements de terre sont anticipés par quelques signes annonciateurs, les *malones*, pense le peintre, doivent bien être eux aussi annoncés par quelques « changements culturels » (*ibid.*). Les *malones* sont à la civilisation ce que les séismes sont à la nature. On décèle ici l'influence

de Borges, qui écrivait dans « La noche de los dones » : « A la madrugada ocurrió. Los animales lo supieron antes que los cristianos, como en los temblores de tierra »[1].

Le *malón* a lieu dans la seconde moitié du roman, mais les peintres n'assistent pas à l'attaque proprement dite, dont la nouvelle circule dans l'estancia où ils se trouvent : « Por las informaciones que trajo un mensajero, sabían que el ataque había caído, con el alba, sobre el puesto de Correos, donde se había hecho una matanza, para irradiar de ahí en arreos salvajes de toda la zona » (p. 59). Rugendas et Krause assistent en fait à tout ce qui suit cette attaque, les poursuites et les combats entre les éleveurs de bétail et les Indiens.

L'épisode du *malón* occupe de nombreuses pages. Pourtant, il ne se déroule que sur une journée. Celle-ci commence avec l'annonce de l'attaque des Indiens à l'aube dans le ranch, et se termine avec le face-à-face de la nuit suivante. Au cours de la description de cette longue journée, nous disposons en fait de deux visions contradictoires des Indiens.

Tout ce que les deux peintres entendent dire à propos des Indiens paraît bien effrayant. Les Indiens sont en effet assimilés à la mort : il est question d'un massacre (« una matanza », p. 59) perpétré dans un lieu tout proche, il est fait mention de leurs armes tranchantes (« los salvajes disponían (...) de armas cortantes y punzantes, chuzas, lanzones y cuchillos », p. 66), et leurs attaques sont qualifiées de « fulminantes et mortifères » (p. 57). On sait qu'ils peuvent être violents : la veillée au Tambo témoigne de leur cruauté. « Uno de los tamberos ordenadores había sido asesinado por los indios a primera hora de la mañana. Las mujeres habían tenido que reconstituir el cadáver. Era una baja » (p. 76).

Mais tout cela n'est en fait qu'une apparence. Les Indiens ne sont cruels que lorsqu'ils sont absents. Lorsque Rugendas et Krause en entendent parler, ce sont des assassins sanguinaires. Pourtant, dès qu'ils sont en leur présence, ces mêmes Indiens sont particulièrement inoffensifs. On observe un fort contraste entre la façon dont ils sont décrits en leur absence, et ce qu'ils semblent être dès qu'ils apparaissent.

Lorsque Rugendas et Krause ont l'occasion de s'approcher des Indiens suffisamment près pour pouvoir les dessiner, le narrateur nous propose une description du combat qui se déroule sous leurs yeux. Mais en fait, ce que le narrateur nous décrit n'est autre qu'un ballet. Les Indiens sont des artistes de cirque et proposent un spectacle de voltige. « Las posturas que adoptaban los indios no se podían creer. Formaban parte de un sistema de amedrentamiento y exhibición a distancia. Tenía algo de circo, con tiros en lugar de aplausos. No les importaban

---

[1] Cité par Michel Lafon, « Littérature argentine et captivité. Quelques observations sur le personnage de la captive », in *Enfermement et captivité dans le monde hispanique,* Les Cahiers de l'ILCE, numéro 2, Université Stendhal - Grenoble III, 2000, p. 346.

las leyes de la gravedad, y ni siquiera ser apreciados en todo su valor; es cierto que las posturas no tenían ningún valor en sí » (p. 73). Tel un ballet millimétré, une mécanique bien huilée, les assauts et les replis des deux groupes ennemis forment une chorégraphie : « Del Tambo (...) salían partidas volantes de soldados haciendo sonar toda su mosquetería; los círculos salvajes se rompían momentáneamente, y volvían a emprenderse segundos después » (*ibid*.) ; « había una plasticidad infinita (o al menos algebraica) en la escaramuza » (p. 70).

Ces Indiens sont donc bien inoffensifs. « Allá fueron, entonces, con los soldaditos, que chanceaban y se jactaban de hazañas cómicas. Todo parecía bastante inofensivo. ¿Y esto era un malón? » (p. 71). Leur cruauté est en fait un mythe. Le *malón* n'est qu'un prétexte pour se retrouver entre hommes (« Eran una fraternidad de hombres: no había mujeres ni niños entre ellos. (...) Con la excusa del malón, dejaban a sus esposas esperando, preocupadas y muertas de hambre », p.88, 89). A la fin du roman, lorsqu'ils voient Rugendas s'approcher d'eux pour les peindre, les Indiens ne montrent aucune velléité sanguinaire et ne pensent pas à se débarrasser de l'intrus ; au contraire, ils éprouvent un sentiment de terreur particulièrement humain (« los indios aterrorizados quedaban fijados en remolinos de sangre y óptica. (...) El era (...) la realización de lo que más había temido el malón en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo : el cuerpo a cuerpo », p. 91).

En décrivant l'Indien comme un artiste inoffensif et doté de sentiments, Aira s'inscrit en faux contre toute une tradition argentine, littéraire et iconographique, au sein de laquelle les Indiens sont représentés sous les traits de barbares cruels et sanguinaires, comme c'est le cas par exemple dans le poème *La Cautiva* d'Esteban Echeverría (1837), le tableau à l'huile d'Angel della Valle, *La Vuelta del Malón* (1892), ou certains dessins et peintures de Rugendas.

Le thème de la *cautiva*

Mais cette torsion du mythe est encore plus visible dans le traitement burlesque du thème de la captive. Ici, il faut bien avoir en mémoire à quel point *la cautiva* est un thème ancré dans la tradition argentine. Comme l'écrit Michel Lafon, « la captive, (...) c'est la littérature argentine ». « Le nom même de "La Cautiva" suffit à faire sens, à raconter toute une histoire dramatique (...). Introduire une captive dans une fiction argentine, si je puis dire,

c'est aussitôt en élargir la diégèse, (...) à toute la tradition historique et littéraire »[1]. Aira en est bien conscient, et s'il introduit le thème de la captive dans son roman, c'est justement pour s'en amuser.

En fait, la captive est évoquée, mais elle est absente. Le narrateur prévient tout d'abord le lecteur : l'enlèvement de captives est « un des traits les plus caractéristiques du malón », mais « en réalité (...) un fait très peu fréquent ; (...) un mythe » :

> Las danzas de los jinetes salvajes llegaron a un extremo de fantasía cuando empezaron a exhibir cautivas. Este rasgo era uno de los más característicos, casi definitorio, de los malones. Junto con el robo de ganado, el de mujeres era el motivo de tomarse la molestia. En la realidad, era un hecho infrecuentísimo; funcionaba más bien como excusa y mito propiciatorio. Las cautivas que estos indios del Tambo no habían logrado atrapar las mostraban de todos modos, en un gesto desafiante, y también él muy plástico (p. 73, 74).

Le narrateur ayant donc explicitement pris le parti de ne pas abonder dans le sens du mythe, il peut à présent en faire ce qu'il veut. La « *cautiva* » prend alors successivement la forme d'un Indien déguisé en femme, d'un veau blanc, puis d'un saumon :

> Allí venía, dando la vuelta a la colina del torrente, un grupito de salvajes vociferantes, las chuzas en el alto: ¡huinca! ¡mata! ¡aaah! ¡iiih! Y en medio de ellos, triunfante, un indio que era el que más gritaba, y traía abrazada, cruzada sobre el cuello del animal, una "cautiva". Que no era tal, por supuesto, sino *otro indio, disfrazado de mujer,* y haciendo gestos afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismos, que parecían tomárselo a la chacota.
>
> Y ya fuera por el chiste, ya por el valor simbólico del gesto, lo llevaron más lejos. Uno pasó abrazando una "cautiva" que era *una ternera blanca,* a la que le hacía arrumacos jocosos. Los tiros de los soldados se multiplicaban, como si los pusiera furiosos la burla, pero quizás no era así. Y en otra pasada, ya en el colmo de la extravagancia, la "cautiva" era *un descomunal salmón, rosado y todavía húmedo del río,* cruzado sobre el pescuezo del caballo, abrazado por la fuerte musculatura del indio, que con sus gritos y carcajadas parecía decir: "me lo llevo para reproducción" (p. 74).

La parodie est à son comble. Les Indiens semblent se moquer eux-mêmes de la représentation traditionnelle qui est faite d'eux dans la littérature et l'art argentin, comme s'ils y avaient eu accès. A travers leurs farces, c'est Aira qui tourne en dérision toute cette

[1] Lafon, Michel, « Littérature argentine et captivité. Quelques observations sur le personnage de la captive », *op. cit.*, p. 347.

tradition. Comme l'avait montré Michel Lafon, dans *Ema la cautiva,* la captive « trouve chez les Indiens la liberté et le bonheur (...), elle est une captive paradoxale - une captive toujours libre (...) »[1]. Aira a franchi un pas de plus dans *Un episodio,* puisque la captive n'a pas été capturée, elle est donc inexistante, et les Indiens cherchent à combler son absence au sein d'un vaste simulacre qui ne trompe personne. Les guillemets autour du mot *cautiva* à eux seuls en disent long. Dans *Un episodio,* la *cautiva* est un saumon. Voilà qui casse le mythe. Au sujet du roman *Ema la cautiva,* Michel Lafon parlait d'une « dédramatisation de l'histoire et de la fiction, (d') une désidéologisation apparente de l'espace et du rapport à la littérature »[2]. Des termes qui s'appliqueraient également particulièrement bien ici.

Cette volonté de prendre la littérature à contre-pied était en fait déjà annoncée dès le début de l'événement : avec le point de vue d'une femme qui aurait pu devenir captive des Indiens. Dans l'estancia, juste avant de partir sur leurs traces, Rugendas et Krause avaient eu une conversation avec la « dueña de casa » - seul personnage féminin présent dans le roman -, qui leur avait prêté la mantille. Or, celle-ci avait montré un courage exemplaire :

> No, por ella no debían preocuparse, porque la casa era segura. Ya había pasado varias veces por el mismo trance, y no la asustaba. Hasta intercambiaron bromas; los aguerridos pioneros se reían de las sinrazones del siglo. Su escala de valores incluía las incomodidades más escandalosas. Los indios para ellos eran parte de la realidad. ¿El extranjero quería pintarlos? No le veían nada de raro. (...) Rugendas (...) se despidió, prometiendo la devolución de la prenda intacta a la caída de la noche. Para esa hora, dijo la señora con una risa heroica, quizás yo sea Madame Pehuenche. ¡Dios no lo permita! exclamó Krause inclinándose a besar la mano que ella le tendía (p. 62, 63).

Ce passage contraste radicalement avec une fiction de Borges, « La noche de los dones », analysée par Michel Lafon, dans laquelle l'attente angoissée est déjà captivité :

> (...) La captivité (...) peut aussi s'étendre en deçà d'elle-même, elle est déjà tout entière dans la capture et même, avant le rapt, dans l'irruption des agresseurs et dans ses signes avant-coureurs, dans sa prémonition : (...) la ritualisation extrême du *malón* dans son récit, son caractère de fatalité sont comme un appel à la captivité, la mise en place et l'acceptation d'un état avant même que sa cause dramatique ne soit survenue, une résignation à ce qui n'existe pas encore[3].

---

[1] *Op. cit.,* p. 350.
[2] *Op. cit.,* p. 351.
[3] *Op. cit.,* p. 346, 347.

La maîtresse de maison décrite par Aira est bien loin d'éprouver de la résignation. Au contraire, elle se moque manifestement des Indiens et n'a pas peur de ce qui pourrait lui arriver. Elle fait même preuve d'auto-dérision, une légèreté qui s'oppose à la terreur que provoquent habituellement les Indiens dans la littérature, et en particulier ici chez Borges. Cet humour airien est porté à son paroxysme quelques pages plus loin, comme on l'a vu, avec l'exhibition des fausses captives.

Ainsi, avant même que ne commence la séquence du *malón* dans *Un episodio,* la potentielle captive se riait déjà de ses virtuels agresseurs. Les *topoï* argentins du *malón,* des Indiens et des captives sont, sous la plume de Aira, entièrement parodiés. Michel Lafon écrivait : « Un roman comme *Ema la Cautiva* s'érige clairement - et avec jubilation - contre l'histoire et contre la littérature nationales, en renonçant à tous leurs modèles »[1]. Cette affirmation paraît d'autant plus vraie pour *Un episodio*.

16. Johann Moritz Rugendas, *El asalto al poblado*, 1836 à 1845 (Détail)

[1] *Op. cit.,* p. 349.

V. « Una gran mariposa espejada »

Pour conclure sur ce troisième chapitre, nous allons revenir quelques instants sur la correspondance existant entre la scène centrale et la scène finale de *Un episodio*. La scène du face-à-face a en effet des points communs avec la scène de l'accident. Ces deux moments-clefs du roman sont sans aucun doute à mettre en parallèle : l'une est à la fois le double et l'opposée de l'autre.

En effet, tout d'abord, ces deux scènes se déroulent toutes deux dans un lieu situé au sud. Lorsque Rugendas décide de partir en reconnaissance de l'autre côté des collines, c'est dans cette direction qu'il se dirige : « él iría a las elevaciones *del sur,* su amigo a las del norte » (p. 34). Et quand les deux peintres partent au galop en direction du campement des Indiens, on retrouve ce même détail : « Además, no había tiempo para hablar porque ya estaban cabalgando, ellos dos solos, y no rumbo a la finca sino bosque adentro, por las tubas, por los golletes, los caballos zapateando como pulpos de bronce, *hacia el sur,* hacia lo desconocido, navegando la brújula facial » (p. 86).

D'autre part, les deux scènes sont marquées par la circularité. L'accident de Rugendas se déroule à l'intérieur du massif du Monigote, au cœur d'un immense cirque naturel. « Frenó y miró a su alrededor. Estaba *en un circo máximo* de gredas y calizas arrepolladas » (p. 35). Or, les Indiens sont disposés en cercles (« Habían hecho hogueras y se habían sentado *en círculos* alrededor », p. 88) et le face-à-face a lieu, comme l'accident, au cœur d'un cercle : « Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir *en el círculo de luz* al pintor monstruo, sería poco » (*ibid*.). De plus, la foudre est explicitement mentionnée au cœur de la rencontre finale. « Pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, *como el rayo que cae sobre la pradera* » (p. 89, 90). Le narrateur nous renvoie ici directement au foudroiement dont a été victime Rugendas.

En outre, de même que Rugendas avait été figé tel une statue par l'éclair, « la cara alzada (...) congelada en un gesto de *estupor idiota* » (p. 36), de même les Indiens se retrouvent plongés au sein d'une « *estupefacción idiota* » (p. 90), et l'on note ici que non seulement l'idée est la même mais que les mots employés sont quasiment identiques, comme si la réaction des Indiens renvoyait en miroir le reflet de celle du peintre au moment de l'accident. De plus, ce qui s'est passé physiquement pour Rugendas se passe symboliquement pour les Indiens : tout comme le peintre a perdu son visage au cours de cette catastrophe dont

il ne revenait pas lui-même (« No podía ni quería entenderlo, era demasiado monstruoso », p. 38), les Indiens perdent eux aussi le leur (« sus rasgos dejaban de pertenecerles », p. 91), tout en ne pouvant en croire leurs yeux (« No daban crédito a sus ojos. No podían », p. 88).

La scène de la rencontre semble donc être « la otra ala de una gran mariposa espejada » (p. 28). Les deux scènes sont jumelles mais elles sont aussi en opposition, parce que la première symbolise la déconstruction et que la seconde est plutôt pour le peintre une reconstruction. On peut se rendre compte du fait que l'une est un peu le contraire de l'autre à travers le paysage, car, si le cadre de l'accident était un désert stérile et vide, celui de la rencontre semble vert et luxuriant : il y coule une cascade et le lieu est bordé par une prairie. « El lugar era una cascada, junto a la cual se extendía una gran mesa de esquisto rosado, y sobre esta los indios estaban cenando. (...) Las vacas robadas estaban en la praderita adyacente (...) » (p. 88). Mais, comme pour rappeler que ces deux scènes sont à la fois opposées et « sœurs », ce paysage a une composante minérale (« una gran mesa de esquisto rosado ») qui n'est pas sans rappeler la forte minéralité du cirque du Monigote (« un circo máximo de gredas y calizas arrepolladas », p. 35).

Dans l'épisode de l'accident comme dans celui du « face-à-face », le regard joue un rôle déterminant. Voyons ce qui concerne la scène finale. Il y a comme un transfert de visages à travers le regard. Comme on l'a dit, les Indiens ont le regard tellement fixé sur le visage de Rugendas (« las miradas volvían imantadas a Rugendas, al corazón, a la cara », p. 91) qu'au bout du compte, ils ne se sentent plus exister : seul existe ce qu'ils voient ; et comme le visage qu'ils voient prend toute la place, ils n'ont plus conscience de leur propre visage : « sus rasgos dejaban de pertenecerles » (*ibid.*). La même chose se produit à l'inverse pour le peintre. Il existe par les visages qu'il voit ; son propre visage ne lui appartient plus parce qu'il ne peut le contrôler : « su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía ; todo lo contrario, lo único que veía eran las caras de los indios (...) » (p. 90). L'objet perçu par le regard est plus important que l'œil qui le perçoit. Le visage perçu se substitue au visage percevant. C'est pourquoi l'on peut dire qu'à ce moment, tandis que les Indiens semblent subir la même chose que Rugendas, c'est-à-dire la perte de leur apparence, le peintre, lui, retrouve un visage.

Le regard est véritablement un élément fondamental dans ce passage. Ce qui oppose plus que tout cette scène à la scène du *Monigote*, c'est que cette fois le peintre ne se voit plus. « *Él no se veía* » (*ibid.*). Il s'oublie lui-même. Pendant l'accident en revanche, il se voyait (« Era una oscuridad a través de la cual *se veía* », p. 35), et le fait de *se voir* décuplait sa

terreur (« Rugendas *se vio* brillar, espectador de sí mismo por un instante de horror (...) », p. 36). Son évolution aboutit donc à un oubli de son apparence et de lui-même, qui s'accompagne d'un oubli de la peur.

Mais ce n'est pas tout. On a parlé plus haut de ce moment final comme d'une symbolique « entrée en scène de l'artiste », qui passe du rôle de spectateur à celui d'acteur, entrée en scène rendue en outre possible notamment par une certaine « mise en scène » : « círculo de luz », « luz bailarina del fuego ». Or, au sein de cette symbolique, la scène du *Monigote* peut alors faire figure de répétition avant « le spectacle » : l'artiste se voit, à travers l'obscurité, comme devant un miroir, avant d'entrer finalement en scène où, là, il ne se voit plus et est uniquement *vu* par les autres. C'est ici que l'on peut se rendre compte du double sens du mot *répétition*. Ce terme, déjà au cœur d'une réflexion quelques pages auparavant, prend ici tout son sens. « ¿Qué importaba la enfermedad, si justamente los remedios que había tomado para combatirla le hacían recomenzar todo con perfecta energía ? Y recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho, solo ahí se daba la Repetición : en el comienzo » (p. 86).

Ainsi, Rugendas opère une répétition plus profonde qu'il ne le pense : il n'est plus dans la répétition mais déjà au cœur du spectacle dont il croit être le spectateur. Aussi peut-on dire que cette fin représente en fait un mélange et une osmose des arts figuratifs (dessin, peinture) et des arts expressifs (théâtre, danse : « bailarina »), auxquels s'ajoute l'art cinématographique (puisque Aira, comme on l'a vu, a en fait pensé au cinéma en écrivant cette scène). Rugendas atteint, sans le savoir, son souhait d'être « artista también de otras artes, (...) de todas. (...) Un artista de la vida » (p. 47).

Chapitre 4 : Un episodio *: récit d'un voyage initiatique*

« Tout voyage, qu'il opère dans le temps ou dans l'espace, qu'il ramène l'individu au point le plus profond de lui-même ou qu'il joue magistralement des dépaysements les plus éclatants est, de manières nombreuses et diverses, une initiation »[1], écrit Marcel Brion. A ce sujet, Julio Peñate Rivero écrit quant à lui :

> (...) La réflexion interne est un recours privilégié pour rendre compte d'un ingrédient capital, d'une condition d'existence du voyage et du roman qui en fait son sujet : c'est la transformation qui s'opère dans le personnage en fonction de son expérience voyageuse. Sans cette modification, si minime soit-elle, on serait tenté de dire que les conditions du voyage ne sont pas remplies : on reste au niveau du *déplacement* (voyage = déplacement + modification). Le parcours physique devrait s'accompagner d'un cheminement spirituel. Alvaro Mutis aime dire : « Ce qui importe c'est ce qui se passe en toi et non ce qui se passe dans l'endroit où tu vas ». Il s'agit donc d'un ingrédient essentiel, et non d'un simple additif, qui distingue le voyageur véritable du touriste élémentaire et le roman de voyage de ce qui ne l'est pas (le roman exotique, par exemple)[2].

Ces propos semblent convenir parfaitement au voyage réalisé par les deux Allemands, car le parcours qu'ils effectuent n'est pas seulement physique, il est aussi intérieur. Faire ce voyage était un rêve que Rugendas chérissait ; il s'apparente à une quête. En atteignant l'objet de cette quête, le peintre voyageur va vivre une expérience spirituelle et mystique ; quant à Krause, que l'on pourrait appeler le « philosophe voyageur », il va lui aussi accéder à un enseignement. Nous allons étudier en quoi consiste le voyage initiatique des deux artistes, puis nous considérerons le roman de Aira et son personnage principal d'un point de vue plus global et étudierons le contenu mythico-religieux que renferme cette œuvre.

---

[1] Brion, Marcel, *L'Allemagne romantique. Le voyage initiatique 1,* Paris, Albin Michel, 1977, p. 7.

[2] Peñate Rivero, Julio, « Le déplacement, un activateur textuel : César Aira dans la tradition du récit voyageur », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero,* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 45.

I. Le « mythe personnel » du peintre voyageur

Un episodio : roman d'apprentissage

Rugendas a trente-cinq ans lorsqu'il entreprend la grande traversée avec son ami Krause. Il part avec de nombreux rêves en lui. L'Argentine en particulier a atteint pour lui une dimension mythique. (« El pintor, a lo largo de los años, había venido haciéndose un mito personal de la Argentina (...) », p. 24). Il a notamment un rêve depuis sa jeunesse qu'il garde secret : trouver le point équidistant des horizons. « El objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Solo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... Esta peligrosa ilusión lo persiguió toda su vida » (p. 8). Mais pour pouvoir tenter de réaliser ce rêve, il doit d'abord passer par une étape importante : il est obligé de s'opposer à son maître. Humboldt, en effet, n'est pas d'accord sur le fait d'inclure l'Argentine dans son itinéraire, et il le lui fait savoir. « No quería que su discípulo gastara esfuerzos por debajo de la franja tropical, y en sus cartas abundaba en recomendaciones de este tenor : "no desperdicie su talento, que consiste en dibujar lo realmente excepcional del paisaje (...)" » (p. 10). En choisissant délibérément de se rendre malgré tout en Argentine, Rugendas fait donc preuve d'indépendance d'esprit et de courage, et il franchit ainsi le premier obstacle qui tendait à le séparer de lui-même et de ses aspirations les plus profondes.

Avant ce départ, il n'était que l'élève d'un grand maître ; pourtant, il dépassait déjà son professeur, et ce dernier le reconnaissait lui-même : « Humboldt tuvo la mayor admiración por el joven Rugendas, al que calificó de "creador y padre del arte de la presentación pictórica de la fisionomía de la naturaleza", frase que bien habría servido para describirlo a él mismo » (*ibid.*). Mais en prenant la décision de faire ce voyage, non seulement il s'affranchit de la pesante tutelle que représente Humboldt, mais il passe en plus du statut d'élève à celui de maître puisque c'est lui désormais qui sera un modèle pour le jeune Krause.

La décision d'entreprendre ce voyage représente donc un choix fondamental dans la vie du personnage Rugendas. Peut-être est-ce même le début d'une nouvelle étape de sa vie, où le peintre, désormais libéré des contraintes imposées par les autres, peut enfin suivre son propre chemin. Deux éléments sont d'ailleurs significatifs : d'une part, le voyage commence par le franchissement d'une chaîne de montagnes, symbole des difficultés qu'un être a à surmonter avant de parvenir à trouver sa voie ; d'autre part, une pluie « bienveillante » accompagne le

début du voyage, tel un baptême bénissant cette quête : « La lluvia les servía para avanzar, con los papeles bien enrollados dentro de telas enceradas ; no hubo lluvias en realidad, sino unas lloviznas benévolas, que durante tardes enteras envolvían el paisaje en blandas mareas de humedad » (p.12).

Le voyage commence sous les meilleurs auspices. Les paysages sont grandioses, majestueux et purs. Les deux peintres voient leurs rêves devenir réalité.

> Las nubes bajaban hasta casi posarse, pero el menor viento bastaba para llevárselas... y traer otras, por corredores incomprensibles que parecían comunicar el cielo con el centro de la Tierra. En esas mágicas alternancias los artistas recuperaban visiones de ensueño, cada vez más espaciosas. Las jornadas, aunque zigzagueantes en el mapa, iban hacia la amplitud en línea recta como flechas. Cada día era más grande, más distante. A medida que los cerros adquirían peso el aire se hacía más liviano, más versátil su población meteórica, pura óptica de altos y bajos superpuestos (p. 12, 13).

Il règne dans ces lignes une atmosphère de paix et d'harmonie. Les hommes s'intègrent sans heurt au cœur de l'immensité naturelle. Leur trajectoire n'est tortueuse qu'en apparence seulement, car dans leur for intérieur, le chemin qu'ils veulent suivre est droit. La référence à Diogène (« un farol de Diógenes », p. 13) est particulièrement révélatrice de la communion qui s'établit entre la nature et eux, Diogène ayant été, d'après la tradition, un homme d'une grande simplicité, désireux de vivre en totale harmonie avec la nature, allant pieds nus et dormant dans un tonneau. Cette allusion souligne également l'isolement total dans lequel se trouvent les peintres et leurs guides, car une légende raconte que Diogène se serait un jour promené dans les rues d'Athènes à midi, une lanterne à la main, disant à ceux qui l'interrogeaient : « Je cherche un homme »[1].

Mais bientôt la présence de l'homme va justement se faire sentir au sein de cette splendeur : un troupeau de chevaux passe au loin, mais ce bruit s'intègre lui aussi parfaitement « en el régimen de ecos del sistema » (p. 13). Pourtant, l'homme ne peut s'empêcher de rompre cette harmonie : les calculs scientifiques d'abord, puis surtout les feux d'artifice qui éclatent soudain, perturbent l'espace d'un instant le silence de paix (*ibid.*). Cette fête en l'honneur de la nouvelle année nous montre que les deux peintres sont encore à cheval entre ce nouveau monde sauvage et la vie d'Européens qu'ils viennent de quitter.

Néanmoins, dès que le voyage reprend, l'harmonie s'établit de nouveau entre l'homme

[1] *Le Petit Robert,* art. « Diogène (le Cynique) ».

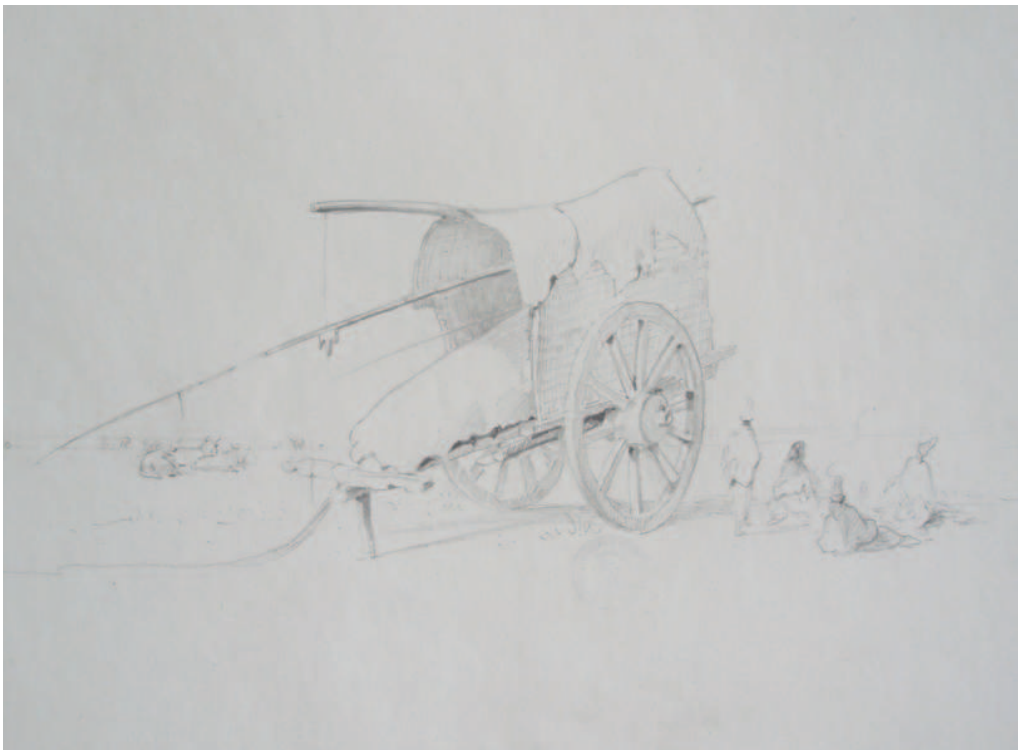
et la nature, notamment lors des haltes artistiques, qui permettent de contempler et d'apprivoiser le paysage à travers « el aprendizaje del entorno y su representación » (p. 14). Cette harmonie qui réside entre la nature et l'homme trouve son écho dans l'harmonie dont nous avons déjà parlé qui s'est établie entre Krause et Rugendas, entre « le jeune » et « l'ancien ». Krause fait référence au succès qu'a connu le livre de son ami (p. 15). Rugendas imagine l'Aconcagua sur une tasse de café (p. 16). Il va falloir que surviennent les obstacles pour qu'ils entrent pleinement au cœur de leur voyage. Voilà qu'ils amorcent la descente de la montagne, et avec elle le chemin devient plus périlleux. L'expression « dispositivo de suicidio » nous rappelle la dangerosité du voyage qu'ils ont entrepris.

Une fois les Andes passées, la civilisation est maintenant loin. L'Argentine s'ouvre enfin « en la frente soñadora del pintor viajero » (p. 20) et ce dernier se retrouve face à son plus grand rêve mais aussi face à lui-même et à ses questions existentielles (p. 20, 21).

Les voyageurs arrivent bientôt à Mendoza. C'est une ville agréable, idéale pour faire une pause : « una bonita ciudad arbolada y pequeña » (p. 22), une ville où la végétation permet de respirer. Mais c'est surtout la ville de tous les espoirs : c'est le point de départ vers l'Est, « la cabecera de las largas travesías hacia el oriente, hacia la soñada Buenos Aires » (p. 23). Malgré cet aspect, qui lui donne « un caractère spécial et unique » (*ibid.*), Mendoza « cont[iene] promesas que por un motivo u otro no se realiz[an] » (*ibid.*). Elle est décrite comme une ville dépourvue de personnalité, commune, « prosaïque » (*ibid.*). D'abord parce qu'elle est un « point frontalier », donc ni complètement argentine, ni complètement chilienne (*ibid.*), mais surtout parce qu'elle est sans cesse reconstruite à neuf à cause des fréquents tremblements de terre (« los sismos se encargaban de renovar, cada lustro, todo lo que levantaba el hombre », *ibid.)*. C'est donc une ville dynamique et toujours neuve. Elle est un symbole de renouvellement, de résurrection et de vie, telle le phénix renaissant de ses cendres. Quelque part, ce triomphe de la vie sur la mort préfigure ce qui va arriver au peintre et le combat qu'il va mener contre la douleur. De plus, les deux événements qu'il espère voir s'accomplir à Mendoza, (un séisme et un *malón)* vont se réaliser plus tard, mais Rugendas alors ne sera pas simple spectateur, comme il l'escomptait : au contraire, il va vivre ces événements. Pour le *malón,* c'est très clair ; en ce qui concerne le tremblement de terre, il a lieu au cœur de la catastrophe centrale : en effet, une phrase nous indique à ce moment-là que « el suelo se sacudía con el tañido de los rayos » (p. 37). Les choses arrivent en leur temps, et d'une certaine façon, c'est l'impatience téméraire du jeune Rugendas qui va être punie : le malheur qu'il concevait comme un sujet de tableau et qu'il ne voyait pas dans sa réalité

intrinsèque va s'abattre sur lui. Ce n'est qu'après cela et de nombreuses autres souffrances qu'il va parvenir à voir enfin les choses dans leur essence (*cf* p. 79).

Quoi qu'il en soit, ce désir de peindre quelque chose qui par essence est *mouvement*, autrement dit, qui est particulièrement difficile à peindre, dénote chez Rugendas un goût prononcé pour les défis. Le défi est chez lui toujours lié au mouvement dans ses deux extrêmes car à défaut de pouvoir peindre un séisme ou une incursion indienne, c'est à des fardiers qu'il s'intéresse, c'est-à-dire à la lenteur même : « Los trámites para contratar un guía lo pusieron en contacto con un objeto fascinante en grado sumo: la gran carreta de las travesías interpampeanas. Era este un artefacto de tamaño monstruoso, como hecho adrede



17. Johann Moritz Rugendas, *Descanso junto a un carro con toldo en la pampa*, 1836 à 1845

para que se creyera que ninguna fuerza natural podría moverlo. Ante la primera que vio quedó absorto largo rato » (p. 25). On note qu'on retrouve dans cette référence aux lentes charrettes, quelques points communs avec le début de *Ema, la Cautiva*, qui décrit la traversée de la pampa d'une caravane : « Tan lenta era la marcha, y tanta la cantidad de fuerza empleada para moverlas, que se deslizaban con facilidad imperturbable »[1].

Or, le narrateur de *Un episodio* commente : « Su velocidad de oruga, solo medible en unidades diuturnas, o hebdomadarias, lo lanzaba a una microscopía de figuras, no tan

[1] Aira, César, *Ema, la Cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997 (1e éd. : 1981), p. 8.

paradójica en quien se había destacado haciendo acuarelas de colibríes pues el movimiento también por sus extremos mínimos *toca la disolución* »[1] (p. 26). La dissolution, c'est aussi ce qui va arriver au visage de Rugendas... Autrement dit, les centres d'intérêt du peintre le ramènent intuitivement, sans qu'il en ait conscience, vers lui-même et vers son destin.

Et son destin, justement, il en devient de plus en plus le seul maître. Au cours de son séjour à Mendoza, Rugendas doit pour la deuxième fois réaffirmer sa volonté de faire la grande traversée face à une voix qui veut l'éloigner de son objectif et lui dicter sa conduite. « Usted debería pintar eso... » (p. 25). Mais une fois encore, il sait faire preuve d'indépendance d'esprit et écouter son intuition. « ¿Quien sabía lo que debía pintar? A esta altura de su carrera, y con el gran vacío de las pampas al alcance de la mano, sentía que lo más auténtico de su arte iba en la dirección contraria » (*ibid.*).

Bientôt Rugendas ne peut plus résister à "l'appel du large" et ressent « una urgencia casi infantil por partir a su vez, en la estela anticipada de las carretas » (p. 27). Mais il ne désire pas uniquement voyager dans l'espace. Les fardiers lui rappellent aussi, comme on l'a vu précédemment, un voyage dans le temps. « Se le ocurría que sería viajar en el tiempo : en el trayecto, hecho al paso rápido de sus caballos, alcanzarían carretas que habían partido en otras eras geológicas, quizás antes del inconcebible comienzo del universo (exageraba), y aun a ellas las pasarían, yendo hacia lo verdaderamente desconocido » (*ibid.*). Ainsi, à la ligne horizontale que constitue le voyage physique dans l'espace s'ajoute la verticale du voyage temporel, et l'on retrouve ici l'idée de réseau qui était déjà présente dans les tableaux « réticulaires » du peintre (« Al cuadriculado de verticales y horizontales que componía el paisaje se superponía el factor humano, también reticular », p. 16). En réalité, Rugendas ne croit pas si bien dire, car il va effectivement et toujours inconsciemment voyager dans le passé de la manière la plus inattendue, mais nous étudierons cela un peu plus loin.

L'Argentine, terre du mythe

Avant d'aller plus loin dans l'étude de la quête du personnage principal, arrêtons-nous quelques instants sur la question du roman d'apprentissage. Comme on l'a vu, Aira fait de l'Argentine la terre du mythe. Joaquín Manzi développe cette idée et considère que *Un episodio* est construit de la même manière qu'un *Bildungsroman* :

[1] C'est moi qui souligne.

> La transformation subie par le peintre durant son voyage vers Buenos Aires est à la hauteur du mythe de l'Argentine tel qu'il apparaît dans le récit, ou de l'Argentine en tant que mythe littéraire et personnel. Ce fonds textuel est d'autant plus central et productif qu'il est dépourvu de limites précises comme l'est l'espace de la pampa avec un vague point de départ (le poème de Martín del Barco Centenera publié en 1602), mais dépourvu aussi de modèle littéraire central et absolu. Le personnage de Rugendas - tel qu'il est construit par César Aira - est porteur de ce mythe, et c'est sa volonté de traverser le seuil qui le marquera à jamais. Ces deux formulations originales - « mythe personnel » et « ce seuil » (p. 24) - ouvrent la voie à une séquence narrative d'apprentissage de la vie amplement thématisée. L'essentiel de la charpente narrative de l'Episode... tient dans les prémisses d'un « Bildungsroman » dont la matière même est l'identité et le métier du peintre évoluant au contact de ce pays rêvé : l'Argentine. En confrontant la témérité et l'inexpérience du peintre, avec le conseil paternel de Humboldt l'enjoignant d'éviter ces terres, surgit l'accident où se précipitent les peurs communes du protagoniste et du lecteur.
>
> L'entrelacement du mythe de l'Argentine avec la matrice du « Bildungsroman » me semble inextricable, l'un et l'autre étant indissociables comme dans quelques récits borgésiens consacrés au devenir barbare de héros civilisés : « Le Sud » et « Histoire du guerrier et de la captive ». Ce croisement est d'autant plus important que, sous la plume de Aira, Rugendas acquiert des traits juvéniles, adolescents presque, ceux d'un disciple qui s'apprête à désobéir et à payer de son intégrité corporelle et psychique pour mûrir, pour devenir autre, c'est-à-dire lui-même. L'Argentine en tant que forme malléable contenant toutes sortes de rêves de jeunesse, était à cette même époque la forme que donnaient au jeune pays les écrivains de la génération de 37 qui n'avaient - eux non plus - qu'une idée lointaine et merveilleuse du pays[1].

L'Argentine, Aira la met donc en scène à la fois comme terrain d'apprentissage pour Rugendas, mais aussi comme « mythe littéraire », et ces deux composantes, d'après Manzi, sont intriquées, comme dans les récits de Borges. On trouve d'ailleurs dans *Un episodio* une intertextualité borgésienne allant dans ce sens. Aira fait même explicitement référence à l'une des fictions du grand écrivain argentin.

A plusieurs reprises en effet, il est question du Sud. Lorsque, à la vue de la plaine dévastée par les sauterelles, Rugendas prend la décision de partir seul en reconnaissance, décision qui entraînera son accident, c'est vers le sud qu'il part, laissant Krause aller vers le nord. « El pintor viajero ya estaba decidiendo : él iría *a las elevaciones del sur,* su amigo a las del norte » (p. 34). Plus tard, lorsque Rugendas se remet de ses blessures à Mendoza, c'est encore vers le sud que Krause et lui vont chercher de nouvelles sources d'inspiration pour leurs peintures : « los dos amigos empezaron a hacer más largas sus excursiones,

[1] Manzi, Joaquín, « "Arjentino i gaucho" : Rugendas », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero,* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 87, 88.

aventurándose *siempre hacia el sur* (...). Pernoctaban en San Rafael, un pueblito *a diez leguas al sur de la capital provincial*, o en fincas de la zona (...) » (p. 55, 56). Lorsque les deux peintres se trouvent au cœur du *malón*, après avoir dessiné au vol une scène d'action, c'est une fois de plus vers le sud qu'ils partent. « Al quedar solos, descendieron al paso *hacia el sur,* intercambiando sus primeras impresiones » (p. 68). Enfin, comme on l'a vu, c'est au sud que se trouve le campement des Indiens, théâtre de la scène finale. « Ya estaban cabalgando, ellos dos solos, y no rumbo a la finca sino bosque adentro, por las tubas, por los golletes, los caballos zapateando como pulpos de bronce, *hacia el sur,* hacia lo desconocido, navegando la brújula facial » (p. 86).

18. Daniel Lizars, *Bolivia or Upper Peru; Chili and the United Provinces of South America or La Plata*, 1831 (Détail)

Le Sud de l'Argentine, à l'époque de Rugendas, c'est le territoire des Indiens, la terre qui n'a pas encore été conquise. Mais ces multiples références au sud, tout comme de nombreux autres détails du roman, et en particulier le moment où le visage du peintre est frôlé

par une chauve-souris[1], sont aussi, selon toute apparence, des allusions à la nouvelle « El Sur » de Borges, ainsi que le démontre Carmen de Mora Valcárcel :

> Por último, hay varios detalles en la novela que remiten a « El Sur » de Borges: el linaje de Rugendas, que, en gran parte, determina su destino; « la sangre germánica »; el accidente del rayo transcurre en 1838; como Juan Dahlmann el pintor es un hombre civilizado que viaja el sur, a la barbarie, y paga un alto precio por ello. Y los dos han adquirido un criollismo « algo voluntario ». Pero, por si cabía alguna duda, Aira dedica un largo párrafo burlón a una breve frase de Borges que aparece al comienzo de « El Sur » : « algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? ». En el citado párrafo escribe Aira, entre otras cosas : « Es rarísimo sentir el roce de un murciélago, porque esos animalitos están dotados de un mecanismo antichoque infalible » (2005, p. 103). Pero indudablemente hay otros préstamos más profundos que se refieren a la construcción de la novela, como las ideas panteístas de Borges (« todo está en todas partes », « cualquier cosa es todas las cosas », « cualquier vida consta de un solo momento » y « la Historia universal está en cada hombre »), la disolución de fronteras entre realidad y ficción o la técnica de los espejos enfrentados[2].

On peut ajouter à cette liste de points communs cette phrase de « El Sur » : « La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios »[3], qui fait écho à un passage de *Un episodio* où la nature est comparée à une grande maison : « Era como ir recorriendo los ambientes de una casa durante una fiesta, de la sala al comedor, del dormitorio a la biblioteca, del cuarto de planchar al balcón (...). Salvo que era una casa sin puertas ni ventanas ni paredes, hecha de aire y distancia y ecos, y de colores y formas de paisaje » (p. 69). Borges et Aira se rejoignent également dans la conception de la pampa comme un espace paradoxalement intime : « En la llanura, el espacio se hacia pequeño e íntimo, casi mental » (p. 28), écrit Aira. « Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto »[4], peut-on lire dans la nouvelle de Borges. Enfin, tout comme « El Sur », *Un*

---

[1] « En eso se parecían a los murciélagos. Pero además de parecerse, rozaban murciélagos, de los que esas laderas estaban repletas, y a esa hora salían de sus cuevas. Es rarísimo sentir el roce de un murciélago, porque esos animalitos están dotados de un mecanismo antichoque infalible. Pero el roce no es un choque, y en ocasiones la velocidad misma lo permite. Fue lo que le pasó en esta ocasión a Rugendas. Un murciélago en dirección contraria a la suya le acarició la frente. Fue apenas un centésimo de segundo; podría haberse confundido con el pasaje de una brisa, o la excitación casual de una célula. Pero la delicadeza siempre tiene una explicación en el mundo de la naturaleza. Y esta delicadeza era suprema, no podía haber nada igual no solo por la mecánica con que se realizaba sino sobre todo por la materia sobre la que tenía lugar: una frente en la que todos los nervios se habían desenganchado. ¿Cómo pedir más suavidad, más sutileza? » (p. 86, 87).

[2] De Mora Valcárcel, Carmen, « Rugendas en Aira: *Un episodio en la vida del pintor viajero* », in Mattalia Sonia, (et al.), *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino,* VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana ; Francfort, Vervuert, 2008.

[3] Borges, Jorge Luis, « El Sur », *Ficciones,* in *Obras Completas* [ed. dir. y realiz. por Carlos V. Frías], Barcelona, Emecé editores, 1989, p. 526.

[4] *Op. cit.,* p. 527.

episodio s'arrête avant la fin de l'histoire, sur une ellipse.

Ainsi, la quête du peintre voyageur a pour pendant celle de Aira, qui retourne aux origines fondatrices de la littérature argentine en s'inspirant de son plus grand représentant, et établit consciemment ou inconsciemment un parallèle entre le voyage de Rugendas et celui de Juan Dahlmann vers le Sud de l'Argentine. Ce dernier, au terme de son parcours, va être conduit (en rêve ou dans la réalité) à accepter un duel qui lui sera peut-être fatal. Le personnage mis en scène par Aira vit lui aussi, comme on le sait, un ultime face-à-face, mais le lecteur ignore là aussi s'il s'en tirera sain et sauf.

« Le point équidistant des horizons » : une quête de soi

Comme on l'a vu, ce qui compte le plus pour Rugendas n'est pas l'arrivée mais le cœur du voyage :

> Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento. (p. 27)
> El objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Solo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... (p. 8).

Le centre impossible, le point équidistant des horizons... Si Rugendas n'atteint pas Buenos Aires, en revanche, ce point central, il le découvre bel et bien. Mais que désigne exactement l'expression « le point équidistant des horizons » ? Qu'est-ce que le « centre impossible » ? De quelle façon le peintre voyageur y parvient-il ?

Il apparaît clairement que le « centre impossible » tant espéré par le peintre se trouve précisément au centre du roman. Rugendas trouve en effet « le point équidistant des horizons » lorsqu'il se retrouve seul, dans le cirque du *Monigote*, et qu'il reçoit la foudre. Comment une telle souffrance pourrait-elle être l'aboutissement d'une quête ? Il se peut qu'il y ait autre chose.

Le point équidistant des horizons désigne le centre d'un cercle vers lequel tous les rayons du cercle convergent depuis l'extérieur. Mais ce point n'est pas fixe, car il y a autant d'horizons que de points sur terre. A partir du moment où une personne se trouve sur une surface plane (mer, plaine, désert) et qu'elle se déplace, l'horizon qui se trouve autour d'elle

se déplace avec elle. Nous en concluons que le point équidistant des horizons n'est autre que la personne qui peut contempler ces horizons. Autrement dit, l'objet de la quête de Rugendas n'est autre que lui-même.

Cette thèse se confirme dans le roman de manière explicite. En effet, la nature qui entoure le peintre est qualifiée à plusieurs reprises d'« intime ». « En la llanura, el espacio se hacía *pequeño e íntimo, casi mental* » (p. 28). « Las nubes habían bajado un poco más, hasta que pudo oír *el rumor íntimo del trueno* » (p. 35). Le paysage et les éléments semblent parler à l'âme humaine. Malgré leur immensité, ils semblent correspondre à l'être du voyageur. Il y a une concordance entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, entre l'âme et le paysage. Nous retrouvons ici cette harmonie entre l'homme et le divin, cette correspondance romantique, dont nous avions parlé au cours de l'étude du paysage.

L'« intimité » du paysage nous ramène donc à l'homme qui en est le spectateur. Ce dernier « se retrouve » dans la contemplation du paysage, mais il trouve également qui il est à travers le drame qu'il vit. La défiguration dont il est victime suite à l'accident est sans conteste une mutilation physique. Or, celle-ci a pour effet d'ancrer Rugendas au sein de sa lignée familiale. En effet, le narrateur nous raconte au début du roman l'histoire des ancêtres du peintre voyageur. Parmi eux, on n'a pas oublié que son arrière-grand-père a lui aussi souffert de la perte d'une partie de son corps. « Su bisabuelo, Georg Philip Rugendas (1666-1742), fue el iniciador de la dinastía de pintores. Lo hizo *por haber perdido en su juventud la mano derecha* ; la *mutilación* lo incapacitó para el oficio de relojero, que era el tradicional de su familia y para el que se había preparado desde la infancia » (p. 6). Son aïeul, bien avant lui, avait dû lui aussi renoncer à ce qu'il avait planifié depuis très longtemps, et si Rugendas a été contraint de faire demi-tour et d'abandonner la traversée à laquelle il s'était préparé, son ancêtre, quant à lui, dut trouver un nouveau métier et ainsi il changea non seulement son propre destin mais aussi celui de ses descendants. Par et à travers son accident qui lui inflige une mutilation, Rugendas se retrouve soudain dans la même situation que son aïeul et renoue d'une manière symbolique avec ses origines. Son désir de remonter dans le temps se trouve par là assouvi : en vivant ce qu'a vécu son ancêtre, il effectue un voyage à travers les siècles et découvre ainsi une partie de lui-même.

Un autre indice, dont nous avons déjà parlé, nous incite à penser que l'objet de sa quête n'est autre que lui-même. Juste avant l'orage, et au moment où il reçoit la foudre, Rugendas se voit. « Era una oscuridad a través de la cual se veía » (p. 35). « Rugendas se vio brillar, espectador de sí mismo (...) » (p. 36). A ce moment, nulle mention n'est faite du point

équidistant des horizons. Pourtant, c'est à ce moment-là qu'il le découvre. Ce qu'il voit alors, c'est lui-même.

« Le centre impossible » : une quête de Dieu

Ce que Rugendas souhaite trouver c'est aussi « le centre » (« lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible », p. 27). Or, cela est révélateur du sens réel de son voyage. En effet, si la recherche du « point équidistant des horizons » revient à une recherche de soi-même, la quête du « centre impossible » n'est autre que la quête de Dieu. En effet, d'après Pascal, Dieu est « une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part »[1]. En outre, comme le rappelle Georges Poulet, une très ancienne tradition assimile en fait le « centre » à Dieu :

> Lorsque, dans les derniers chants du *Paradis,* Dante décrit la divinité telle qu'elle lui apparaît au terme de son voyage céleste, il la représente sous la forme d'un point autour duquel se disposent des cercles concentriques. (...) Dès la fin du XIV^e^ siècle, ce point divin, chanté par Dante, avait été identifié par les commentateurs de la Divine Comédie avec le Dieu-sphère et centre de la sphère, tel qu'il était défini dans un célèbre écrit pseudo-hermétique du XII^e^ siècle, le *Livre des vingt-quatre philosophes* : Dieu est une sphère intellectuelle dont le centre est partout, la circonférence nulle part. (...) Une longue histoire relie le symbole du point, du cercle et de la sphère à la pensée plotinienne, à Platon et même aux présocratiques. Une histoire non moins longue suit le développement de ce symbole jusqu'à la Renaissance, et même bien au-delà. Toute la scolastique médiévale, Eckhart et la mystique allemande, Gerson, Nicolas de Cuse, les platoniciens florentins, Trithemius, Bruno, Kepler et une infinité d'autres penseurs ont traité, longtemps avant Pascal, du Dieu-centre et du Dieu-cercle[2].

En 1951, Borges écrivit un texte intitulé *La Esfera de Pascal*, qui détaille l'histoire de cette métaphore assimilant Dieu à une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Il montre les diverses formes que cette idée a prises au cours des siècles, depuis la théorie émise par le pré-socratique Xénophane de Colophon jusqu'à celle de Pascal, en passant par la formule attribuée à Hermès Trimégiste, le poème de Dante et les pensées de Giordano Bruno[3].

---

[1] Pascal, *Pensées,* Paragraphe n° 72, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 1995, p. 30.
[2] Poulet, Georges, « Poésie du cercle et de la sphère », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises,* vol. 10, n° 10, 1958, p. 44, 45.
[3] Borges, Jorge Luis, « La Esfera de Pascal », *Otras Inquisiciones*, 1952, in *Obras Completas*, VII, Buenos Aires, Ed. Emecé, pp. 14-16. http://homepage.mac.com/eeskenazi/borges3.html (page consultée le 6 juin 2012).

En évoquant le « centre impossible », Aira, qui avait sans aucun doute connaissance de ce court essai de Borges, rejoint donc un thème mystique et s'inscrit au sein d'une antique lignée de poètes et de philosophes. Or, ce centre tant recherché, Rugendas le trouve, lorsqu'il atteint le cirque du *Monigote*. Le narrateur lui-même nous le confirme, au début du roman :

> Traspuso los umbrales dos veces, la primera en 1837, por el oeste, atravesando la Cordillera en camino desde Chile; la segunda en 1847, por el Río de la Plata; fue esta ocasión la mas fructífera, pero no salió del radio de Buenos Aires; en la primera en cambio *se había aventurado hacia el centro soñado, y en realidad llegó a hollarlo por unos instantes,* aunque el precio que debió pagar fue exorbitante, como se verá (p. 8, 9).

Lorsqu'il découvre ce « centre rêvé », Rugendas trouve donc quelque chose de l'ordre de l'Indicible. Le fait que cet endroit attire la foudre confirme cette idée, car la foudre est habituellement associée à la puissance divine. Ainsi, on peut dire que lorsque Rugendas trouve le « centre impossible », et en particulier lorsqu'il reçoit la foudre, il rencontre Dieu.

Mais avant d'en arriver là, de même qu'après son accident, Rugendas a effectué tout un cheminement, consciemment ou non, que l'on peut qualifier de spirituel. C'est ce parcours que nous allons à présent étudier de près.

II. Initiation spirituelle et mystique

Apprentissage bouddhique

Si le foudroiement que subit Rugendas fait partie d'une rencontre douloureuse avec Dieu, cet événement central s'inscrit au cœur d'une évolution qui n'est autre qu'une initiation spirituelle progressive. En effet, à bien y regarder, la spiritualité est un thème très présent dans *Un episodio*, bien que discret. Le voyage des deux peintres constitue symboliquement un apprentissage spirituel ainsi qu'un chemin vers l'élévation mystique. Ce parcours s'effectue autour de deux voies principales : le bouddhisme, qui est explicitement évoqué dans le roman, et la mystique chrétienne, qui, elle, est beaucoup plus implicite.

Tout d'abord, les deux voyageurs accèdent, à un stade avancé de leur voyage, à une compréhension du monde basée sur une religion ancestrale. La conception bouddhique de

l'univers est en effet évoquée par les personnages alors qu'ils contemplent la beauté du paysage.

> Si era cierto, como decían los budistas, que todo lo existente, hasta una piedra o una hoja seca o un moscardón, había sido antes y volvería a ser después, que todo participaba de un gran ciclo de renacimientos, entonces todo era hombre, un solo hombre en escalas de tiempo. Un hombre cualquiera, Buda o un mendigo, un dios o un esclavo. Dado el tiempo suficiente, el universo entero se reintegraba en la forma de un hombre. Lo cual tenía grandes consecuencias para el procedimiento : por lo pronto lo sacaba del automatismo de una mecánica trascendente, con cada fragmento colocándose en su lugar predeterminado ; cada fragmento podía ser cualquier otro, y la transformación se realizaba no en el ciclo del tiempo sino en el del significado (p. 51, 52).

Cette réflexion, que Rugendas associe immédiatement à son procédé artistique, est en fait d'une grande importance car elle est une des clefs de la philosophie bouddhique. Elle porte aussi bien sur la croyance en la réincarnation que sur la théorie de l'interdépendance des éléments formant le monde. Elle s'appuie sur la très grande foi en l'homme qui anime cette religion. En effet, Claude B. Levenson explique que pour les bouddhistes, « le "moi" n'existe pas (...), d'où l'importance de la notion d'interdépendance, liant non seulement cause et effet pour le sujet agissant, mais aussi répercussion par ricochet sur la totalité de l'ensemble. Ainsi élargi, le champ de l'existence humaine acquiert un horizon plus vaste, frôlant la dimension cosmique »[1]. Le bouddhisme est une philosophie profondément humaniste. La transcendance divine ne fait pas partie de cette conception du monde. « Ce qui "fait" le monde et sa représentation, ce ne sont pas des entités stables et immuables, ni un créateur suprême d'ordre divin, c'est un flux perpétuel de liens qui se font et se défont, une métamorphose permanente : un devenir. Ignorer ce constat, c'est entrer de plain-pied dans la souffrance »[2]. Rugendas et Krause parviennent donc à comprendre, grâce à leur voyage, l'un des préceptes essentiels de cette philosophie. Cette appréhension soudaine de l'univers est une révélation en soi. En outre, l'ignorance conduisant à la souffrance, cette nouvelle connaissance constitue pour eux un pas vers l'abolition des souffrances.

La souffrance se trouve précisément au cœur de la nouvelle vie de Rugendas. Elle est ce qu'il doit supporter, endurer et dépasser quotidiennement. Elle est parfois insoutenable. « Las jaquecas sobrehumanas lo postraban en la cama de su altillo, y el dolor lo hacía retorcer como una serpiente hechizada... no solo en la cama sino en el piso, en las paredes, en el

[1] Levenson, Claude B., *Le bouddhisme,* Paris, Puf (coll. « Que sais-je ? »), 2004, p. 49.
[2] *Op. cit.,* p. 45.

techo... » (p. 52, 53). Or, la souffrance est également au cœur de la philosophie bouddhique. Selon Bouddha, en effet, la vie n'est que souffrance, et elle a son origine dans le désir ; il faut donc renoncer au désir pour supprimer la souffrance et avoir un mode de vie « juste » qui s'éloigne des extrêmes pour faire cesser la douleur. Mais si Rugendas souffre terriblement, si sa douleur est explicitement, par une image insolite, associée au bouddhisme (« su cara se agitaba como el segundero de una eternidad de transmigraciones búdicas », p. 55), ce n'est pas cette voie que Rugendas va choisir pour éloigner de lui la souffrance. Loin de renoncer au désir, loin d'adopter une vie sage, il va au contraire se jeter corps et âme dans sa passion pour le *malón* et sa représentation picturale.

L'adoption de la philosophie bouddhique s'arrête donc pour Rugendas à la compréhension de sa conception de l'univers. Celui qui, en revanche, se rapproche peu à peu de la sagesse indiquée par Bouddha, c'est Krause. Qu'il en soit conscient ou non, grâce au périple qu'il vit aux côtés de son ami, il croît en sagesse et en maturité et fait siennes les qualités prônées par les bouddhistes. Il était déjà prédisposé à cela, comme le montrait sa fascination pour la vie monacale, au début du voyage, exprimée à la vue de paysages grandioses (« Krause en cambio, a despecho de su temple mundano, se inclinaba por la colonización mística. Una cadena homóloga de monasterios, en los áticos más inaccesibles de la piedra, podría derramar novedosos budismos hasta muy adentro de lo inaccesible, y el rebuzno de los trompetones despertaría a gigantes y enanos de la industria andina », p. 18). Ce voyage aura été pour lui un dépassement de lui-même. C'est l'accident de Rugendas qui constitue chez lui une métamorphose, le passage de l'insouciance à la gravité. Il va peu à peu mettre de côté sa mondanité et avancer vers toujours plus de compassion, d'abnégation, de don de soi, de dévouement et de générosité envers son ami. Il est d'ailleurs souvent qualifié de « fidèle » par le narrateur (« el fiel Krause », p. 50 ; 91). En cela il atteint une des perfections auxquelles tend le bouddhisme, qui « s'attaque à la racine même de l'égoïsme, clef du désir qui mène le bal du monde »[1]. De plus, Krause parvient également, à la fin du roman, et notamment lorsqu'il assiste à la scène ultime sans intervenir, au détachement décrit en ces termes par C. B. Levenson : « D'acteur devenir en quelque sorte spectateur, en dénouant patiemment les liens courants, mais en s'impliquant malgré tout par le biais de l'attachement à autrui. Renoncer à l'attachement n'est pas pour autant synonyme d'indifférence : être détaché, c'est porter un regard lucide sur la société et le monde, tout en

[1] *Op. cit.,* p. 49.

demeurant relié par la compassion à ses semblables (...) »[1]. Ainsi, en accompagnant son ami et en veillant sur lui, Krause évolue et fait preuve de nobles qualités, se perfectionnant intérieurement au plus haut point.

Mysticisme

Si Krause évolue en accord avec les valeurs bouddhiques, Rugendas lui aussi change intérieurement, mais ce qu'il vit au cours de ce voyage se rapproche davantage d'une expérience mystique. Rugendas, certes, ne connaît pas l'élévation divine réservée aux saints qui toute leur vie se sont soumis à une discipline des plus strictes pour atteindre ce but ; néanmoins, le vocabulaire de la mystique est très présent dans *Un episodio* et mérite une lecture en filigrane.

Maurice Blondel, dans *Qu'est-ce que la mystique ?,* distingue deux types de mysticisme : le « mysticisme païen » et le « mysticisme chrétien »[2]. Le premier, « par des procédés physiques ou physiologiques, aboutit à l'évanouissement cataleptique de la pensée ; c'est l'extase rituelle du paganisme ». Le second, « par un élan spontanée d'activité affective, dépasse et obnubile pour un temps l'activité sensorielle et discursive de l'esprit, pour produire une "super-pensée" enrichissante : c'est l'extase judéo-chrétienne »[3]. Or, ce que vit Rugendas peut être rapproché de ces deux sortes de mysticisme. Voyons en premier lieu ce qui concerne le mysticisme païen.

Les deux phénomènes de ce mysticisme qui concernent notre étude sont l'inspiration et l'extase. « L'inspiré est, selon l'étymologie, celui qui est mû du dedans par le souffle divin. (...) L'inspiration est un phénomène passager, une crise » qui se manifeste par « des convulsions extraordinaires, dont il n'est aucunement maître, et qui attestent aux yeux de la foule que c'est bien une puissance supérieure qui se manifeste et qui parle »[4]. Cela n'est pas sans nous rappeler les crises violentes dont est victime Rugendas, et si elles suscitent la stupéfaction profonde des témoins, c'est aussi parce qu'elles sont dans l'imaginaire collectif associées à l'inspiration mystique. D'ailleurs, les danses rituelles des Indiens sont aussi d'une certaine façon la manifestation de cette recherche d'une sortie hors de soi.

---

[1] *Op. cit.,* p. 52.
[2] Blondel, Maurice (dir.), *Qu'est-ce que la mystique ?,* Paris, Librairie Bloud et Gay, Cahiers de la nouvelle journée, 1925, p. 66.
[3] *Op. cit.,* p. 68.
[4] *Op. cit.,* p. 69.

Ce qui rapproche néanmoins davantage encore l'attitude de Rugendas de la mystique païenne, c'est la prise de drogues. La prise d'alcool ou de drogues était un moyen employé pour atteindre l'extase à travers un état second. Bien sûr, ce n'est pas le but recherché par le peintre voyageur, mais le résultat est le même : « l'extinction volontaire de la pensée »[1]. « Rugendas estaba perdido en las más profunda de las alucinaciones : la aninterpretativa » (p. 79). Cet état est voisin de l'ivresse, comme le montre la comparaison que propose alors le narrateur :

> (...) En su dialogo silencioso con su propia alteración (de apariencia y perceptiva) veía las cosas, no importaba cuales fueran, y las encontraba dotadas de "ser ", como los borrachos en la barra de un tugurio infecto, que fijan la mirada en una pared descascarada, en una botella vacía, en el borde de un marco de ventana, y lo ven surgir de la nada en que su serenidad interior los ha sumido. ¡Qué importa lo que sean! dice el esteta en el colmo de la paradoja. Lo que importa es que son (*ibid.*).

La comparaison est peu glorieuse ; l'extase, explicitement mentionnée peu après (« éxtasis », p. 80), reste artificielle. Malgré tout, « ces moments altérés » qui « ne représentent pas le véritable moi » (« se dirá que esos momentos alterados no representan el verdadero yo », *ibid.)* rendent le peintre « heureux » : « En ese momento, el pintor era feliz » (*ibid.*). On note que là aussi il rejoint les Indiens qui eux aussi ne sont plus vraiment dans leur état normal lorsqu'ils s'enivrent le soir venu, après le *malón*. Mais ce genre d'extase est « stérile », il est, comme le dit Maurice Blondel, « la main humaine tendue follement dans le vide, pour n'en ramener que le néant »[2].

Plus profond et plus enrichissant demeure le véritable état extatique atteint symboliquement par le peintre voyageur. Celui-ci se rapproche des états expérimentés par les mystiques chrétiens. Dans la mystique chrétienne, dont les plus illustres représentants sont sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix, l'âme doit parvenir à la rencontre avec Dieu. *Inspiration*, *contemplation*, *âme*, *ascèse*, *vide*, *extase* et *révélation* sont des termes faisant partie du champ lexical de la mystique chrétienne. Or, ce sont aussi des termes que l'on retrouve tout au long de *Un episodio*.

Il est intéressant tout d'abord de constater que les termes mystiques et les termes artistiques sont parfois homonymes. « *L'inspiration* » est un mot employé aussi bien dans le

[1] *Op. cit.,* p. 72.
[2] *Op. cit.,* p. 73.

vocabulaire de l'art que dans celui de la mystique. M. Blondel note que « le phénomène d'invention intellectuelle est analogue à celui de l'invention artistique (qui se nomme aussi inspiration), et il n'a rien de très normal »[1]. On parle en effet d'« inspiration » pour un prophète comme pour un artiste. Quant à *la contemplation,* elle désigne aussi bien, d'après le dictionnaire, « le fait de s'absorber dans l'observation attentive » que la « communion de l'âme avec Dieu »[2]. Or, Rugendas et Krause expérimentent cette communion lorsqu'ils admirent le paysage sublime qui s'offre à eux. « A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero *contemplaban arrobados* el conjunto de silencios y aire » (p. 20). Le terme « arrobados », qui s'emploie surtout dans le langage mystique nous indique ce que vivent les deux peintres à travers la contemplation du paysage : *l'extase*. *L'âme,* qui joue un rôle central dans le mysticisme, est au cœur de cette contemplation extatique. « Tan lentas pasaban las montañas frente a ellos, que *el alma* encontraba pasatiempos constructivistas para reemplazarlas » (p. 19).

Cependant, pour recevoir la révélation mystique, la contemplation ne suffit pas : il faut souvent s'astreindre à *une vie ascétique* ; c'est tout du moins le mode de vie que s'imposent les saints désireux d'entrer en communion divine. Bien entendu, les deux peintres de *Un episodio* ne sont pas des ascètes. Pourtant, on note que les références au fait de manger et de boire sont rarissimes. Il y a bien cette description de la petite fête au champagne qu'ils s'offrent pour le nouvel an, mais c'est au tout début de leur voyage. On trouve aussi le verbe « cazar » à la page 28 ; puis, beaucoup plus loin, la référence au déjeuner partagé avec les éleveurs. Mais le narrateur insiste sur le côté assez frugal de celui-ci : « hubo asado, y *nada más que asado* (ni *siquiera pan* para acompañar). (...) Pero era de ternera, muy tierna y a punto. *Bebieron agua,* porque a la tarde tendrían mucho que hacer » (p. 76). En fait, il se trouve que les deux voyageurs se nourrissent d'une autre façon que par les aliments terrestres : leur nourriture est davantage « picturale » : « Metieron los papeles en el morral y lanzaron otra vez los caballos, porque esa escena no había sido más que *un aperitivo* » (p. 67). « No tenía que ser más que *un picnic de pintura* » (p. 61). Krause et Rugendas se nourrissent « d'art et d'eau fraîche » ; la peinture est leur principale nourriture, leur sustentation est spirituelle plus que matérielle.

Le vide est également une composante essentielle de la mystique chrétienne ; car pour rencontrer Dieu, il convient de faire le vide. Le vide matériel, tout d'abord, selon la doctrine

---

[1] *Op. cit.,* p. 77.
[2] *Le Petit Robert,* art. « contemplation ».

du *Todo et du Nada* de saint Jean de la Croix, « le dépouillement [étant] la condition pour passer à la plénitude »[1]. Mais c'est surtout dans son âme que l'on doit faire le vide, pour permettre la rencontre avec l'Infini. « Si on veut laisser Dieu opérer l'union divine dans l'âme, il n'y a qu'une méthode, celle qui débarrasse, qui fait le vide »[2]. La mystique chrétienne rejoint ici les philosophies bouddhiste et taoïste. Cette dernière accorde une place fondamentale au Vide. Le vide, explique François Cheng, c'est « l'état suprême vers lequel on doit tendre », car le vide « vise la plénitude »[3]. Sans entrer dans les détails de ces pensées très élaborées, on peut simplement noter que dans les philosophies occidentales comme orientales, le vide est associé à l'Infini et au Divin. Or, le vide est un élément récurrent dans le roman de Aira. Il est d'abord présent à travers le paysage. Les deux voyageurs se retrouvent en effet confrontés au vide lorsqu'ils traversent la pampa. « El tercer día se internaron en campos resonantes de *vacío* » (p. 31). « Un día y medio se desplazaron en ese *vacío espantoso* » (p. 32). C'est un vide effrayant mais qui pourtant prépare la « rencontre » que Rugendas va vivre avec une force surnaturelle. Ce vide extérieur précède le vide intérieur que Rugendas ressent en lui à la fin du *malón*, cet état de « non interprétation » que nous avons déjà évoqué.

« *La révélation* » est aussi un terme employé par les mystiques. Blondel parle des « "révélations" dont abonde la Vie des Saints »[4]. Or, les deux peintres voyageurs accèdent eux aussi à plusieurs révélations. Lorsque le vieux guide leur apprend que ce qu'ils croient être la pampa n'est pas la véritable pampa, c'est une « révélation » (« Durante los dos días siguientes a *la revelación* hicieron marchas parejas », p. 31). Quand Rugendas est en proie à la douleur, on peut lire : « era *una revelación* de lo que podía su propio cuerpo » (p. 42). Puis, il fait une autre découverte : « el orden ya estaba implícito en *la revelación* fenoménica del mundo, el orden del discurso conformaba las cosas mismas » (p. 54, 55). Enfin, nous avons déjà eu l'occasion de parler de la « *révélation* » que vit Krause à la fin du roman (« En este momento Krause estaba viviendo su propia *revelación* », p. 84). On remarque que très souvent, la révélation passe par la perception. Mais la révélation la plus bouleversante que vit Rugendas, c'est bien celle qui a lieu au cours de la catastrophe centrale.

---

[1] Blondel, Maurice, *Qu'est-ce que la mystique ? op. cit.,* p. 149.
[2] *Op. cit.,* p. 146.
[3] Cheng, François, *Vide et plein, Le langage pictural chinois, op. cit.,* p. 56.
[4] *Op. cit.,* p. 104.

La rencontre mystique

En effet, comme on l'a dit, Rugendas découvre « le centre impossible » au cœur de cette pampa dévastée, dans le cirque du *Monigote*. Or, le centre, on l'a dit, symbolise Dieu. A la lumière de tout ce que nous avons dit, nous pouvons en conclure que ce qui se passe dans ce point central n'est autre que l'aboutissement de l'évolution mystique implicite du peintre voyageur : la rencontre avec Dieu.

Tout d'abord, il est significatif que cette rencontre se produise dans un espace désertique, car le désert est un lieu particulier où l'homme est face à lui-même et à l'Infini. En plus d'être un endroit qui incite à un retour sur soi, c'est presque toujours un lieu de rencontre avec le mystère de l'Au-delà. C'est un lieu biblique par excellence, où les prophètes de l'Ancien et du Nouveau Testament - que l'on pense par exemple à Abraham, Moïse, Elie ou Jésus - entendent la voix de Dieu, cheminent, et sont confrontés à diverses épreuves. Le désert est un lieu particulièrement initiatique. Il n'est donc pas étonnant que le peintre voyageur vive sa révélation dans un paysage désertique. Ainsi que l'écrit Ezequiel Martínez Estrada, « la amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece ser otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero »[1].

En outre, il faut souligner le fait que Rugendas est seul lorsqu'il reçoit la foudre. C'est presque le seul moment où il n'est pas accompagné de Krause et des autres personnages. Peut-être ce désir de partir seul dans la direction opposée à celle que prennent les autres répond-il à un besoin d'isolement. Or, comme le dit Denis Vasse, « la solitude (...) est fidèle à ce désir unique dont la réalisation n'est possible que dans l'invincible espérance qui est sa force et qui, de requête en requête, nous mène au cœur invisible du monde : Dieu »[2].

Que se passe-t-il donc au cœur de ce « centre » ? Que cache en profondeur le foudroiement de Rugendas ? Domingo Faustino Sarmiento, dans *Facundo*, décrit ce qui semble correspondre en tout point à ce qui arrive à Rugendas :

> El pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza. ¿Ni cómo ha de dejar de serlo, cuando en medio de una tarde serena y apacible, una nube torva y negra se

[1] Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974 (1e éd. : 1942), p. 12.

[2] Vasse, Denis, « De l'isolement à la solitude », in *Christus,* n° 49 Janvier 1966, tome 13, p.11-23, http://www.denis-vasse.com/2009/09/de-l'isolement-a-la-solitude/. Consulté le 25/02/2012.

> levanta sin saber de dónde, se extiende sobre el cielo mientras se cruzan dos palabras, y de repente el estampido del trueno anuncia la tormenta que deja frío al viajero, y reteniendo el aliento por temor de atraerse un rayo de dos mil que caen en torno suyo? La oscuridad sucede después a la luz ; la muerte está por todas partes ; un poder terrible, incontrastable, le ha hecho en un momento reconcentrarse sobre sí mismo, y sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada : sentir a Dios, por decirlo de una vez, en la aterrante magnificencia de sus obras[1].

Ainsi, se trouver en plein orage au milieu du néant et recevoir la foudre, c'est peut-être la matérialisation de cette union indicible avec l'Au-delà. Le fait que le visage et le corps de Rugendas s'illuminent par l'effet de l'électricité (« la cara alzada de Rugendas (...) *se iluminó* toda de blanco. (...) Hombre y bestia *se encendieron* de electricidad. Rugendas se vio *brillar* (...) », p. 36) représente symboliquement l'illumination divine. En effet, le premier sens du mot « illumination » est théologique : ce terme désigne la « lumière extraordinaire que Dieu répand dans l'âme d'un homme »[2]. Mais cette union s'accomplit dans la douleur. Les sensations de Rugendas peuvent elles aussi être rapprochées des souffrances heureuses vécues par les mystiques lorsqu'ils parvenaient à un état extatique :

> Pendant ce ravissement de l'âme, le corps, lui aussi, s'est adapté à l'unique amour. Il est immobilisé et fermé aux sensations. Seul le cœur a précipité ses battements. L'être affectif a atteint les limites de sa puissance : des forces insoupçonnées au cours de la vie quotidienne soutiennent l'organisme et le transfigurent. François d'Assise reçoit les stigmates, Sainte Catherine sent son cœur lui échapper... Et, de fait, de tels états d'extrême tension ne pourraient se prolonger sans entraîner la mort[3].

De même que les mystiques sont au seuil de la mort lors de leur ravissement, de même, Rugendas manque de laisser la vie dans ce foudroiement. Une seule différence sépare les deux expériences : il semble que le Dieu qui foudroie Rugendas ressemble davantage au Dieu vindicatif de l'Ancien Testament qu'au Dieu d'amour du Nouveau Testament et des mystiques. Peut-être réside-t-il davantage dans le panthéisme de la nature, dans ce « Monigote » vengeur.

---

[1] Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Catedra, 2001 (1e éd. : 1845), p. 78.
[2] *Le Petit Robert,* art. « illumination ».
[3] Blondel, Maurice, *Qu'est-ce que la mystique ?, op. cit.,* p. 105.

III. Portée mythologique de *Un episodio*

Une lecture en filigrane nous a amenés à découvrir que le foudroiement du peintre pouvait cacher une rencontre mystique. Mais ce n'est pas là la seule lecture possible de *Un episodio*. Une analyse « mythologique » est également envisageable. On peut en effet mettre le personnage du peintre voyageur en parallèle avec quelques héros légendaires. Nous pourrons constater ce faisant que l'histoire racontée par Aira est en harmonie avec les mythes les plus anciens.

Un episodio : un mythe prométhéen ?

Il est sans aucun doute possible de mettre en parallèle le personnage de Rugendas et le héros mythique Prométhée.

Tout d'abord, Rugendas, comme on l'a déjà mentionné, est comparé à un Titan (p. 42), et Prométhée en est un. Tout comme Prométhée a l'audace et l'orgueil de voler le feu aux dieux, Rugendas a la prétention et l'ambition de chercher « le vide mystérieux » du « point équidistant des horizons » (p. 8), seul endroit où il pense pouvoir trouver « le revers de son art » (*ibid.*).

De plus, il a choisi d'ignorer l'orage qui se préparait, la plaine ravagée par les sauterelles et la souffrance des chevaux, trois faits qui imposaient pourtant une attitude sage et prudente. Il a préféré ne pas prêter attention aux signes naturels, et se moquer des sages conseils de Krause, plus philosophe. Il a manqué d'humilité envers la nature qu'il a voulu défier. C'est à cause de cette attitude arrogante qu'il est châtié. De même que Prométhée est puni par Zeus, de même une puissance supérieure semble avoir puni le peintre, et cette puissance est, par panthéisme, la Nature elle-même. « Todo el daño se había concentrado en la cabeza, como si hubiera venido rodando sobre ella. ¿La *venganza del Monigote?* Quién sabe. El cuerpo es una cosa extraña, y cuando lo afecta un accidente donde actúan *fuerzas no humanas*, nunca se sabe cuál será el resultado » (p. 40).

Ce point commun avec Prométhée est le plus évident, mais il y en a d'autres. En effet, la punition infligée à Rugendas comme celle infligée à Prométhée touchent toutes deux à l'intégrité du corps humain : l'un a le visage arraché, l'autre le foie dévoré par un aigle. Edith Hamilton nous rapporte les paroles d'Hermès, qui aurait, d'après la légende, décrit le sort de

Prométhée ainsi :

Un aigle rouge de sang viendra, convive non invité à ton banquet.
Tout le jour il déchirera ta chair en lambeaux
Et avec fureur se repaîtra de ton foie[1] .

On peut noter que l'on retrouve dans la description du visage de Rugendas juste après son accident deux éléments cités dans ces vers : le sang et surtout, la chair en lambeaux. « La cara de Rugendas era una masa tumefacta y *ensangrentada,* la frente tenía el hueso expuesto, y *le colgaban jirones de piel* sobre los ojos » (p. 39).

D'autre part, Rugendas et Prométhée détiennent tous deux un secret qu'on peut dire d'origine divine que personne d'autre ne détient. Le secret que le premier a découvert, c'est celui de l'art. « Después de todo, el arte era su secreto. Él había conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante » (p. 46). Quant au second, il est le seul à connaître le nom de la femme avec qui Zeus aura un fils qui le détrônera. Le châtiment imposé par Zeus à Prométhée, en plus de le punir pour la faute qu'il a commise, vise à lui faire révéler ce qu'il sait. L'un acquiert un secret à travers l'épreuve, l'autre est mis à l'épreuve pour qu'il se défasse de son secret.

Enfin, ce que l'on peut également souligner, c'est que Rugendas et Prométhée finissent tous deux par être libérés de la punition qu'on leur avait infligée : le Centaure Chiron accepte de prendre la place de Prométhée pour le libérer, tandis que Rugendas, à la fin de son périple, se redessine un visage. Tous ces éléments nous permettent de voir en Rugendas un Prométhée moderne.

<u>« Orfeos desobedientes »</u>

On peut également voir dans le peintre voyageur un autre héros de la mythologie grecque : Orphée. Rugendas et Krause sont en effet explicitement comparés à Orphée. « En una semana de avance pausado dejaron atrás los faldeos andinos, y con ellos los árboles, los ríos, los pájaros. Una buena trampa para *Orfeos desobedientes* : borrar todo lo que hubiera atrás. Ya no valía la pena volverse » (p. 28). La comparaison se poursuit ensuite de manière plus implicite.

En effet, Orphée est, tout comme Rugendas, un artiste ; il est même sans conteste

[1] Hamilton, Edith, *La mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes,* Alleur (Belgique), Marabout, 2004, p. 88.

l'incarnation par excellence de l'artiste inspiré. D'autre part, de même qu'Orphée se met en quête d'Eurydice, de même Rugendas part à la recherche du « revers de son art », mais sa quête s'oriente également, comme nous venons de le voir, vers lui-même et vers une transcendance. Tout comme Orphée est descendu au royaume des morts et en est remonté sain et sauf, Rugendas « se había izado, con vigor de titán, desde el agujero profundo de la muerte » (p. 42). Ils ont donc tous deux obtenu une victoire sur la mort.

De plus, ils sont allés l'un comme l'autre, selon une légende, dans un lieu inconnu des hommes, un autre monde : Orphée est descendu aux Enfers, où aucun vivant ne descend ; quant à Rugendas : « la leyenda (...) quiere que (...) haya llegado muy al sur, *hasta regiones no halladas todavía por el hombre blanco,* quizás hasta los soñados glaciares, las montañas móviles de hielo, *puertas inexpugnables de otro mundo* » (p. 56). En outre, le royaume d'Hadès est souterrain ; il se situe, d'après *L'Iliade,* « sous les lieux secrets de la terre » et selon les poètes, il communique avec la terre « par de nombreuses entrées situées dans les cavernes, crevasses et lacs profonds »[1]. Or, Rugendas traverse des paysages tout aussi souterrains : « Los abismos tenían abismos a su vez, y de los subsuelos profundos se alzaban árboles como torres » (p. 56, 57).

Mais pour se rendre dans un tel endroit et réussir un tel exploit, il faut être surhumain. De fait, Orphée l'est : « par sa mère, raconte Edith Hamilton, *il était plus qu'un mortel* ; en effet, il était le fils d'une Muse et d'Oeagre, roi de Thrace »[2]. Quant à Rugendas, la question est posée. « Los apuntes del natural abonan el mito. Un aire de distancia imposible los envuelve. Para que hubiera sucedido así, Rugendas debería haberse transportado por los aires, *como un Inmortal,* de lo conocido a lo desconocido » (p. 56). La seule différence réside en cela que Rugendas semble être arrivé dans un lieu ressemblant davantage au Paradis terrestre qu'aux Enfers ; un lieu où évoluent sans crainte et en toute liberté les animaux sauvages de la Création. « Pájaros sin protocolos ni postergaciones lanzaban cantos extranjeros en las marañas, gallinetas y ratas hirsutas se desbandaban a su paso, fornidos pumas amarillos los acechaban desde las cornisas rupestres. Y el cóndor planeaba pensativo sobre los abismos » (*ibid*.).

Rugendas incarne donc symboliquement un nouvel Orphée, artiste sortant victorieux des griffes de la mort et ayant visité des régions inconnues parfois abyssales. Cependant, une différence majeure oppose Orphée et le peintre voyageur : lorsque Orphée se retourne, c'est

[1] Hamilton, Edith, *op. cit.,* p. 44.
[2] *Op. cit.,* p. 131.

pour voir Eurydice ; quand Rugendas regarde en arrière, il ne voit rien d'autre que le paysage. Tandis que le premier effectue ce voyage redoutable aux Enfers par amour, le second « [sigue] sin conocer el amor » (p. 21) et s'il réalise tout ce parcours, c'est uniquement par passion pour son art. Dès lors, si Rugendas fait pour l'art ce qu'Orphée a fait par amour, Rugendas serait-il « artiste » davantage encore qu'Orphée ?

Pandore ou le mythe de la curiosité

On peut également comparer le peintre voyageur à Pandore. Coupable d'avoir ouvert la boîte de laquelle se sont échappés tous les maux, cette dernière symbolise la curiosité. Or, il est question de cette légende alors que les deux amis s'élancent au galop pour assister au *malón*, dans un paragraphe qui contient à lui seul, en deux phrases, la description de l'Eden et de la Chute. « No había una sola nube en el cielo, el aire tenía una vibración lírica, los pájaros peinaban los árboles. Un propósito había abierto la tapa de la caja del mundo : el combate, el enfrentamiento de las civilizaciones, como en los grandes comienzos de la historia » (p. 64). Aira nous ramène ainsi à l'origine du monde et à la source de tous les maux en se référant à l'explication proposée par le mythe gréco-romain de la boîte de Pandore.

La curiosité, qui a incité Pandore à ouvrir la boîte qu'il était pourtant interdit d'ouvrir, est sans doute le défaut qui pousse Rugendas à partir à cheval pour découvrir ce qu'il y a de l'autre côté des montagnes qu'il aperçoit au loin : « ir a investigar, de un galope, al otro lado de los cerros » (p. 34). Ce désir imprudent de voir ce qui n'est pas à sa portée lui coûte cher. Lorsqu'il reçoit la foudre une première fois, il est figé tel une « statue de nickel » (p. 36) de la même façon que la femme de Lot dans l'Ancien Testament est changée en statue de sel pour n'avoir pas résisté à la curiosité de se retourner, afin de voir ce qu'il lui était pourtant formellement interdit de voir. Les mythes grecs comme les récits judéo-chrétiens se rejoignent : l'homme ne peut s'empêcher de transgresser l'interdit divin. Cette transgression provoquée par la curiosité constitue l'origine des maux aussi bien dans la mythologie grecque (boîte de Pandore) que dans la Bible (fruit défendu). En mettant Rugendas dans cette situation de transgression d'un interdit dans laquelle il outrage la Nature panthéifiée, Aira inscrit son personnage et son histoire dans la même lignée que les récits fondateurs.

Un mythe structuré

Non seulement ce roman a l'étoffe d'un récit mythique, mais nous allons voir qu'il en a, de plus, la structure traditionnelle. En effet, Margarita Remón Raillard, dans sa thèse sur Aira, nous rappelle la structure sur laquelle se fondent la plupart des mythes :

> A : Ansia de conocimiento / B : Caos/Perjuicio / C : Aprendizaje / D : Revelación
> A y C : trayecto del hombre
> B y D : espacio / tiempo[1]

Or, on retrouve ces quatre étapes fondamentales dans *Un episodio* :

Tout d'abord, Rugendas fait preuve à plusieurs reprises d'une véritable soif de connaissances (A), notamment à travers les objectifs qu'il s'est fixés, dont on a parlé. Il est également avide de voir et de peindre un tremblement de terre, de même qu'un *malón* (p. 23). En outre, lorsque leur guide leur apprend que la véritable pampa commence après San Luis, Rugendas et Krause n'ont qu'une hâte : la voir enfin. « De más está decir que la llegada a San Luis, que el experto reputaba inminente, se volvió objeto de impaciencia » (p. 31). Enfin, la soif de connaissance de Rugendas se manifeste encore lorsqu'il décide de partir voir ce qu'il y a de l'autre côté des collines du *Monigote*.

C'est là qu'a lieu le deuxième moment du mythe : l'accident tragique, qui représente le « chaos » accompagné du « préjudice » : la défiguration (B).

Après ce drame a lieu la longue étape de l'apprentissage (C). Au cours de celle-ci, ponctuée de terribles accès de douleur, Rugendas accède à de nombreuses connaissances, concernant notamment son art, comme l'explique très bien le narrateur. « Como un artista siempre está aprendiendo algo mientras practica su arte, así lo haga en las circunstancias más apretadas, Rugendas descubrió en este momento una característica del procedimiento que hasta entonces le había pasado desapercibida. Y era que el procedimiento fisionómico operaba con repeticiones » (p. 46). Et les découvertes s'enchaînent : la répétition, la fragmentation et la fonction constructive du trait (p. 52), la vision de l'essence des choses (p. 79), la perception sans médiation (p. 81), etc.

A ces nouvelles connaissances s'ajoutent plusieurs remises en question personnelles. « ¿Por qué esa ansiedad por ser el mejor? (...) ¿No sería un error? » (p. 46, 47). Rugendas remet en cause son ambition et apprend l'humilité. Un peu plus tard, il prend également

[1] Remón Raillard, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo, op. cit.,* p. 65.

conscience d'une vérité dont il avait été complètement inconscient autrefois. « Que un libro firmado por X fuera en realidad escrito por Y, ¿no era aberrante? » (p. 53). Ses yeux s'ouvrent, il a accès à une connaissance qui lui était demeurée voilée (« Lo que no había visto, y empezaba a ver ahora », p. 54) et, plein de remords, il prend alors conscience de ses erreurs passées (« [el] dolor editorial proveniente de sus faltas de antaño », p. 55). L'apprentissage est donc à la fois professionnel et humain. Il découvre des choses sur la peinture mais aussi sur lui-même. Ici l'on voit que dans sa confrontation avec lui-même devenu « monstre », il accède à « la formule centrale du mythe : "connais-toi *toi-même"* »[1]. Après cela, Rugendas peut accéder à l'apprentissage ultime : l'acceptation de la mort (p. 87, 88).

Enfin, le peintre voyageur atteint la dernière étape de son parcours : la révélation (D). Nous en avons déjà parlé : la révélation passe par l'étape du « chaos » (B). Mais Rugendas vit aussi une autre révélation à la fin de son voyage. Elle prend alors la forme de ce qu'il a attendu pendant tout son voyage : les Indiens. C'est une révélation car c'est à la fois, comme on l'a vu plus haut, une étape importante vers sa reconstruction, des retrouvailles avec lui-même et une rencontre avec l'Art authentique.

Ainsi, le parcours de Rugendas est structuré de la même façon qu'un mythe. Mais il n'est pas le seul à réaliser un tel parcours. On peut dire en effet que Krause a suivi lui aussi, de son côté, ces quatre étapes au sein de son parcours personnel.

En ce qui concerne la première (la soif de connaissance, A), on peut dire qu'il la vit un peu moins intensément que Rugendas, mais qu'il la vit cependant, notamment lorsque, comme Rugendas, il a hâte de connaître la véritable pampa.

Quant à la deuxième étape, le chaos et le préjudice (B), il est particulièrement intéressant de voir que Krause suit exactement le même parcours que Rugendas, mais d'une manière extérieure et psychologique : à travers la compassion. Krause souffre avec son ami. Rappelons en effet que peu après l'accident, il est « au comble de l'angoisse » : « Se habían pasado la noche buscándolo, y el pobre Krause, en el colmo de la angustia, ya lo daba por muerto » (p. 39). Lorsque Rugendas se réveille dans d'atroces souffrances (« Pasó veinticuatro horas en un grito », p. 40), il n'en dort plus. Il cesse également de manger. « Krause se retorcía las manos ; él tampoco durmió ni se alimentó » (*ibid.*). Pendant que Rugendas est à l'hôpital, Krause le veille jour et nuit (« estaba permanentemente a su lado »,

[1] Oriol-Boyer, Claudette, « Les monstres de la mythologie grecque », in *Le monstre I, présence du monstre, mythe et réalité, op. cit.,* p. 29.

p. 41). Il veille sur lui et le soigne également durant toute la durée de sa convalescence et du *malón,* à la fin duquel il n'a toujours pas relâché sa vigilance inquiète : lorsque Rugendas finit par approcher les Indiens pour faire leur portrait, Krause garde un œil discret sur son ami. « De pie a sus espaldas, oculto en las sombras, vigilaba el fiel Krause » (p. 91). Aussi peut-on dire que d'une certaine façon, Krause ressent toutes les souffrances de Rugendas, et à partir du moment où se produit l'accident, il n'a plus une pensée pour lui-même ; il vit pour son ami. C'est donc à travers le chaos qu'il accède à une partie de l'apprentissage (C) : l'abnégation et le don de soi.

Mais son apprentissage ne s'arrête pas là : tout comme Rugendas, Krause apprend beaucoup ; mais si pour le premier les découvertes ont lieu dans le domaine de l'art, pour le second, elles ont plutôt lieu dans le domaine qui caractérise le mieux le personnage de Krause : la philosophie. C'est ainsi qu'au cours de son cheminement intérieur, il réfléchit à des sujets tels que : la mort en lien avec l'amitié (p. 65, 66) ou « la compensation » (p. 78, 79).

Après tout ce chemin, Krause parvient lui aussi à l'étape de « la révélation » (D) : « En ese momento, Krause estaba viviendo su propia revelación » (p. 84). C'est une révélation qui, comme on a pu le voir précédemment, passe presque entièrement par la perception visuelle.

Ainsi, *Un episodio* est plus qu'un roman : il a la structure d'un mythe. Cette structure est visible dans le roman dans sa totalité, comme on vient de le voir, mais elle peut également être appliquée partiellement, à quelques portions du roman. En effet, en dehors de *la* révélation finale, Rugendas vit de petites révélations moins importantes, comme on a eu l'occasion de le voir : « una revelación de lo que podía su propio cuerpo » (p. 42) par exemple. Il est aussi question page 54 de « la revelación fenoménica del mundo » ou de la « révélation » (p. 31) qu'ils ont acquise à la suite de l'enseignement du guide.

IV. Dimension biblique de *Un episodio*

Même si Aira affirme éprouver un fort rejet de la religion (« yo tengo un rechazo muy grande por la religión, por todo lo que sea religión, religioso »[1], la religion catholique est bel

[1] *César Aira, de l'homme sage à l'homme sauvage,* Entretien avec Cristina Breuil, *op. cit.,* p. 688.

et bien présente, bien que d'une manière discrète, dans *Un episodio*. Et en réalité, elle ne peut que l'être car, comme le disait également Aira au cours d'un entretien récent, toute la culture occidentale étant empreinte de christianisme, que l'on soit croyant ou non, on ne peut en faire abstraction[1]. Nous avons vu les possibles lectures bouddhique, mystique et mythologique du roman. Voyons à présent quelle peut être la dimension biblique et religieuse de *Un episodio*.

Tout d'abord, les termes religieux sont récurrents. Krause éprouve pour Rugendas non moins que de la « dévotion » (p. 14). Le médecin administre à son patient une « pieuse » quantité de morphine (« Había traído morfina, y le administró una piadosa cantidad (...) », p. 41). La récupération de ce dernier est « miraculeuse » (« Porque la recuperación, con ser milagrosa, estaba lejos de ser completa », p. 42). Lorsque la nouvelle du *malón* parvient jusqu'à la propriété dans laquelle se reposent les deux peintres, la maison se met en mouvement « en un santiamén » (p. 58). Mis à part ces allusions textuelles à la religion, on remarque l'importance qu'a le catholicisme dans la région argentine où les deux amis séjournent. Le médecin ne cache pas son impuissance face aux blessures de Rugendas : « De lo demás disponía Dios » (p. 41). Et lorsque le peintre voyageur demande à emprunter une mantille de messe, le narrateur commente : « las señoras sudamericanas abundaban en esos artículos católicos » (p. 62).

Rugendas et Moïse

Comme on a déjà eu l'occasion de le mentionner, on trouve, au moment qui précède l'accident du peintre, l'idée qu'un châtiment divin a frappé. « Langostas. *La plaga bíblica* había pasado por ahí. (...) La vibración que había quedado en el aire tenía una resonancia *apocalíptica* » (p. 33). La « plaie biblique » fait bien sûr référence à l'épisode de l'Exode au cours duquel, le Pharaon d'Egypte refusant de libérer le peuple hébreu conduit par Moïse, Dieu envoie neuf fléaux sur l'Egypte. Les sauterelles constituent le huitième fléau. La description que fait Aira de l'effet dévastateur de ces insectes est très proche du texte de l'Ancien Testament. Aira met l'accent sur l'absence totale de verdure.

> Los oteros del río (...) no solo estaban desprovistos de la menor célula viva de vegetación, sino que los muchos árboles (...) estaban pelados de toda hoja, como si un invierno repentino los hubiera depilado por hacerles una broma. Eran un espectáculo impresionante, hasta donde se perdía la vista : esqueletos lívidos, que

[1] Entretien réalisé à Buenos Aires, le 9/05/2011 (cf annexes).

> ni siquiera temblaban. Y no era que las hojas se les hubieran caído, porque el suelo era sílice puro. (p. 32, 33)

Or, le texte biblique insiste lui aussi sur l'absence de végétation. « Elles [les sauterelles] couvrirent toute la surface du pays et le pays fut dévasté. Elles dévorèrent toute l'herbe du pays et tous les fruits des arbres qu'avait laissés la grêle ; rien de vert ne resta sur les champs, dans tout le pays d'Egypte » (Exode, 10, 15). De plus, de même que le vieux guide de *Un episodio* n'a jamais vu de sa vie une telle chose (« Había reconocido las señales solo por dichos, ya que nunca antes las había visto con sus ojos », p. 33), de même, dans la Bible, Dieu dit à Moïse : « Elles rempliront tes maisons, les maisons de tous les serviteurs et les maisons de tous les Egyptiens, *ce que tes pères et les pères de tes pères n'ont jamais vu, depuis le jour où ils sont venus sur terre, jusqu'à ce jour* » (*ibid.*, 10, 6). L'épisode des sauterelles vu par Aira est donc très semblable à celui raconté par la Bible.

Cette référence au fléau biblique est un indice nous laissant volontiers penser qu'un parallèle peut être établi entre ce qui arrive à Rugendas et certains aspects de l'histoire de Moïse. Rugendas effectue, tout comme Moïse, une traversée du désert (à la différence que Rugendas ne passe dans ce désert que quelques jours alors que le patriarche y marche pendant plus de quarante ans). Mais surtout, *le Monigote* est une figure de la montagne sacrée qu'est le Mont Sinaï.

En effet, le *Monigote* peut tout d'abord être considéré comme une montagne sacrée parce qu'elle se trouve *au centre* ; ce « centre impossible » que Rugendas a découvert et dont nous avons déjà parlé. En effet, au Centre se trouve, d'après Mircea Eliade, « la Montagne Sacrée – où se rencontrent le Ciel et la Terre »[1]. Or, cette montagne sacrée ressemble à s'y méprendre à la montagne au sommet de laquelle Moïse reçoit les dix commandements. La scène où la tempête éclate au-dessus du *Monigote* (p. 35 à 39) trouve son corollaire dans un passage de l'Exode :

> Or, le troisième jour, dès le matin, il y eut des tonnerres, des éclairs, une lourde nuée sur la montagne et un son de cor très puissant ; tout le peuple qui était dans le camp trembla. Moïse fit sortir le peuple à la rencontre de Dieu hors du camp, et ils se tinrent debout en bas de la montagne. Le mont Sinaï était tout fumant, parce que Yavhé y était descendu dans le feu ; sa fumée monta comme une fumée de fournaise, et toute la montagne trembla violemment. Le son du cor devenait de plus en plus fort. Moïse parlait et Dieu lui répondait par une voix. Yavhé descendit sur le mont Sinaï, au sommet de la montagne. Yavhé appela Moïse au sommet de la

[1] Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour,* Paris, Gallimard, 1969, p. 24.

montagne, et Moïse monta. (Exode, 19, 16-20).

On retrouve ici les éléments qui constituent la tempête décrite par Aira : le tonnerre, les éclairs, les nuages bas, le bruit assourdissant et le tremblement de terre. Par delà les éléments naturels, on retrouve aussi l'idée de la présence et de la colère divines (« la venganza del Monigote » chez Aira, p. 40). En outre, ce rapprochement symbolique avec Moïse confère au personnage de Rugendas une dimension biblique.

Cosmogonie

D'autre part, cet espace désertique traversé par le peintre voyageur a une autre signification, toujours liée à l'Ancien Testament. Mircea Eliade écrit en effet que « les régions désertiques habitées par des monstres, les territoires incultes, les mers inconnues où aucun navigateur n'a osé s'aventurer, etc., (...) correspondent à un modèle mythique (...) : toutes ces régions sauvages, incultes, etc. sont assimilées au Chaos ; elles participent encore de la modalité indifférenciée, informe, d'avant la Création »[1]. Or, une fois arrivé à Mendoza, après son accident, Rugendas a justement une réflexion sur le chaos et l'ordre. « No había datos inconexos. El orden ya estaba implícito en la revelación fenoménica del mundo, el orden del discurso conformaba las cosas mismas. Y en ese orden participaba su actual estado, del que en consecuencia era necesario examinar el aparente caos visionario o maniático y reducirlo a sus formas de razón » (p. 54, 55). Du chaos, Rugendas s'est acheminé vers l'ordre. D'abord parce que du désert, qui représente le Chaos, il est allé vers la ville, qui représente d'une certaine façon, toujours d'après Eliade, le Cosmos, puisque construire une ville, c'est « la répétition d'un acte primordial : la transformation du chaos en Cosmos par l'acte divin de la Création »[2]. (Mendoza correspond d'ailleurs particulièrement bien à cette transformation puisque c'est une ville sans cesse reconstruite). Mais ce trajet dans l'espace n'est que la représentation concrète de ce qui se passe à l'intérieur du peintre : car c'est en lui-même que le chaos devient ordre. Lorsqu'il se fait cette réflexion, il prend conscience du fait que tout a un sens, que tout est ordonné, car chaque chose est à sa place. L'apparent chaos que représente son visage fait en réalité partie d'un Ordre. Il accepte alors la nouvelle apparence qui lui a été donnée.

Ces références au Chaos et à l'Ordre ne sont pas sans nous rappeler la Création originelle. Or, le concept de « création » est commun au vocabulaire religieux et au

[1] *Op. cit.,* p. 21.
[2] *Op. cit.,* p. 22.

vocabulaire artistique. Lorsqu'il peint, l'artiste crée à partir de rien (la page blanche), et par là rejoint les gestes mêmes de la Création. L'art a une dimension cosmogonique. C'est peut-être aussi cela le « secret de l'art » que Rugendas a conquis lors de « l'épisode » : l'artiste crée mais Quelqu'un a crée avant lui et cela, l'artiste ne doit pas l'oublier. L'évolution de Rugendas est aussi un chemin vers l'humilité.

Dimension christique du peintre voyageur

Ce chemin vers l'humilité va de pair avec la dimension christique conférée au personnage de Rugendas dès le milieu du roman. Comme l'écrit Nella Arambasin, « parmi les hypertextes absents qui sont pourtant à l'origine d'une répétition dont le roman de Aira est la manifestation, il y a semble-t-il certains passages du Nouveau Testament »[1].

Nous avons vu que le foudroiement du peintre pouvait être la métaphore d'une rencontre mystique. Or, Nella Arambasin analyse cet épisode d'une façon très proche. Selon elle, il correspond à une Transfiguration :

> Puisque « se retourner n'avait plus d'intérêt » (p. 27), commence la réécriture tacite de la transfiguration christique. Comme Pierre, Jacques et Jean qui accompagnent le Christ sur le Mont Thabor, Rugendas part avec trois compagnons, « le jeune cuisinier », « le vieux guide » et Krause (p. 32). Tandis que le Christ prie sur la montagne, l'artiste dans le roman procède à une approche ascensionnelle : des « collines » il passe aux « monticules » puis à des « hauteurs » et enfin au « cœur du massif », le « chaînon du Monigote » (p. 33). Là il se produit un même phénomène : « Rugendas fut illuminé de blancheur » (p. 34), tout comme le Christ suivant les trois versions de l'Evangile : « son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent éblouissants comme la lumière » ; « ses vêtements devinrent étincelants, d'une blancheur extrême, tels que foulon sur terre ne peut ainsi blanchir » ; « l'aspect de son visage changea, et son vêtement devint d'une blancheur fulgurante ». La version de Saint Luc concerne davantage le texte de César Aira car le changement non déterminé du visage y ouvre une brèche sur fond de fulgurance (« fulgurare » signifiant « faire des éclairs »).
>
> L'écrivain poursuit donc : comme dans les Evangiles où l'éblouissement s'accompagne d'une apparition soudaine des prophètes Moïse et Elie, dans le roman : « L'enchevêtrement des éclairs dans les nuages faisait apparaître et disparaître des formes cauchemardesques. Pendant une fraction de seconde, [Rugendas] crut y voir un visage effrayant : le Monigote ! » (p. 35). (...) Le Monigote (...) prend la posture d'un « Dies irae » vétérotestamentaire qui exercerait sa vengeance (p. 38). On se trouve plutôt en face du « numineux », notion par

[1] Arambasin, Nella, « Transfigurations », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero,* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 115.

> laquelle Rudolf Otto qualifie la manifestation du sacré dans ce qu'il a de plus archaïque et d'universel (...)[1].

Le foudroiement de Rugendas peut donc aussi être comparé à la Transfiguration du Christ. Cette dimension christique s'accentue au cours du *malón*. En effet, Aira nous fait parfois voir le périple de Rugendas tel un chemin de croix, tant il semble endurer de souffrances. Tout comme le Christ, il semble vivre une Passion, mais pour lui, le mot passion est à prendre dans les deux sens du terme, car c'est sa passion pour l'art qui le conduit à assister au *malón,* malgré ses souffrances. Il souffre mais, avec l'aide de la morphine, semble réussir à surmonter ses douleurs, à ne plus les sentir tant il est absorbé par les Indiens. Jusqu'au moment où il tombe : « al fin, Rugendas cayó sobre el papel, se derrumbó, presa de una horrenda desintegración cerebral » (p. 82). Krause met alors pied à terre pour secourir son ami. « Krause, como una Madonna dolorosa, sostenía el cuerpo desvanecido de su amigo y maestro, bajo coronas de follaje multiplicadas al infinito. Los trinos de Cefalónica celeste rodeaban el silencio. Caía la tarde. Había venido cayendo desde hacía un buen rato », *ibid.)*. C'est bien à la Vierge soutenant le Christ à peine descendu de la croix que Krause est comparé. Aira nous donne à voir ni plus ni moins qu'une *Pietà*. Nella Arambasin écrit à ce sujet :

> De même que la scène du foudroiement est représentée par le signe de la sainteté, entourée « comme [d'] une auréole géante » (p. 36), de même, au paroxysme de la douleur, étant tombé de cheval, Rugendas devient le Christ auréolé d'une Pietà (...). En fait l'écrivain donne là encore des indices du texte absent en s'appuyant sur les signes visibles de l'iconographie religieuse. La visibilité des signes est donc à son tour l'indice de la force de réitération du texte évangélique caché[2].

Le parallèle ne s'arrête pas là. L'« horrible désintégration cérébrale » dont il est question porte à croire que Rugendas a été victime d'une mort soudaine ; l'adjectif « fúnebres », quelques lignes plus loin, tend à confirmer nos doutes, de même que l'allusion au fait que c'était « une nuit complètement noire » (p. 83). On peut lire peu après : « en el enorme recinto reinaba una penumbra tenebrosa » (*ibid.*). Il règne, tout au long de ces quelques lignes, une atmosphère de mort... D'autant que Rugendas a été jeté sur le dos du cheval, comme un corps sans vie, les membres inertes (« con la cabeza colgando a un lado, a la altura del estribo, que como un badajo le daba un « toc » a cada paso », *ibid.)*. Qui plus est,

[1] *Op. cit.,* p. 116.
[2] *Op. cit.,* p. 117.

le narrateur ajoute une précision : « Aclaremos que la cabeza seguía envuelta en la mantilla » (*ibid*.), nous dit-il, comme si la mantille faisait soudain office de linceul.

Pourtant, l'adverbe « milagrosamente » (p. 82), tel un hypallage, ne porte pas réellement sur le fait que les dernières lueurs du jour se prolongeaient (« las últimas luces (...) se prolongaban milagrosamente ») mais davantage sur l'idée que, contrairement aux apparences, l'heure de Rugendas n'est pas encore venue. En effet, il est juste endormi (« dormido a fuerza de leche en polvo de amapola », p. 83). Soudain : « a las dos horas Rugendas se despertó ». A cause de la précédente référence à la Passion du Christ, on n'est pas loin de penser que, symboliquement, il ressuscite. En outre, par sa précision (a *las dos horas),* cette phrase de Aira fait écho, volontairement ou involontairement, au texte biblique. En effet, dans celui-ci, au moment de la mort du Christ, il est très précisément indiqué à quelle heure ont lieu les événements décrits. Par exemple, dans l'Evangile de saint Matthieu, il est dit : « *A partir de la sixième heure,* l'obscurité se fit sur toute la terre, *jusqu'à la neuvième heure*. Et *vers la neuvième heure,* Jésus clama en un grand cri (...) : Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Matthieu, 27, 45).

Un autre passage nous indique très clairement la mise en relation du personnage de Rugendas avec le Christ. Lorsqu'il tend la mantille à son hôte, celui-ci ne peut la prendre immédiatement : « ¡Qué feo! Si no había aceptado *esa verónica inmunda* era porque inconscientemente quería decir : déjesela puesta » (p. 85). Nous avons ici une référence explicite au linge de Véronique, sur lequel le visage du Christ se serait, d'après la légende, miraculeusement imprimé lorsqu'elle le lui a essuyé au cours du chemin de croix. La grande différence, c'est que le Christ est un symbole de pureté. Ici, l'adjectif « inmunda » qui suit le nom « verónica » dénote tout le contraire et ces deux mots mis côte à côte forment un parfait oxymore. Si Rugendas est mis en parallèle avec le Christ c'est aussi pour faire ressortir par contraste tout ce qui les sépare et à quel point le monstre qu'est alors Rugendas, même s'il endure ses souffrances avec un courage de martyr, n'en demeure pas moins laid et pitoyable. La mantille noire (« trapo inmundo, maloliente e impregnada de grasa, sudor y polvo ») constitue à vrai dire plutôt, aussi bien par sa couleur que par son aspect, une « anti-véronique »...

Il n'en reste pas moins que, symboliquement, les épreuves par lesquelles passe Rugendas sont comparées avec celles vécues par le Christ. L'événement qui rapproche peut-être le plus le peintre de la figure christique est sa « résurrection » miraculeuse, dont il est déjà fait explicitement mention peu après l'accident : « Porque la recuperación, con ser

milagrosa, estaba lejos de ser completa. Se había izado, con vigor de titán, desde el agujero profundo de la muerte; pero el ascenso dejó marcas » (p. 42). La différence réside en cela que, si le Christ puise sa force dans sa foi, le peintre voyageur la puise dans ses médicaments puissants. « ¿Qué importaba la enfermedad, si justamente los remedios que había tomado para combatirla le hacían recomenzar todo con perfecta energía ? » (p. 86). De là ses diverses « résurrections ».

Connaissant la position de Aira concernant la religion, on peut se douter que ces comparaisons sont plutôt de nature parodiques et ne sont pas à prendre vraiment au sérieux. Malgré tout, elles donnent au texte une dimension plus large et accroissent sa profondeur. C'est le cas par exemple de la référence implicite aux Actes des Apôtres que l'on peut lire au moment de la rencontre ultime. Rugendas est en train de faire le portrait des Indiens abasourdis assis autour du feu de camp. « Las lenguas de fuego se alzaban de las hogueras y lanzaban reflejos dorados sobre los indios, encendiendo un detalle aquí y otro allá, o apagándolos en un fulminante barrido de sombra, dándole movimiento al gesto absorto, y actividad de continuo a la estupefacción idiota » (p. 90). L'expression « *las lenguas de fuego* » constitue une référence directe à la scène sacrée de la Pentecôte. En effet, c'est l'expression employée dans le texte biblique pour parler de la descente du Saint Esprit sur les apôtres.

> Le jour de la Pentecôte étant arrivé, ils se trouvaient tous ensemble dans un même lieu, quand tout à coup, vint du ciel un bruit tel que celui d'un violent coup de vent, qui remplit toute la maison où ils se tenaient. Ils virent apparaître *des langues qu'on eût dites de feu* ; elles se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux. Tous furent alors remplis de l'Esprit Saint et commencèrent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer. (Actes des Apôtres, 2, 1-4).

Cette allusion religieuse montre bien combien la révélation que reçoivent les Indiens stupéfaits est importante. Ainsi que l'écrit Nella Arambasin,

> Ce que suggère la réécriture de la Pentecôte dans le texte de Aira, c'est un esprit de contagion, notamment un feu qui survient et devient en quelque sorte le répondant parmi les hommes de la foudre qui est tombée sur Rugendas : il ne s'agit plus d'un seul homme, mais de la transfiguration de toute une communauté rassemblée. Le feu se propage à l'instar de la transmission de l'Esprit : à partir du « groupe assis autour du feu » (p. 82), se forment « des foyers » et « des reflets dorés », où les Indiens sont à leur tour éclairés ou éteints « dans un balayage d'ombres fulgurant » : ils sont tous de feu, ils en ont la propriété, la fulgurance. Le peintre foudroyé est devenu foudroyant : il dessine non seulement à la « vitesse de la

> foudre », mais c'est par sa médiation, « axe » et « aimant » de tous les regards, que les Indiens accèdent à une « révélation »[1].

Mais on peut également voir les choses autrement si l'on prend en considération les détails qui nous montrent combien cette scène est éloignée de la scène de la Pentecôte. En effet, si les langues de feu divines descendent du ciel, celles-ci y montent, comme si elles voulaient indiquer que les deux scènes sont contraires. Si l'Esprit Saint permet aux apôtres de s'exprimer dans plusieurs langues, ici les Indiens restent muets de stupeur. Et si certains témoins incrédules de ce que vivent les disciples disent en se moquant : « Ils sont pleins de vins doux ! », les Indiens autour du feu sont eux véritablement ivres (« la borrachera », *ibid*.). Les apôtres se nourrissent de spiritualité, tandis que les Indiens, bons vivants, mangent tout en plaisantant bruyamment (« Se habían puesto a comer (...) y se pusieron a hacer bromas ruidosas », p. 90, 91).

La référence aux langues de feu est donc bien ironique, à n'en pas douter. Néanmoins elle peut aussi rappeler que les Indiens sont, tout comme les apôtres du Christ, des gens humbles et simples. Cela, ajouté au fait qu'ils sont plusieurs face à un seul, nous amène à penser qu'ils peuvent représenter très symboliquement les nouveaux « disciples » d'un Ecce Homo de la souffrance qui leur apparaît soudainement. Quant à Krause, qui a toujours protégé Rugendas sans que ce dernier s'en aperçoive, il assiste à la scène « oculto en las sombras ». Pouvant tout voir sans être vu, il n'est pas loin, au sein de cette symbolique religieuse, de représenter, sinon le Père, du moins un ange gardien.

A travers cette étude de la symbolique biblique dans *Un episodio,* nous avons pu constater qu'il y a deux étapes dans l'évolution du peintre voyageur. Rugendas, lorsqu'il atteint le « centre » (qui est aussi le centre du roman), est très proche, comme nous l'avons dit, du personnage de Moïse. Lorsque plus tard, il arrive à la fin de son évolution (qui coïncide avec la fin du livre), il est alors très symboliquement lié au Christ. Aussi peut-on dire, pour clore ce chapitre, qu'il est possible de voir deux grands moments dans *Un episodio,* qui correspondent à l'Ancien Testament et au Nouveau Testament[2]. Le roman de Aira ressemble à un microcosme du Livre, qui, à son échelle, renferme un tout...

---

[1] Arambasin, Nella, *op. cit.,* p. 118.

[2] De plus, de même qu'il existe une typologie, qui est concordance entre l'Ancien et le Nouveau Testament, de même l'épisode central et la scène finale du roman sont liés, comme nous l'avons vu plus haut, par plusieurs points communs.

Conclusion(s)

Un episodio : un texte politique ?

Comme on l'a vu, le roman de Aira se prête à de multiples interprétations. Or, on ne peut clore cette analyse sans faire allusion à une possible dimension politique du roman.

Certains chercheurs ont en effet vu dans *Un episodio* quelques références sous-jacentes à des événements politiques et, en particulier, à la dictature argentine. C'est le cas par exemple de Gérard Danou, qui s'interroge sur une allusion possible aux mères de la Plaza de Mayo : « (...) Il me paraît nécessaire de ne pas perdre de vue la dimension politique du texte. (...) L'image surréaliste du peintre hurlant de douleur, sa figure monstrueuse dissimulée par une mantille (allusion aux cris des mères pour leurs fils torturés et assassinés ?) ne peut être rapportée à aucune subjectivité, elle devient comme non-humaine (...) »[1]. Pour François Bogliolo, qui envisage *Un episodio*, au sein d'une analyse particulièrement pessimiste, comme le récit d'une descente aux enfers, il ne fait aucun doute que l'électrocution de Rugendas est une allusion aux tortures qui eurent lieu durant la dictature.

> L'Argentine suit la trajectoire d'un pays qui s'enfonce. (...) La plus grave rupture avec toute norme, politique, éthique, l'ordre des généraux (1976-83) (...) l'a conduit au seuil de la folie (guerre des Malouines), de la souffrance (tortures), révélant l'autre part qui guette un Etat monstrueux (...). Pour qui en douterait, la phrase « Ils étaient deux survivants de l'électricité » (p. 40) donne à ce livre politique son ombre argentine qui fait ressortir, comme appartenant à des fantasmes collectifs, à des cauchemars d'enfoncement, les corps balancés en haute mer depuis des avions, ou les marins du *General-Belgrano* abîmés pour les Malouines[2].

Or, ce que le texte évoque à ces deux chercheurs ne correspond pas à l'intention consciente de l'auteur de *Un episodio* pour qui l'écriture n'est qu'un jeu. Aira est en effet le contraire d'un auteur engagé. Il dit lui-même : « No soy un escritor serio como otros escritores que escriben cosas sobre la sociedad, la vida... Yo estoy con mis fantasías, mis

---

[1] Danou, Gérard, « Esthétique du coquelicot dans le roman de Aira », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero,* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 150.

[2] Bogliolo, François, « Voyage au milieu de la nuit ou *Un episodio en la vida del pintor viajero* », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero, op. cit.,* p. 34.

cuentos de hadas »[1]. Il dit encore, à propos de ses romans : « ¡Es todo juego! ¡No hay nada serio! »[2]. Aira rappelle également la distinction à opérer entre auteur et écrivain, et se place sans hésitation du côté de l'écrivain :

> El otro día, vi un articulo de una escritora argentina. Decía que son dos cosas distintas : un autor y un escritor. El autor, como la palabra lo indica, es alguien que tiene autoridad, que está diciendo cosas. Es la actitud que toma por ejemplo Vargas Llosa al hablar de política... Mientras que un escritor... Son sólo palabras. (...) Yo soy un escritor, porque no tengo ninguna autoridad y no podría tenerla si yo no tengo convicciones. (...) En esta diferencia, yo me pongo totalmente del lado del escritor, totalmente irresponsable, en el sentido en que no puedo defender lo que escribo, defender sólo estéticamente[3].

Il apparaît donc clairement que Aira n'a pas voulu, dans *Un episodio,* établir des rapprochements symboliques avec des épisodes politiques - à moins que cette dimension surgisse dans le texte de façon inconsciente.

Cependant, la dictature argentine n'est pas le seul événement qui transparaîtrait dans les lignes du roman : on pourrait y trouver également un espoir de réconciliation entre les hommes. C'est la thèse de Nella Arambasin, qui va très loin dans son analyse de la scène finale. Elle y voit une connotation autant spirituelle que politique : la Pentecôte reçue par Rugendas et les Indiens réunis correspondrait à une Transfiguration transmise à l'humanité et à la réalisation de la paix entre les hommes.

> De même que l'Apocalypse établit selon Gunkel une correspondance entre les mythes des origines (« Urzeit ») et ceux de la fin du monde, la révélation de la foudre permet ici de faire retour sur une utopie, un non-lieu originel sur lequel débute le roman ainsi que la vie de Rugendas, à savoir qu'« après Napoléon s'ouvrit en Europe le "siècle de la paix" » (p. 9). En référence à l'utopique naissance d'un XIX^{e} siècle paisible, la scène finale réalise en revanche dans les faits la paix entre les hommes. La paix, dans son inconcevable réalité provisoire, signale aussi la fin d'un monde : le roman touche à son terme au moment où la révélation est donnée aux Indiens. Fidèle à l'idée que toute œuvre littéraire est « baignée de l'atmosphère mélancolique de l'extinction imminente », Aira éclaire ici l'extinction d'une espèce en voie de disparition. Alors que la suite du roman devient utopique, c'est-à-dire un hors texte, le roman détient une vérité, sa réalité. Et la référence explicite à la Pentecôte le souligne dans une perspective théologique, comme accomplissement de la « Nouvelle Alliance », destinée à rassembler les hommes devenus étrangers les uns aux autres depuis la confusion des langues survenue à Babel. La Pentecôte réalise dans la réalité des hommes la

[1] Entretien réalisé à Buenos Aires le 9/05/2011 (cf annexes).
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

> promesse donnée à un seul homme sur le Mont Thabor. La Transfiguration n'est pas juste une métamorphose ou une apparition féerique, mais « une vision non empêchée de la réalité » : c'est le moment où s'offre « à l'humanité la possibilité d'être autre chose », de « se libérer des peurs, de son impuissance, des autres... » ; c'est donc aussi selon les théologiens une « mystique qui donne une autre vision de la politique »[1].

Il s'agit d'une « transfiguration de la politique », à travers « la souveraineté de l'expérience commune ». Le roman de Aira exprimerait, d'après Nella Arambasin, « une nouvelle alliance » :

> Il n'est justement pas étonnant que pour désigner la post-modernité politique, Michel Maffesoli ait parlé d'une *Tranfiguration du politique.* (...) La communauté qui clôt le roman de Aira est à l'image de cette transfiguration du politique, parce qu'en son sein, précisément tribal, « le seul principe de réalité n'est plus à chercher dans l'obsession du pouvoir, mais dans la souveraineté de l'expérience commune » : Rugendas et les Indiens font l'expérience inouïe d'être ensemble, éprouvant et partageant cette réalité comme un mystère. (...)
>
> Le texte de Aira est indissociablement politique et poétique. Le « corps à corps » tant redouté, cette approche de l'Altérité qui risquerait de mettre en contact ce qui s'oppose irréductiblement à la manière du pur et de l'impur, est dans l'esprit d'une nouvelle alliance formulée par Aira, une possibilité d'échange entre les hommes, une façon de dépasser la dispersion des langues par la recherche d'un langage commun qui ne soit pas parole mais signe[2].

Quand on sait quelle était la modeste intention de Aira en écrivant cette fin, on est toujours surpris des potentialités de significations qu'un texte peut contenir. En effet, ici le texte en dit infiniment plus long que ce que l'auteur, semble-t-il, voulait écrire. D'après ses dires, dont il ne faut néanmoins pas sous-estimer la part de modestie, Aira envisageait simplement cette scène comme une séquence cinématographique sans paroles. Nous laisserons le lecteur constater le profond écart existant entre l'intention poétique de départ et les analyses que nous avons citées ou proposées :

> - En la escena final de *Un episodio,* con la expresión « las lenguas de fuego », me parecía que había una alusión a la Pentecostés...
> - No. Yo lo veía simplemente como una imagen casi cinematográfica de luces cambiantes, porque toda la idea es cinematográfica : de ir a tomar los primeros planos.
> - Así que su texto dice más que lo que quería decir.
> - Sí. Pero esta última escena... (la pienso de lejos porque no la he releído desde

[1] Arambasin, Nella, « Transfigurations », *op. cit.,* p. 119.
[2] *Ibid.,* p. 119, 120.

> hace mucho) hay algo de... donde mueren las palabras. El hecho de que termine con Krause a su lado, como una imagen silenciosa, los dos ya no se van a hablar más... No hay nada más que decir. Esta escena se vuelve muda[1].

Le texte de Aira est-il, comme le pense Nella Arambasin, « indissociablement politique et poétique » ? Rien n'est moins sûr, mais si on veut le voir comme tel, il faudra le faire sans aucun doute en se basant uniquement sur ce que peut dire le texte et non sur ce que, consciemment, l'auteur a eu l'intention d'écrire. Comme l'a dit Aira au cours de ce même entretien, « el libro una vez escrito va a ser propiedad de los lectores »[2].

Le mythe de la réalité chez Aira

Il y a chez Aira ce que l'on peut appeler un mythe de la réalité. La réalité est pour lui quelque chose d'inaccessible. L'artiste n'est pas au cœur du réel mais en est séparé par un mur de verre. D'où l'intérêt de la fin de *Un episodio,* où l'on a vu que le peintre voyageur finissait, symboliquement, par franchir ce mur invisible et entrer dans la réalité. Entrer dans la réalité, c'est le souhait de Aira. Il l'a exprimé dans plusieurs interviews. Mais qu'est-ce que cette réalité, et faut-il vraiment l'opposer à l'art ? L'art est-il en deçà, au-delà ou au même niveau que la réalité ?

Aira pense que la littérature est trop intellectuelle ; c'est pourquoi elle ne lui permet pas d'accéder à la réalité.

> Yo quisiera ser un salvaje. Tocar la realidad. O incluso salir de ella. No puedo porque veo la realidad a través de un muro de cristal. Entonces hago estas invenciones, estas máquinas que son cada una de mis novelas. Pero es una empresa demasiado intelectual, condenada de antemano al fracaso. No puedo tocar la realidad sino por la intermediación de la teoría o de algún sistema intelectual. Y ése es el nudo de mi propia vida[3].

Mais le peintre comme l'écrivain ne sont-ils pas « protégés » de cette réalité si violente ? « Muchas veces yo hago una oposición en mis novelas entre la realidad y la cortesía. Como si la realidad fuera un asunto de brutalidad. Como que a veces hay que dejar de lado la cortesía, la delicadeza, para entrar de lleno en la realidad. (...) La realidad sería vivir como un loco, como un salvaje, cometer crímenes, tener amantes, no sé... hacer esa

---

[1] Entretien réalisé à Buenos Aires le 9/05/2011 (Cf annexes).
[2] *Ibid.*
[3] Entretien avec Berti Eduardo, *César Aira : « quisiera ser un salvaje »,* p. 1.

entrada brutal en la realidad (...) »[1]. Cette réalité-là mérite-t-elle pour l'artiste la peine d'être vécue et de quitter sa « tour d'ivoire » ? Vue comme cela, la réalité serait bien en deçà de l'art. Au fond, le peintre voyageur réalise le rêve de l'auteur qui le met en scène : franchir le mur de verre ; mais il y parvient tout en restant artiste : il ne se trahit donc pas lui-même.

Tout comme Rugendas est entré dans le monde de ses tableaux, Aira est lui aussi entré dans le monde de ses romans en se mettant en scène dans *Como me hice monja* ou *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Aira a donc franchi une barrière et est entré dans une autre dimension. Peut-être est-il ainsi déjà entré dans sa réalité mythique.

Le peintre voyageur et l'écrivain

Aira et Rugendas sont tous deux entrés dans leur réalité artistique, mais ce n'est pas le seul point commun existant entre l'écrivain et son personnage. Dans *Un episodio,* en mettant en scène un peintre, Aira effectue une mise en abyme de la création artistique. Rugendas est en quelque sorte son double.

Or, à la page 25, le narrateur nous fait part de ces réflexions du peintre voyageur : « "Usted debería pintar eso"... La frase le sonaba conocida. No habían dejado de repetírsela durante décadas, dondequiera que fuese. Había aprendido a desconfiar esos consejos. ¿Quién sabía lo que debía pintar? A esta altura de su carrera, y con el gran vacío de las pampas al alcance de la mano, sentía que lo más auténtico de su arte iba en la dirección contraria » (p. 25).

Ici, il ne faut pas se fier aux apparences car derrière les pensées de Rugendas, c'est bien Aira qui s'exprime, comme nous le confirme ce passage d'un entretien qu'il a accordé à Cristina Breuil :

> Otra cosa muy curiosa que pasa es cuando la gente me cuenta cosas que le han pasado en su vida, o que le han pasado a su familia. Y me dicen : « ¡Eso tendrías que escribirlo, eso sería una novela para vos! » (*risas*) ¡Pero conmigo nunca es así! (...) Eso es muy caprichoso. Porque algunas cosas me van a gustar y así me sugieren relatos, y otras no. Pero en general cuando me dicen : « Eso tendrías que escribirlo porque es justo para vos », y ahí me cuentan una historia... ¡jamás!, ¡jamás![2]

Il y a peu de dissociation entre l'écrivain et le peintre voyageur. L'auteur parle à travers

[1] Entretien avec Cristina Breuil, *op. cit.,* p. 685, 686.
[2] *Ibid.,* p. 698.

son personnage. Rugendas est aussi à l'image de Aira. En effet, de même que Rugendas ressemble à « un sabio loco que se proponía lograr alguna clase de transformación del mundo » (p. 61), Aira se compare lui-même à « un sabio loco que se encierra en el sótano de su casa y mezcla dos sustancias para ver si explotan o no explotan »[1].

Mais si le personnage est le double de son créateur, jusqu'où peut aller la ressemblance ? Si Rugendas devient « monstre », de quelle manière cela est-il le cas pour Aira ? Si l'on veut pousser si loin la comparaison, on le peut, car Aira affirme qu'il est lecteur avant d'être écrivain et qu'il devient « monstre » par la lecture : « Cada uno de nosotros se vuelve monstruo mediante el acto de la lectura »[2]. Il n'y a pas un lecteur qui ait lu les mêmes livres qu'un autre et cela le rend unique, ajoute-il. Ainsi Aira et Rugendas sont-ils un peu frères jumeaux également de ce côté-là : ils deviennent « monstres » tous les deux, chacun à sa manière.

La seule chose qui les sépare vraiment tient en un seul mot du titre : « voyageur » ; car Aira n'aime guère voyager tant il est casanier et attaché à son quartier : « ¿Cómo viajar?, s'écrie le narrateur de *La costurera y el viento*. ¿Cómo vivir en otra parte? ¿No sería una locura, una autoaniquilación? No ser argentino es precipitarse en la nada, y eso a nadie le gusta »[3]. C'est donc l'amour pour l'Argentine qui réunit le peintre et l'écrivain, l'un en tant qu'étranger, l'autre en tant que natif. On remarque néanmoins que Aira écrit beaucoup lorsqu'il voyage. Ainsi, par exemple, c'est lors d'un séjour à Voreppe, près de Grenoble, qu'il a écrit *Fragmento de un diario en los Alpes*[4]. Quelques années plus tôt, invité en résidence à St-Nazaire, Aira avait écrit l'essai *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*[5]. On peut donc dire que pour l'écrivain argentin comme pour le peintre voyageur, les voyages sont source d'inspiration.

Cependant, leur principal point commun reste leur activité créatrice. De plus, comme on l'a vu, Aira compare son activité à celle d'un dessinateur, et accorde une place prédominante à la dimension « visuelle » de ses récits. Il envisage même son futur livre comme un objet d'art :

> [U]n remedio que he encontrado (...) es pensar que el libro futuro va a ser como un

---

[1] *Ibid.,* p. 692.
[2] Entretien avec Eduardo Berti, *op. cit.,* p. 2.
[3] Aira, César, *Cómo me hice monja* y *La costurera y el viento,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 188.
[4] Aira, César, *Fragmento de un diario en los Alpes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
[5] Aira, César, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Nantes, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire, Arcane 17, 1991.

> objeto de arte. Ese objeto necesito verlo como enmarcado, como en un marco fijo (...). Lo pienso como si fuera un cuadro, un objeto de arte, con sus colores, con sus miniaturas, con sus detalles, con sus figuritas. Quiero verlo así como un estímulo, algo que me ayuda (...). Yo no soy de estos escritores que sienten la sensualidad del lenguaje o el placer de las frases, de la textura del lenguaje. (...) Me interesa solamente que el lenguaje vaya lo más rápido posible a las imágenes que hay atrás. (...) Esas imágenes vendrían a formar ese cuadrito imaginario[1].

Avec *Un episodio en la vida del pintor viajero,* Aira a largement atteint son but. A la lumière de l'étude que nous en avons faite, nous pouvons affirmer que ce roman est plus qu'un simple « objet d'art », c'est une œuvre d'art littéraire, dans laquelle littérature et peinture sont en osmose, et qui offre une telle ouverture qu'elle dépasse le simple roman. Comme le dit Julien Roger, « nous pourrions comparer le phénomène "César Aira dans la littérature argentine" à l'effet produit par le coup de foudre qu'a reçu Rugendas. Il y aura donc dans la littérature argentine, un avant et un après Aira (...) »[2].

[1] Entretien avec Cristina Breuil, *op. cit.,* p. 65.
[2] Roger, Julien, « Figures et transfigurations de l'auteur », in *César Aira, une révolution,* Revue *Tigre/Hors* série, Université Stendhal – Grenoble 3, CERHIUS (ILCEA), 2005, p. 59.

DEUXIEME PARTIE

Fiction et réalité dans *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Introduction. La question de la vérité

> « El razonamiento era este : si daba el mismo trabajo, en principio, decir la verdad y mentir, ¿por qué no decir la verdad, sin blancos ni ambigüedades? » *Un episodio en la vida del pintor viajero,* p. 53.

Sources bibliographiques

Après avoir procédé à une analyse textuelle du roman *Un episodio en la vida del pintor viajero,* plusieurs nouveaux champs à explorer s'offrent à nous. Car après la partie strictement littéraire surgissent les problématiques de type biographiques. En effet, le roman de Aira est basé sur une partie de la vie du peintre voyageur allemand Johan Moritz Rugendas (1802-1858). Les personnages secondaires dont il est question dans le roman sont eux aussi inspirés de personnalités ayant vécu au XIX^{e} siècle, notamment le peintre Robert Krause (1813-1885) et le célèbre naturaliste Alexandre de Humboldt (1769-1859). Les événements retracés dans *Un episodio* ne sont pas entièrement imaginaires, mais également inspirés de faits réels. Dès lors surgissent de nombreux questionnements : peut-on considérer cette histoire ou une partie de cette histoire comme *vraie* ? La parole du romancier peut-elle être aussi fiable que celle d'un biographe ? Quels éléments de l'histoire sont inventés et quels éléments sont *réels* ? Le lecteur peut-il *croire* ce qu'il lit ? Autrement dit, cela nous ramène à une question millénaire déjà mise en cause par Platon : celle de la vérité dans les récits. C'est ce problème que nous allons considérer dans ce chapitre, au cours duquel nous allons confronter la fiction à la réalité, ou du moins aux témoignages que nous en avons. Nous serons en mesure de comparer certains faits décrits par le narrateur dans le roman avec les faits réels grâce à l'abondante bibliographie relative à Rugendas dont nous disposons, composée de plusieurs biographies, mais aussi de lettres et de journaux intimes.

Avant d'aller plus loin, il nous faut évoquer en détail cette bibliographie, qui va être la base de tout ce qui va suivre. Il nous faut bien comprendre dans quel cadre s'inscrit le roman *Un episodio en la vida del pintor viajero* de Aira. Quelles sont les sources dont nous disposons ? Quelles études sur Rugendas avaient déjà été publiées lorsque le roman fut écrit, en 1995 ?

Pour réaliser cette comparaison entre fiction et histoire, les publications générales sur Rugendas vont nous être utiles, ainsi que la bibliographie traitant en particulier de son séjour au Chili et en Argentine. Nous laisserons de côté les ouvrages ayant pour thème les voyages de Rugendas dans les autres pays d'Amérique latine où il séjourna, notamment le Pérou et le Mexique.

Après sa mort, Rugendas tomba dans l'oubli jusqu'à ce qu'il soit redécouvert au milieu du XX[e] siècle. La première biographie du peintre fut publiée en 1959 par l'historienne allemande Gertrud Richert[1]. Nous nous servirons de la traduction en espagnol de cette biographie[2]. Un an plus tard, Tomás Lago consacra un ouvrage au séjour de Rugendas au Chili, intitulé *Rugendas, Pintor romántico de Chile*[3]. En 1966, l'écrivain et historien argentin Bonifacio del Carril publia dans la collection « Artistas extranjeros en la Argentina » une monographie relative aux deux séjours en Argentine de Rugendas, où il détailla en particulier les étapes du voyage dans les Andes[4].

Dans les années 1970, l'historienne de l'art allemande Renate Löschner rédigea une thèse sur les peintres allemands ayant parcouru l'Amérique latine sous l'influence des théories de Humboldt et publia un catalogue d'exposition sur ce sujet, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, dans lequel Rugendas occupe une place importante[5]. Une autre exposition fut organisée dix ans plus tard, en 1988, également par l'Institut Ibero-Américain de Berlin, et Renate Löschner se chargea de publier un autre catalogue, assez proche du précédent, intitulé *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*[6]. La même année parut au Brésil un ouvrage consacré à l'expédition Langsdorff[7].

Dans les années 90, les recherches sur Rugendas prirent un tournant important grâce aux publications de Pablo Diener, qui consacra sa thèse à l'artiste voyageur. En 1992, il

---

[1] Richert, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts,* Berlin, Rembrandt-Verlag, 1959.

[2] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile,* 117/118, p. 311-353, Santiago, 1959/60.

[3] Lago, Tomás, *Rugendas, Pintor romántico de Chile,* Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

[4] Del Carril, Bonifacio, *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas,* Buenos Aires, Academia nacional de Bellas Artes, 1966.

[5] Löschner, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente,* Berlin, Reimer, 1978.

[6] 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.

[7] *Expedição Langsdorff ao Brasil/ The Langsdorff Expedition to Brazil, 1821-1829 (Taunay, Rugendas, Florence),* Rio de Janeiro, Ediçoes Alumbramento, 1988.

dirigea le catalogue d'exposition *Rugendas. América de punta a cabo*[1], où l'on trouve notamment plusieurs contributions sur le thème ethnographique. En 1997, Diener publia un ouvrage volumineux absolument capital : le catalogue raisonné de l'œuvre de Rugendas composé de 385 pages et précédé d'une introduction sur son parcours artistique. Ce catalogue, qui recense et localise tous les travaux du peintre connus à ce jour, est intitulé *Rugendas, 1802-1858*[2]. Un an plus tard, Pablo Diener et Maria Fátima de Costa rédigèrent le catalogue d'une exposition réalisée à Santiago, intitulée *Juan Mauricio Rugendas. Pintor y dibujante*[3] . Dans la foulée, les mêmes auteurs firent paraître en 1999 un autre recueil, enrichi de nombreux documents d'archives : *A América de Rugendas*[4] . Plus récemment, en 2007, une exposition organisée à Santiago et à Augsbourg consacrée aux liens unissant Rugendas et le Chili a été l'occasion de la publication d'un nouvel ouvrage, dirigé par Christof Metzger[5] . Cependant, Pablo Diener, spécialiste incontesté de l'artiste, a fortement mis en question les choix faits par les organisateurs de cette exposition dans un article paru la même année[6] .

En ce qui concerne à présent les lettres et journaux intimes, nous accorderons une attention toute particulière aux extraits du journal écrit par Robert Krause relatant le voyage en Argentine avec Rugendas de 1837-1838, traduits en espagnol et publiés dans les années 1920 par Albert Haas[7]. Les lettres écrites à Rugendas par son amie Carmen Arriagada, publiées par Oscar Pinochet de la Barra[8] nous fourniront de nombreux détails. Enfin, les lettres adressées au peintre par ses autres amis chiliens et argentins, publiées par Richert[9], nous apprendront également d'autres anecdotes.

Comme on peut le constater, *Un episodio en la vida del pintor viajero,* écrit en 1995 et publié en 2000, est paru alors que de nombreuses études avaient déjà vu le jour à propos de Rugendas : parmi ces références, quelles sources César Aira connaissait-il et quelles furent

---

[1] Diener, Pablo, *Rugendas. América de punta a cabo,* Santiago, Editorial Aleda, 1992.
[2] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858,* Augsburg, Wissner, 1997.
[3] Diener, Pablo, *Rugendas. Pintor y dibujante,* São Paulo, Estação Liberdade, 1998.
[4] Diener, Pablo et Costa, Maria de Fátima, *A América de Rugendas. Obras e documentos,* São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999.
[5] Metzger, Christof, *Chile y Juan Mauricio Rugendas,* Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Worms am Rheins: Wernersche, 2007.
[6] Diener, Pablo, « Reseña de "Exposición Rugendas y Chile" de Museo Nacional de Bellas Artes », in *Historia,* enero- junio, año/vol. 40, número 001, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2007.
[7] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana,* Buenos Aires, 1923; « De Mendoza a San Luis de la Punta: diario íntimo del paisajista alemán », in *Fenix - Revista de Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1924.
[8] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada,* Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1989.
[9] Richert, Gertrud, « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas », in *Boletín de la Academia chilena de la historia,* 1952.

celles qu'il utilisa pour écrire son roman ? Avant de commencer à démêler la fiction de la réalité historique, il est nécessaire de revenir quelques instants sur la genèse du roman de Aira, afin de comprendre quelles étaient les motivations de l'écrivain argentin.

A l'origine du roman *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Comment Aira a-t-il eu l'idée d'écrire sur le peintre voyageur, quel était son objectif, et quel regard porte-t-il sur le résultat ? Lors d'une rencontre avec César Aira organisée à l'université Stendhal par Michel Lafon en 2008, nous avons pu interroger l'écrivain sur l'origine de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Voici ce qu'il répondit à ce sujet :

> La novela ésta la escribí porque fue una especie de *ready-made,* haciendo un trabajo, escribiendo los textos para un libro de fotografías de estancias históricas en la Argentina. Me pasaron material sobre una de las estancias en la provincia de Mendoza: había pasado por ahí Rugendas y me pasaron un capítulo de la biografía de Rugendas, y de su paso por la provincia de Mendoza. Es la única biografía que se ha escrito de Rugendas, una biografía de una mujer alemana de los años cincuenta. Cuando leí este episodio - Rugendas que llega a Mendoza, que viene de Chile, cruza la Cordillera haciendo dibujos, pinturas de las montañas, llega a Mendoza; decide cruzar toda la Pampa hasta Buenos Aires y a mitad de camino o antes de la mitad de camino sufre este accidente que lo desfigura y vuelve, y al volver presencia un malón, un ataque de Indios, que era algo que quería ver desde hacía mucho tiempo, logra verlo ahí y después, esa misma noche, comete la grave imprudencia de ir hasta el campamento de los Indios (ha estado dibujando todo el día: los ataques, los pasos de los Indios...), va al campamento la noche para hacer los primeros planos ¿no?... Cuando leí eso, vi que eso era prácticamente una novelita mía, tenía todos los elementos para una novelita mía y no pude resistir a la tentación de escribirla; y la escribí con muy poco material documental salvo eso y un catálogo que tenía de una exposición de Rugendas que se había hecho en Buenos Aires unos años antes donde explicaban la relación de él con Humboldt y la teoría fisionómica de la naturaleza. Así que salió así como algo que lo encontré, y lo hice, lo firmé, bueno allegándole algunos chistes y algunas cosas, algunas descripciones pero básicamente es eso. Y una vez que lo hube terminado, me di cuenta de que había hecho esta cosa que me había jurado no hacer nunca que es una novela histórica, porque efectivamente lo considero un adefesio estético la novela histórica. Así que la he vuelto en un cajón, como tantas cosas que he escrito y he decidido no publicarla nunca, y poco tiempo después estas chicas, mis amigas de la editorial Beatriz Viterbo, que fundaron la editorial conmigo ¿no? - y yo soy como el fetiche de ellas: tengo que publicar un libro cada año en esa editorial porque si no, les da un ataque *(risas)* - y ese año me pidieron algo urgente porque necesitaban publicar algo y no tenía nada terminado y les di esto... *(risas)* Una cosa que no quería publicar y que a la larga ha sido el libro mío que se ha difundido

más, que se ha traducido más, quizá porque no es muy bueno *(risas)*[1].

Ainsi, César Aira a découvert l'histoire de Rugendas alors qu'il écrivait les textes d'un livre de photographies sur les grandes estancias argentines[2]. Aira nous a par la suite précisé que les éditeurs de ce livre lui avaient fourni la documentation correspondant à chaque estancia, et que parmi les textes relatifs à l'Estancia Los Alamos, près de San Rafael, figurait un chapitre de la biographie de Rugendas écrite par Gertrud Richert[3]. Se basant sur cette documentation, Aira a écrit le texte suivant dans le chapitre consacré à l'Estancia Los Alamos figurant dans le livre *Argentina. Las Grandes Estancias* :

> La casona había sido construida como fuerte de frontera hacia 1830, con gruesas paredes de adobe, patio interno, ventanas con rejas de hierro forjado a mano y foso defensivo para protegerla de los malones. En el curso del siglo la estancia había resistido dos invasiones de indios, con rapto de mujeres y robo de ganado. Según tradición oral, un cacique indio fue ahorcado como represalia en el patio principal de la casa. Uno de esos ataques, en 1838, que abarcó toda la zona, fue registrado en varios dibujos y óleos por el pintor alemán Johann Moritz Rugendas, de paso por la provincia[4].

Les éditeurs souhaitaient que Rugendas soit mentionné dans ce chapitre, mais nous ignorons si Rugendas a réellement séjourné dans cette estancia. En réalité, il est très probable que Rugendas ne soit pas allé jusqu'à San Rafael car, comme nous le verrons ultérieurement, Krause indique dans son journal en mars 1838 que Rugendas et lui ont le projet de partir de Mendoza en direction de San Carlos, pour ensuite rejoindre le Chili par le défilé de Portillo, ce qui est confirmé par les dessins et peintures de Rugendas. Cela exclut la possibilité qu'ils aient fait un détour par la région de San Rafael.

Nous apprenons également ici que Aira a écrit son roman avec très peu de documentation : un chapitre de la biographie de Rugendas écrite par Gertrud Richert en 1959[5] et un catalogue d'une exposition traitant de Humboldt et de la physionomie de la nature : au cours d'un autre entretien, Aira nous a précisé qu'il s'agissait du catalogue *Artistas alemanes*

---

[1] Conférence de César Aira à l'Université Stendhal - Grenoble III, le 28/02/2008 (cf annexes).
[2] Il s'agit de : Aira, César, *Argentina. Las Grandes Estancias*, Buenos Aires, Emece, 1995.
[3] « Yo estaba escribiendo los textos para un libro de fotos, sobre las estancias, y los editores me pasaban la documentación, y ahí encontraron que, cuando estaban escribiendo sobre la estancia de familia Bombal, en Mendoza, alguien les dijo que ahí había estado Rugendas, entonces, fueron a buscar este... La traducción de eso en castellano que se había hecho en Chile, la tenía Bonifacio del Carril, un coleccionista que tenía muchos dibujos de Rugendas... ya murió. Bonifacio le prestó a estos jóvenes o le hizo fotocopias de estos fragmentos de esa biografía y eso fue todo lo que leí ». Extrait d'un entretien réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011.
[4] Aira, César, *Argentina. Las Grandes Estancias, op. cit*., p. 50.
[5] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América », *op. cit.*

en Latinoamérica publié en 1978 par Renate Löschner[1], et qu'il s'était uniquement servi des quelques informations données sur Humboldt et ses théories. Ce second livre lui a donc relativement peu servi, ce qui nous laisse entendre que la biographie de Richert a été sa principale source d'inspiration.

Il est particulièrement intéressant que Aira ait choisi d'écrire son roman avec si peu de documentation. Cela nous incline à croire que pour Aira, la vérité historique n'était pas ce qui importait le plus. Certes, en 1995, Pablo Diener, aujourd'hui spécialiste reconnu de Rugendas, n'avait pas encore publié son catalogue raisonné de l'artiste[2], paru deux ans plus tard. La bibliographie était alors beaucoup plus restreinte qu'elle ne l'est actuellement. Malgré tout, un écrivain souhaitant écrire une biographie solidement documentée aurait notamment pu trouver également les travaux de Bonifacio del Carril, des années 1960[3]. Les publications de ce dernier auteur auraient pu être particulièrement utiles pour Aira, puisque del Carril se focalise sur la présence de Rugendas en Argentine et reconstitue l'itinéraire dans les Andes. De surcroît, le journal écrit par Krause relatant toute l'aventure de Santiago à San Luis aurait pu être une source d'information encore plus précieuse pour le romancier. Mais, comme il le dit lui-même, écrire un roman historique était loin d'être l'objectif de Aira ; au contraire, il éprouve une certaine aversion pour ce genre. Il n'était pas question pour lui de restreindre la création par une trop grande documentation : l'imagination et l'invention sont au centre de son écriture, comme on le perçoit bien dans la lecture du roman et comme il le laisse entendre lui-même (« allegándole algunos chistes y algunas cosas, algunas descripciones »...). A ce propos, Aira est d'ailleurs très clair : cette liberté inventive, il la revendique. Au cours d'une interview, à un journaliste qui l'interrogeait sur ce thème, il répondit : « quant à l'imagination, dans un roman, on peut mettre dans la bouche d'un personnage n'importe quelle idée. Il n'y a pas de surmoi qui oblige à se demander si ce qu'il dit est vrai ou non, l'alibi de la fiction est parfait. J'écris peu d'essais ou d'articles, car il faut y dire une sorte de vérité. Le roman, c'est une liberté merveilleuse ! »[4].

Lors d'un entretien à Buenos Aires, nous avons pu interroger César Aira sur cette question. Il a été très clair : selon lui, la notion de vérité n'est pas pertinente dans le domaine du roman. La fiction d'une part et les essais ou les ouvrages historiques d'autre part doivent

---

[1] Löschner, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente,* Berlin, Reimer, 1978.
[2] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858, op. cit.*
[3] Del Carril, Bonifacio, *Mauricio Rugendas, op. cit.* De plus, il se trouve que Bonifacio del Carril était un ami de César Aira.
[4] « Sans peur et sans mépris », Interview de César Aira par Pascal Jourdana, *Journal l'Humanité,* Rubrique Cultures, 29 septembre 2005, http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php3?id_article=81511.

être des genres bien séparés ; c'est pourquoi il abhorre ce qu'il appelle les « biographies romancées », qui sont le fruit d'un mélange. C'est pourtant exactement ce qu'il a fait en écrivant *Un episodio* :

> - Ud. escribió la novela con poca documentación...
> - Muy poca.
> - ¿En la literatura le importa la noción de verdad?
> - No. En la literatura de ficción, no. Me gustan los dos extremos : la ficción, la invención, el surrealismo y por el otro lado, libros históricos, ensayos; no me gustan las mezclas. Por ejemplo, estas cosas que detesto son las biografías noveladas. Eso me parece horrible.
> - ¿Por qué?
> - Porque una biografía tiene que ser una biografía, documentada, y una novela tiene que ser una novela; y hacer las dos cosas juntas, no. Me disgusto; además me parece una pérdida de esfuerzos.
>
> (...)
> - Pero lo que hizo Ud. fue un poco eso : una biografía novelada...
> - ¡Terminé haciendo algo que odio! (*risas*)[1]

Un episodio : fiction biographique ou ready-made

Ainsi, même si Aira n'apprécie guère le genre, son roman possède bien les caractéristiques de la biographie romancée, puisqu'il mêle des événements vécus par le peintre à des inventions issues de son imagination.

C'est pourquoi, on peut sans doute considérer *Un episodio* comme une « fiction biographique ». Cette forme de récit originale, dont Marcel Schwob et ses *Vies imaginaires* (1896) est l'un des précurseurs, répond à des critères qui dépassent et transcendent la traditionnelle biographie documentée, ainsi que le montrent les différents auteurs du recueil *Fictions biographiques, XIX^e^-XXI^e^ siècles*[2]. En effet, il s'agit bien d'une « forme unique » où l'écrivain déploie son imagination sur la base d'une vie réelle et, en cela, se l'approprie :

> On voit ici la cohérence profonde des fictions biographiques modernes dans la mesure où elles conjuguent la revendication d'un genre mineur, le choix de figures exceptionnelles ou minuscules et la partialité d'un point de vue individuel. « Mon

[1] Entretien réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (*cf.* annexes).

[2] *Fictions biographiques, XIX^e^ - XXI^e^ siècles,* Actes du colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004 par l'Équipe ECRIRE, textes réunis et présentés par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

> Rimbaud à moi » écrit P. Michon à propos de sa biographie du poète, faisant ainsi écho à l'ambition schwobienne de créer une forme unique en racontant la vie de personnages authentiques : cette appropriation des données factuelles par le biographe tend à brouiller les catégories de fiction et de diction établies par Genette[1].

Rappelons à ce propos ce qu'écrit Gérard Genette à ce sujet:

> (...) Dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie (...) de l'acte créateur ; inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art. Au contraire, chez un journaliste, un historien, un mémorialiste, un autobiographe, la matière (l'événement brut, les personnes, les temps, les lieux, etc.) est en principe donnée (reçue) d'avance, et ne procède pas de son activité créatrice ; on est donc plus ou moins autorisé à estimer qu'elle n'appartient pas à son œuvre, au sens fort (littéraire, artistique) de ce terme (son *poiein),* à quoi appartient seulement - mais ce peut être l'essentiel - la façon dont il sélectionne et met en forme cette matière : mise en « intrigue » (Veyne, Ricœur), souvent en scène - voyez Michelet - qui tend, si je puis dire, à la quasi-fictionnaliser, et qui constitue proprement son travail d'artiste[2].

Ainsi, dans *Un episodio,* comme dans toute fiction biographique, la « matière » du récit n'appartient pas à l'œuvre créatrice de Aira : la biographie de Rugendas est donnée d'avance ; tout l'art réside dans la mise en forme de cette biographie, et dans le choix de développer certains points. C'est en cela que cette forme de récit rejoint la notion de « ready-made » employée par Aira, car c'est ainsi qu'il conçoit *Un episodio* : pour lui, tout était déjà fait, l'histoire de Rugendas avait déjà la forme d'un roman à lui (« La novela ésta la escribí porque fue una especie de *ready-made* (...). Cuando leí eso, vi que eso era prácticamente una novelita mía, tenía todos los elementos para una novelita mía y no pude resistir a la tentación de escribirla »). Or, le *ready-made* pourrait presque être considéré comme l'équivalent artistique de la fiction biographique en littérature. Le *ready-made,* défini dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* comme "objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste"[3], est un objet courant que l'artiste choisit et s'approprie, puis qu'il détourne pour l'installer dans un nouveau contexte, et créer autour de lui une véritable mise en scène. Les notions de choix, d'appropriation et de mise en scène se retrouvent aussi bien dans le *ready-made* que dans la fiction biographique. Dans les deux cas l'artiste ou l'écrivain affirme que le

---

[1] *Op. cit.,* p. 21, 22.
[2] Genette, Gérard, *Fiction et diction,* Paris, Seuil, « Essais », 2004, p. 227, cité dans *Fictions biographiques, op. cit.,* p. 22.
[3] Breton, André et Eluard, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme,* Paris, José Corti, 1991, p. 23.

produit qu'il propose est une œuvre d'art : en littérature, l'écrivain revendique le côté fictionnel et imaginaire, et refuse d'être assimilé à un journaliste ou à un historien.

Il est très intéressant de constater que les auteurs de fictions biographiques choisissent très souvent comme thème la vie d'un écrivain ou d'un peintre. C'est aussi le cas de Aira avec *Un episodio*. Or, à travers cette mise en abyme, il s'agit pour l'écrivain de réfléchir à l'acte de création et à l'individualité de l'artiste. Ainsi que l'écrit Dominique Viart,

> On le voit bien à lire Mallarmé, Valéry et Suarès : la plupart des personnages traités sont des écrivains ou des peintres. Voilà qui confirme la fonction de ces écrits. Il s'agit à chaque fois de trouver un objet et une forme susceptibles d'interroger la création dans son nouement à une existence, de produire ce que notre temps appelle des « études de cas ». Et donc de centrer le propos sur la littérature et l'art par le truchement de diverses incarnations singulières. (...) C'est la littérature qui se cherche elle-même, qui cherche à identifier son lieu d'inscription, qui cherche à reconnaître l'originale pulsion qui lui donne lieu. Si l'artiste apparaît comme un être différent, il faut nommer cette différence[1].

Voilà donc également en quoi *Un episodio* concorde parfaitement avec les autres fictions biographiques : Aira y développe un questionnement sur la création artistique à travers les personnages de Rugendas et Krause, et fait souvent porter à Rugendas en particulier ses propres réflexions sur l'art.

Ainsi, dans la fiction biographique, l'écrivain s'approprie un personnage (souvent artiste) ayant existé et développe un récit imaginaire autour de cette figure réelle. Cette forme de récit a donc une relation toute particulière avec la notion de vérité, et pose d'une manière encore plus cruciale cette problématique. Doit-on penser que dans une fiction biographique tout est faux ? Comment considérer la parole de l'écrivain ? Ces questions nous laissent perplexes. Cependant, comme le laissent entrevoir les intervenants du colloque cité, ce problème ne doit pas représenter un obstacle : « Les auteurs de ce volume s'accordent donc sur l'idée que la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité »[2]. Nous allons donc à présent nous pencher sur cette question. Dans un premier temps, nous allons étudier en détail les sources biographiques existant sur Rugendas et son voyage en Argentine pour les confronter au roman, ce qui nous permettra de mieux discerner où est la part de réel et où

---

[1] Viart, Dominique, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », in *Fictions biographiques, XIXe - XXIe siècle, op. cit.,* p. 42, 43.
[2] *Op. cit.,* p. 23, 24.

réside la part de fiction dans le roman de Aira. Une fois ce travail réalisé, nous pourrons sans doute éclaircir la question de la vérité dans le roman, et voir précisément en quoi *Un episodio* peut aboutir « à une nouvelle forme de savoir ou de vérité ».

Mais avant d'en arriver là, il nous faut passer au crible *Un episodio*. Pour cela, nous allons partager le roman en cinq parties : dans un premier temps nous étudierons ce qu'on peut appeler « l'introduction du roman ». Au début du roman en effet, avant de commencer le récit en lui-même, le narrateur nous propose un « résumé » biographique concernant Rugendas. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux deux peintres, Rugendas et Krause : nous comparerons les personnages aux personnes qui les ont inspirés, si tant est que l'on puisse faire cette comparaison. Après cela, nous nous pencherons sur le voyage des deux artistes à travers les Andes et la pampa ; puis, nous verrons quelles furent les conditions réelles de l'accident de Rugendas. Enfin, nous tenterons de distinguer la réalité de la fiction dans la deuxième partie du roman, commençant après l'accident du peintre et comprenant le *malón* et la fameuse scène finale.

La notion de vérité en littérature selon Aira

Cependant, avant de commencer à passer en revue chaque partie du roman pour comparer la réalité et la fiction, il nous faut nuancer cette opposition qui pourrait sembler trop schématique entre vrai et faux, entre réel et fictif. Il nous faut être prudent avec la notion de vérité en littérature ainsi qu'avec le concept de réel.

Comme on a déjà pu le noter, Aira est catégorique sur ce sujet : dans le domaine du roman, la distinction entre le vrai et le faux ne veut rien dire. C'est ce qu'il exprime très clairement dans *Nouvelles impressions du Petit Maroc* :

> Aquí lo falso no se remite a una moral de lo auténtico, sino más bien a la ficción, en la que conviven lo verdadero y lo falso, valen lo mismo al mismo tiempo y se transforman uno en el otro. De hecho, si uno se decide por la literatura, es con ese fin : salir de una lógica de exclusión de los contrarios que califica de falso a uno solo de los miembros del par. No para hacerlos falsos o verdaderos a los dos sino para ponerlos en una teoría falsa que hace irrelevante la clasificación. Por eso debemos hacer teorías[1].

Toujours au sujet de la vérité, Aira dit également, au cours de l'entretien qui est publié à

[1] Aira, César, *Nouvelles impressions du Petit Maroc,* Nantes, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint- Nazaire, Arcane 17, 1991, p. 42.

la suite de cet essai : « (...) Ce qui peut arriver de plus dangereux à un artiste, c'est de croire à l'importance de ce qu'il fait, à la valeur de son œuvre. La valeur, c'est le sérieux ; le sérieux, c'est la vérité. Dès que l'on parle de vérité à propos de l'art, on le trahit »[1] ; ou encore : « Tout s'arrête quand la vérité est dite. Or, l'écrivain continue et doit se garder de croire à la vérité, la seule chose qui pourrait interrompre son travail »[2]. Enfin, citons encore ces quelques phrases : « Gardons le bonheur de tout ce qui n'appartient pas aux penseurs raisonnables et sérieux en quête de vérité ! L'art, c'est le contraire de la pensée sérieuse, c'est un jeu de la pensée, un jeu sans conséquence, irresponsable, étranger à la science - heureusement ! »[3]

Nous voilà donc prévenus : Aira n'a cure de la vérité. Il se place du côté de l'artiste irresponsable ; pour lui, écrire est un jeu où le classement entre « vrai » et « faux » n'est pas pertinent. En ce qui concerne *Un episodio,* même s'il s'est basé sur des faits réels, cela ne change absolument rien à sa conception du vrai en littérature, il ne lui accorde pas plus de valeur ; il ne se sent pas davantage responsable, ce roman reste pour lui « un jeu de la pensée, un jeu sans conséquence ». Il nous faudra donc être assez vigilants à ce sujet, et garder à l'esprit le fait que Aira n'accorde aucune importance à cette notion de vérité ou de réalité des faits, même si nous chercherons à y voir plus clair dans ce domaine.

Récits historiques et récits de fiction

De même, en ce qui concerne la question de la narration de faits passés, on ne peut pas séparer nettement les faits historiques et les faits inventés ou narrés de manière enjolivée. Toute écriture de l'histoire implique un filtre textuel, une narrativisation de la part de l'auteur, que celui-ci soit un historien ou un romancier. Autrement dit, la limite n'est pas nette entre texte de fiction et texte historique. Les diverses querelles de la seconde moitié du XX^{e} siècle sur le thème de l'écriture de l'histoire l'ont bien montré.

Dans les années 70, Hayden White affirme que « l'histoire est un genre littéraire comme un autre. Elle n'a pas de régime supérieur aux autres genres littéraires : ainsi, le roman est, ni plus, ni moins que l'histoire, une forme de connaissance du réel »[4]. En 1971, Paul Veyne, dans *Comment on écrit l'histoire*, défend la thèse toute proche selon laquelle l'histoire n'est

---

[1] *Op. cit.,* p. 71.
[2] *Op. cit.,* p. 73.
[3] *Op. cit.,* p. 69, 70.
[4] Cité *in* Leduc, Jean, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures,* Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 174.

pas une science, mais un « roman vrai », une « mise en intrigue » :

> Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu scientifique de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative (...). Le mot intrigue a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou qu'un roman (...)[1].

La narration de l'histoire implique une part très importante de subjectivité. « Les historiens racontent des intrigues, qui sont comme autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel »[2].

La notion d'humain est extrêmement importante. On la retrouve également dans l'œuvre de Paul Ricœur, pour qui le temps historique est un « tiers-temps » situé entre le temps cosmique aristotélicien et le temps intime dont parle Saint Augustin[3]. Pour Ricœur, la mise en intrigue « s'impose à tout historien. (...) Elle est la trace même du caractère humain de l'histoire »[4], analyse François Dosse.

De plus, ainsi que le résume Jean Leduc, pour Ricœur, « entre le "réel" de l'histoire et l'"irréel" de la fiction, il n'y a pas d'abîme infranchissable. Histoire et fiction se servent l'une de l'autre »[5]. Les historiens empruntent à la fiction l'imagination et l'art de l'illusion, tandis que la fiction emprunte notamment à l'histoire l'utilisation des temps du passé. Ricœur écrit :

> L'histoire est quasi fictive, dès lors que la quasi-présence des événements placés « sous les yeux » du lecteur par un récit animé supplée, par son intuitivité, sa vivacité, au caractère élusif de la passéité du passé. (...) Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire[6].

Par conséquent, « de ces échanges intimes entre historicisation du récit de fiction et fictionnalisation du récit historique, naît ce qu'on appelle le temps humain, et qui n'est autre que le temps raconté »[7].

---

[1] Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire,* Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 51.
[2] *Op. cit.,* p. 57.
[3] Dosse, François, « L'histoire entre science et fiction », in *Acta Fabula,* Dossier critique : "Faire et refaire l'histoire", 2010, URL : http://www.fabula.org/revue/document6399.php, p. 5.
[4] *Ibid,* p. 6.
[5] *Op. cit.,* p. 192.
[6] Ricœur, Paul, *Temps et récit,* Paris, Editions du Seuil, 1983-1985, p. 345.
[7] *Op. cit.,* p. 185.

Ainsi, que l'auteur d'un récit soit un historien ou un romancier, l'humain intervient toujours pour raconter à sa manière un fait ou un événement qui ne pourra jamais être considéré objectivement et froidement. A partir du moment où il y a narration d'un fait passé, et donc mise en scène par une voix narrative, on s'éloigne de la réalité de ce passé, à laquelle on ne peut de toutes façons pas avoir accès directement. Raconter impliquera toujours la médiation d'un narrateur, même si ce dernier entend respecter la vérité. La mise en intrigue sera déjà une façon d'interpréter cette réalité. On ne peut donc pas distinguer clairement la réalité passée de la fiction. Le temps passé est inaccessible sans la médiation de la narration, qui est déjà, à différents degrés, mise en fiction.

C'est donc en toute connaissance de ces importantes nuances relatives au récit de faits historiques que nous pouvons à présent aborder la dialectique entre fiction et réalité dans *Un episodio*.

Chapitre 1 : L'introduction du roman

Structure de l'introduction : entre prolepses et analepses

Comme nous l'avions vu précédemment, le roman peut être divisé en plusieurs parties, que l'on peut schématiser de la façon suivante : introduction, traversée des Andes, séjour à Mendoza, début de la traversée de la pampa entre Mendoza et San Luis, accident, séjour à San Luis, retour à Mendoza, excursions du côté de San Rafael et *malón*. De toutes ces parties du roman, c'est l'introduction qui comporte le plus d'éléments biographiques, car elle condense un résumé nécessaire à la bonne compréhension du récit qui va suivre.

En effet, avant de nous raconter le voyage de Rugendas à travers les Andes et la pampa, le narrateur introduit le sujet par quelques pages de préambule. Au passage, on peut remarquer la similitude avec le genre sériel, qu'induit le mot « épisode » : ainsi, de même que dans un feuilleton les épisodes précédents sont résumés au début de chaque épisode quotidien ou hebdomadaire, de même le narrateur nous propose un « montage » des « épisodes » précédents de la vie du peintre, auxquels s'ajoutent un passage sur son ancêtre et un autre sur la théorie de Humboldt. C'est dans cette introduction biographique que nous allons le plus clairement pouvoir démêler ce qui est avéré de ce qui ne l'est pas car de nombreux éléments historiques y sont relatés ; en effet, alors que tout le reste du roman (soit soixante-dix-huit pages) se déroule sur une durée de cinq mois environ, dans cette introduction de seulement huit pages sont condensés quarante-cinq années de la vie de Johan Moritz Rugendas, de 1802 à 1847[1], une partie de la vie de son arrière-grand-père Georg Philip (né en 1666), quatre générations de peintres (soit un survol de près de deux siècles), et un aperçu de la pensée esthétique de Humboldt en lien avec le genre pictural de Rugendas. Le tout est raconté de manière désordonnée, avec de nombreux allers-retours et quelques redites, qui semblent suivre le cheminement aléatoire de la pensée du narrateur, proche de l'écriture automatique. Essayons de synthétiser rapidement ces va-et-vient.

[1] Le narrateur omet cependant les années passées en Europe entre les deux voyages en Amérique ; il ne parle pas non plus du retour définitif en Allemagne et de la fin de sa vie. Pour poursuivre la métaphore du feuilleton, la suite de l'épisode n'est pas divulguée.

Dans le premier paragraphe du roman, après une phrase d'introduction d'ordre général, il est question de Humboldt et des deux voyages en Argentine de Rugendas, mais le second voyage (Río de la Plata) est évoqué en premier : le second voyage ayant servi à « démentir Humboldt », le premier est considéré comme une « anticipation » à ce démenti : « (...) estuvo dos veces en la Argentina ; la segunda, en 1847 (...) sirvió para desmentir a su amigo y admirador Humboldt (...). Pero la desmentida en realidad había tenido un anticipo diez años antes » (p. 5). Le suspense est total à la fin du premier paragraphe qui se clôt par les mots : « en la primera visita, breve y dramática, interrumpida por un extraño episodio que marcó de manera irreversible su vida » (*ibid.*). Puis, le narrateur fait un flash-back et commence une biographie sommaire de Rugendas, où il est également question de ses ancêtres, dont le peintre Georg Philipp. La vie de Rugendas est résumée jusqu'à son premier voyage en Amérique : le lecteur entend alors parler de l'expédition Langsdorff mais pas de la destination, le Brésil.

C'est alors que le narrateur décide de revenir deux siècles en arrière (« En este punto es preciso volver un poco atrás para hacerse una idea más clara del trabajo que iniciaba el joven artista », p. 6) et nous parle de Georg Philipp Rugendas, l'arrière-grand-père de Johan Moritz, de sa vocation de peintre liée à la perte de sa main droite, de sa spécialisation dans les scènes de batailles et de sa collaboration avec le roi Charles XII de Suède. A la fin de ce résumé, le narrateur cite les deux générations de descendants de cet artiste pour arriver jusqu'au père de Johan Moritz : « padre de nuestro Rugendas, que cerró el ciclo pintando las batallas de Napoleón, otro rey guerrero ».

La boucle étant bouclée, nous pouvons reprendre la biographie de Rugendas ; mais le narrateur ne la reprend pas là où il l'avait laissée, il revient un peu avant, à la formation artistique juvénile du peintre, son choix de spécialisation dans la peinture de la nature, l'atelier d'Adam et l'Académie de Munich, dont il avait déjà parlé. Il arrive de nouveau au voyage au Brésil, le racontant cette fois d'une manière un peu plus détaillée, puis parvient à la rencontre de Rugendas avec Humboldt grâce au *Voyage pittoresque*. Il enchaîne alors sur le second voyage en Amérique (omettant les années passées en Europe) et met bien vite l'accent de nouveau sur ses deux séjours en Argentine, à travers l'image des deux seuils (entrée par l'Ouest, puis plusieurs années plus tard par l'Est) : « traspuso los umbrales dos veces » (p. 8) ; et de nouveau le paragraphe se termine par une certaine touche de suspense et une anticipation (« en la primera en cambio se había aventurado hacia el centro soñado, y en realidad llegó a hollarlo por unos instantes, aunque el precio que debió pagar fue exorbitante,

como se verá », p. 9).

Le lecteur a de plus en plus hâte de savoir ce qui s'est passé, le narrateur s'approche à chaque fois du seuil du récit sans le franchir, et s'oblige à revenir au résumé biographique pour se laisser le soin de tout raconter en détail par la suite. Pour le moment, il s'attaque au projet difficile de résumer en quelques lignes la théorie développée par Humboldt associée au genre artistique pratiqué par Rugendas ; puis il explique que le scientifique ne souhaitait pas que le peintre se rende en Argentine, et cite une lettre constituée d'une longue énumération d'une page entière. Le narrateur revient alors rapidement à la théorie du paysage de Humboldt, et dans le paragraphe suivant, il résume les étapes du second voyage de Rugendas en Amérique (Haïti, Mexique, Chili) avant d'arriver de nouveau au fameux voyage vers l'Argentine : là il décrit l'itinéraire envisagé par le peintre avant de s'interrompre une fois de plus et de terminer par une courte phrase qui déclenche à nouveau des interrogations chez le lecteur : « Pero no pudo ser » (p. 12). Alors seulement, le narrateur, considérant qu'il a suffisamment introduit son sujet, s'autorise à démarrer son récit : le rythme ralentit, le récit devient chronologique. Le roman commence vraiment, les peintres sont en route.

Ainsi, dans cette introduction, le narrateur écrit comme il parlerait, il n'a pas mis d'ordre préalable dans ses idées, il n'a pas préparé de plan, il écrit « comme cela vient ». Commençant à parler d'une chose, il s'interrompt et revient en arrière, jugeant nécessaire d'expliquer quelque chose d'autre avant de poursuivre. On trouve d'ailleurs quelques marques d'oralité, telles que « pues bien, (...) » (p. 7). Mais cette oralité désordonnée et spontanée, où le lecteur se perd aisément, est aussi la marque d'une certaine modernité. A travers des procédés de flash-back, d'anticipation et de va-et-vient, le narrateur refuse la narration chronologique traditionnelle, brouille les pistes et parvient à créer, comme on l'a vu, à travers cette introduction, un certain suspens. Ce qui lui permettra de ralentir le rythme lors du récit de l'« épisode » sans risquer d'ennuyer le lecteur, qui dès le début sait que le peintre va vivre un événement « dramatique » et « irréversible », et est donc dans l'attente de lire enfin ce qui lui est arrivé. Flash-backs et anticipations, analepses et prolepses, sont par ailleurs quelques-uns des procédés utilisés par le cinéma et les feuilletons, ce qui nous montre une fois de plus les points communs de cette introduction avec le genre de la série. Certes, Aira a coutume de dire qu'il ne recherche pas les effets, pourtant, qu'il le veuille ou non, les effets sont bien là pour le lecteur.

Dans un article, Jean-François Daveti attire lui aussi l'attention sur ces allers-retours que le narrateur impose au lecteur et y voit une métaphore anticipant les trajets du peintre

voyageur :

> Cette écriture de Rugendas par le paysage commence très tôt dans *Un episodio.* Dès le début du roman, Aira expose de manière savamment intriquée les différents périples du peintre voyageur, obligeant le lecteur à un effort de reconstitution de l'itinéraire proposé. Les allers et retours du lecteur afin de situer correctement un épisode ne durant en tout et pour tout qu'environ cinq mois et constituant la première approche de l'Argentine par Rugendas, préfigurent ceux du peintre parti à la recherche d'une pampa jamais atteinte, d'un espace avant tout pensé, projeté et qui se dérobe constamment sous les pas des chevaux[1].

Efrén Ortíz Domínguez met l'accent quant à lui sur une autre fonction de cette introduction sous forme de va-et-vient :

> A su vez, como producto de un arte verbal, podemos advertir una serie de marcas lingüísticas a través de las cuales el narrador devuelve insistemente nuestra mirada hacia la naturaleza escrita de la narración. En los párrafos iniciales, la ponderación de Rugendas en la historia del arte occidental así como el recuento de sus datos biográficos parecen obedecer a un género altamente codificado: aquél de los catálogos de exposiciones. De pronto, una breve acotación del narrador transgrede tal expectativa y nos devuelve al acto de escritura:
>
> > En este punto es preciso volver un poco atrás para hacerse una idea más clara del trabajo que iniciaba el joven artista. La historia de la familia no era tan larga *como pudo parecer por el párrafo anterior.*
>
> La ruptura del hilo discursivo y del tono con que el narrador nos había introducido en la historia narrada constituyen una llamada de atención sobre la naturaleza y fines del relato. Exhibida así, de manera explícita, la función *directiva*[2] del narrador reaparece constantemente: justifica los saltos temporales o topológicos, ordena o subraya la importancia de ciertos acontecimientos, en fin, crea y muestra de manera explícita las condiciones sobre las cuales se yergue una narración literaria ceñida por convenciones tradicionales[3].

D'après Domínguez, cette introduction a un rôle avant tout métatextuel, à travers lequel le narrateur veut attirer l'attention du lecteur sur la façon dont il écrit, sur la nature même de son récit. Mais on note également, dans son argumentation, l'idée selon laquelle Aira a voulu imiter le style des catalogues d'exposition (avant d'opérer une rupture). Or, cette idée est tout

---

[1] Daveti, Jean-François, « Espace, expérience et symbolique du plein et du vide dans le roman de César Aira », *in* Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero,* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 53.

[2] Les italiques sont déjà dans le texte.

[3] Ortíz Domínguez, Efrén, « *Un episodio en la vida del pintor viajero:* la ficción viaja en carreta », in García Díaz, Teresa (coord.), *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico,* México, Universidad veracruzana, Instituto de investigaciones lingüístico-literarias, 2006, p. 95, 96.

à fait pertinente lorsque l'on connaît la prédilection de Aira pour ce genre de livres. En effet, lors d'un entretien, l'auteur argentin nous a déclaré :

> Me encantan los catálogos de las grandes exposiciones. Mis libros favoritos son catálogos de grandes exposiciones; por ejemplo el catálogo Dada, que se hizo en el Beaubourg, la exposición Dada de hace dos o tres años; eso es maravilloso, son mis libros favoritos. (...) Además los catálogos de las exposiciones tienen algo especialmente atractivo, y es que no se reeditan. Se hacen para una exposición y después nunca más. Entonces, hay que tenerlos (*risas*). A veces, de una exposición, lo que más me gusta es el catálogo[1].

A l'instar de Domínguez, on peut tout à fait imaginer que Aira s'est inspiré du genre du catalogue d'exposition pour résumer la biographie de Rugendas dans ces premières pages de *Un episodio,* tout en prenant en même temps du recul avec le style encyclopédique, à travers les nombreuses ruptures et retours en arrière dont nous avons parlé.

Mais ces allers-retours ont un autre effet (volontaire ou non) : celui de semer une légère confusion dans l'esprit du lecteur, qui, occupé à rassembler les morceaux, fait alors moins attention à l'absence de références claires et est peut-être moins attentif à la problématique de la vérité de ce qu'il lit. Mais est-ce que tout est exact ? Le lecteur peut-il se fier à ce résumé historique ? Doit-il s'y fier ? Doit-il considérer la question de la vérité ou de l'exactitude comme importante ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles nous allons tenter d'apporter une réponse à présent.

Tout d'abord, tâchons de trier les informations données par le narrateur et essayons de déterminer quelle importance ce dernier accorde à la véracité des faits qu'il manie. En ce qui concerne l'exactitude des faits rapportés, on peut distinguer trois types de faits, ou trois degrés de véracité : les faits exacts, les inexactitudes et, entre les deux, ce qu'on peut appeler les citations fantaisistes.

L'incipit : une illusion de documentation

Mais avant d'étudier ces quatre points, il faut se pencher sur l'incipit du roman, qui d'ordinaire scelle un pacte de lecture : ici, le pacte de lecture est d'emblée ambigu, car le narrateur se plaît à brouiller les codes. Quelles sont les informations dont dispose le lecteur avant d'ouvrir le livre ? Il sait qu'il a entre les mains « una novelita » de César Aira,

[1] Extrait d'un entretien réalisé à Buenos Aires, le 17 mars 2011 (cf annexes).

romancier débordant d'imagination et de fantaisie. Sur la page de couverture de l'édition chilienne, on peut lire en verticale l'indication « narrativa » (récit, narration). C'est bien un roman qu'il s'attend à lire. Pourtant c'est une biographie que le lecteur a l'impression de lire lorsqu'il commence *Un episodio*.

Dès la première phrase du roman en effet, le narrateur incite délibérément le lecteur à croire qu'il est en train de lire une étude tout à fait sérieuse et documentée. Le ton péremptoire de la courte phrase qui inaugure le roman (« En Occidente, hubo pocos pintores viajeros realmente buenos », p. 5), semble indiquer que le narrateur sait de quoi il parle. Cette amorce donne au lecteur une impression de documentation. Le narrateur continue sur un ton toujours aussi sérieux. Partant de cette vue d'ensemble, il se focalise sur Rugendas, « el mejor de los que tenemos noticias y abundante documentación ». L'illusion continue : à travers cette référence à une abondante documentation, le narrateur conduit le lecteur à supposer d'entrée qu'il va lire un récit très documenté.

Cette impression se confirme au début du deuxième paragraphe, où il est frappant de constater que le récit commence par ce qui a tout l'air d'une biographie en bonne et due forme : « Johan Moritz Rugendas nació en la imperial ciudad de Ausburgo el 29 de marzo de 1802, hijo, nieto y bisnieto de prestigiosos pintores de género (...) » (p. 6). Le ton assertif conduit le lecteur à se fier à ces lignes comme il se fierait à un travail d'historien. Aira s'amuse à brouiller les pistes : il sait qu'il va écrire un roman, mais il commence son récit comme s'il était biographe.

Le début du roman de Aira ressemble d'autant plus à un récit historique qu'il utilise les « connecteurs » dont parle Ricoeur. En effet, selon ce dernier, ce qui distingue avant tout le récit historique de la fiction, c'est l'utilisation par l'historien de ces connecteurs : « Le trait le plus visible, mais non nécessairement le plus décisif, de l'opposition entre temps fictif et temps historique est l'affranchissement du narrateur - que nous ne confondons pas avec l'auteur - à l'égard de l'obligation majeure qui s'impose à l'historien : à savoir de se plier aux connecteurs spécifiques de la réinscription du temps vécu dans le temps cosmique »[1]. Ces trois connecteurs sont « le temps calendaire », « la génération » et « la trace ». Le temps calendaire est présent dans *Un episodio* à travers la référence aux dates (« el 29 de marzo de 1802 », p. 5). Le deuxième connecteur, la génération, est bien sûr également présent dans le texte, par l'inscription de Rugendas au sein d'une dynastie d'artistes, sur laquelle le narrateur s'attarde longuement (« hijo, nieto, bisnieto de prestigiosos pintores de género », *ibid*. ; « su

[1] Ricœur, Paul, *Temps et récit,* tome III, Paris, Editions du Seuil, 1983-1985, p. 230.

bisabuelo, Georg Philip Rugendas (1666-1742), fue el iniciador de la dinastía de pintores », p. 6). Quant aux traces « d'un passé révolu, mais qui demeure préservé dans ses vestiges »[1], ce sont bien sûr ici les œuvres de Rugendas (« se calcula en doscientos los cuadros que quedaron en manos de particulares en este rincón del mundo » (p. 5). Ainsi, en utilisant tous les codes du récit d'histoire, Aira semble tout faire pour s'éloigner du genre romanesque et conduire le lecteur sur une voie dont il va progressivement s'écarter par la suite.

Inexactitudes et exactitudes

Partant de ce constat, nous allons à présent tenter de confronter l'introduction du roman avec ce que nous savons sur le peintre. Nous pouvons constater qu'il y a relativement peu d'erreurs et que quand il y en a, on peut rarement les imputer à l'écrivain argentin. Aira s'étant basé essentiellement sur la biographie de Gertrud Richert, il reproduit naturellement les mêmes erreurs que celle-ci, corrigées plus tard par Pablo Diener. Ainsi, voici ce qu'écrit Richert : « Los Rugendas que, según una tradición aún mantenida por nuestro pintor, habían abandonado Cataluña por sus creencias protestantes, llegaron a la antigua ciudad imperial de Augsburgo en 1608. Los Rugendas contaban entre sus antepasados tanto a catalanes como a flamencos »[2]. Voici à présent la version tout à fait semblable de Aira : « Los Rugendas habían emigrado de Cataluña (pero la familia tenía orígenes flamencos) en 1608 y se instalaron en Ausburgo en busca de un clima social más favorable a su credo protestante » (p. 5, 6). Aira synthétise en une phrase avec parenthèse les deux phrases de Richert, mais il garde pratiquement mot pour mot les dires de la biographe des années cinquante et conserve même la précision de l'année (1608). Or, la biographie beaucoup plus récente de Diener donne des informations légèrement différentes : « Sus antepasados, artistas y artesanos de origen hugonote del sur de Francia, se establecieron en Augsburgo en el siglo XVII »[3]. D'après Diener, les origines du peintre n'étaient ni catalanes ni flamandes, mais françaises ; quant à la date de l'installation de ses ancêtres à Augsbourg, Diener préfère ne pas donner de date précise, peut-être par manque de source sûre.

Ainsi, Aira semble faire une confiance absolue en la biographie de Richert et procède de cette façon plusieurs fois au début du roman : il retranscrit les mêmes faits précis, mais ne vérifiant pas la fiabilité de sa source, il répète aussi les mêmes inexactitudes ; cependant ce

[1] *Op. cit.,* p. 219.
[2] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América », *op. cit.,* p. 311.
[3] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858,* Augsburg, Wissner, 1997, p. 20.

n'est pas tout : Aira va jusqu'à éliminer les références sur lesquelles se base parfois Richert, qui atténuent ses affirmations. Celle-ci fait par exemple souvent appel à de vagues sources, entre légendes et rumeurs, qui, pour indéterminées qu'elles soient, ont au moins pour rôle de la déresponsabiliser : « Se dice que cuando tenía cuatro años, el niño empezó sus primeras tentativas para dibujar »[1]. Or, Aira écrit directement : « Johan Moritz dio prueba de su vocación desde los cuatro años » (p. 6). Otant le « se dice que », Aira transforme la conjecture de Richert en affirmation, imposant le fait comme une vérité certaine. Aucune trace d'incertitude dans ce début de récit : le romancier traite les faits avec autant d'assurance que s'il les avait inventés. Cet exemple où l'auteur se débarrasse du côté hypothétique de la narration des faits et écarte l'attitude prudente de l'historien, nous fournit une bonne illustration du processus d'appropriation propre à la fiction biographique dont nous parlions plus haut. Aira semble s'approprier joyeusement l'histoire. Or, il se trouve qu'une fois encore, la biographie plus récente ne confirme pas la supposition de Richert : l'âge auquel Rugendas a commencé à peindre étant difficile à connaître, Diener ne s'avance pas : « desde niño practicó el dibujo y el grabado con su padre »[2].

Aira fait également quelques erreurs d'inattention. Il se trompe lorsqu'il évoque la généalogie du peintre (« Hijo del primero de ellos fue Johan Christian (1775-1826), padre de nuestro Rugendas », p. 7). Le père de Rugendas se nommait Johan Lorenz et non Christian, qui était le prénom du deuxième fils de Georg Philipp. Nous pouvons également remarquer une autre inexactitude dans la phrase suivante : « Humboldt vivió largos años en zonas tropicales, de Asia y América, y alentó a hacerlo a los artistas formados en su método » (p. 10). S'il est vrai qu'Humboldt a bien connu les tropiques d'Amérique, il n'est en revanche jamais allé dans les zones tropicales asiatiques : il s'est bien rendu en Asie, mais pour y réaliser une expédition de six mois en Sibérie, de Moscou jusqu'à la frontière chinoise, visitant à cette occasion des régions bien différentes des tropiques. Enfin, ainsi que le remarque Joaquín Manzi, Aira n'est pas « à l'abri des erreurs, puisque la deuxième phrase du récit situe le deuxième voyage en Argentine en 1847 et non pas en 1845 (p. 5) »[3]. Mais cette inexactitude sans importance est, selon Manzi, révélatrice de ce qui distingue la fiction de l'essai : « à son insu, cette erreur confirme les limites des différences textuelles entre les essais et la fiction ; en effet, la vérité du récit fictif tient dans la consistance poétique de ses

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Manzi, Joaquín, « "Arjentino i gaucho" : Rugendas », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero,* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 79.

feintes et illusions, non pas dans la vérité absolue des dates et de ses références »[1].

Il faut évoquer à présent ce qui s'apparente bien à une inexactitude volontaire, à une invention romanesque. Le narrateur a pour but de nous raconter le voyage de Rugendas en Argentine ; pour cela, il va jusqu'à affirmer, toujours au sein de cette introduction qui se veut résumé biographique, que l'Argentine était l'objectif principal et secret de son grand voyage : « el objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Solo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... » (p. 8). S'il est vrai, comme nous le rappelle Diener, que l'Argentine était un pays qui faisait rêver les voyageurs, attirés par la pampa et les mythiques gauchos présents dans tous les imaginaires, on ne trouve pas la confirmation chez les biographes de Rugendas de l'idée que l'Argentine et ses plaines immenses étaient le réel objectif de tout son voyage. Bien sûr, les biographies nous parlent de son intérêt pour l'Argentine et de sa passion pour les Indiens et les *malones*, mais pour le reste, la fiction et l'imagination du narrateur font manifestement ici une nette incursion dans la biographie. Cela dit, si on ne trouve dans aucune biographie la confirmation de cette affirmation romanesque, on ne trouve nulle part non plus son contraire, autrement dit, rien ne nous indique que cette idée est fausse. Le romancier pourrait très bien s'être approché sans le savoir d'une réalité que le peintre n'aurait confiée à personne, ou que le peintre aurait écrite dans une lettre aujourd'hui disparue. Il y a des choses dont nous ne saurons jamais si elles sont vraies : le romancier pourrait être proche d'une intimité pas forcément révélée par le peintre de son vivant. C'est notamment en cela que la fiction biographique peut parfois aboutir à une certaine forme de vérité.

Après avoir passé en revue les inexactitudes, examinons à présent ce qui est exact. L'histoire de Georg Philipp, qui perdit sa main droite et ne put exercer le métier d'horloger comme son père, puis apprit à se servir de la main gauche et devint peintre, est bien véridique. On aurait presque pu croire que ce récit était inventé de toutes pièces par le narrateur, tant la « mutilation » (p. 6) de la main de l'ancêtre de Rugendas fait symboliquement écho à celle du visage de celui-ci, dont il va tant être question dans le roman. Un tel antécédent aurait pu être inventé pour symboliser une malédiction s'acharnant sur deux générations de Rugendas, et dans les deux cas leur faisant découvrir leur métier : Georg Philipp devenant peintre suite à la perte de sa main, Johan Moritz redécouvrant la perception suite à la perte de son visage. Mais

[1] *Ibid.*

ici il semble bien que la réalité dépasse la fiction : une mutilation physique a réellement précédé l'autre.

D'autre part, en ce qui concerne les paragraphes dédiés à Humboldt et mis à part l'erreur que nous avons mentionnée, nous pouvons rendre hommage à la façon dont le narrateur synthétise la pensée de Humboldt. De cette pensée très riche, le narrateur ne décrit certes qu'une infime partie, mais à travers des désignations imagées mêlant art et science, comme « geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje (p. 9) » et une explication assez évocatrice du procédé de la physionomie de la nature, il donne au lecteur un aperçu plutôt bon de la philosophie humboldtienne.

C'est à partir d'un article de Hanno Beck publié dans le catalogue d'exposition dirigé par Renate Löschner, *Artistas alemanes en Latinoamérica*[1], que Aira a rédigé ce résumé de la théorie de Humboldt. En le lisant, on remonte à la source de l'écriture airienne, aux origines de son inspiration. Dans *Un episodio,* on peut lire par exemple : « Este gran naturalista fue el padre de una disciplina que en buena medida murió con él: la *Erdtheorie,* o *Physique du Monde,* una suerte de geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje » (p. 9). Or, on retrouve dans l'article de Beck les mêmes expressions : « Humboldt evidentemente estaba creando con su labor un nuevo concepto que llamara "Physique du monde" o "Erdtheorie" (Teoría de la tierra) o "Physikalische Geographie" (Geografía física) »[2]. Dans son processus de reformulation, l'auteur argentin simplifie - en ôtant une expression allemande - et ajoute des commentaires. Beck écrit également : « Nosotros hoy sabemos con certeza que Humboldt conocía la obra de Lavater (...). Así como Lavater buscara detectar el carácter íntimo de la persona a través de su fisionomía, así espera Humboldt poder encontrar una comprensión científica que, con la ayuda de la imagen, vendría a ser profundizada y enriquecida »[3] ; ce qui a donné lieu à cette phrase de Aira : « El geógrafo artista debía captar la "fisionomía" del paisaje (el concepto lo había tomado de Lavater) mediante sus rasgos característicos, "fisionómicos", que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista » (*ibid.*). La référence aux différents types de végétaux et à Linné est elle aussi tirée de cet article. Dans *Un episodio,* on peut lire :

> Solo en los trópicos se encontraba el exceso necesario de formas primarias para

[1] Beck, Hanno, « El arte descubre un continente. Sudamérica a través de la "Fisionomica" de Alexander von Humboldt. Historia de viajes - ciencia - arte », in Löschner, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente,* Berlin, Reimer, 1978.
[2] *Op. cit.,* p. 11.
[3] *Ibid.*

> caracterizar un paisaje. En la vegetación, Humboldt había reducido estas formas primarias a diecinueve; diecinueve tipos fisionómicos, cosa que no tenía nada que ver con la clasificación linneana, que opera con la abstracción y el aislamiento de las variaciones mínimas; el naturalista humboldtiano no era un botánico sino un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida (p. 11, 12).

Or, l'écrivain argentin s'est inspiré de ces lignes de Beck :

> Gran claridad y un orden sistemático dio Humboldt a la geografía de las plantas, reduciendo la enorme cantidad de vegetales a 17 "prototipos" dignos de ser considerados por cada paisajista. Lo importante no eran las especies de plantas o el sistema de Linné sino el orden de la naturaleza en sí misma. Humboldt trató de revelar el sentido y las leyes que rigen aquí. A pesar de que él conocía muy bien los detalles del mundo botánico, lo que preocupa su atención era mostrar el conjunto[1].

On note que Aira parle de dix-neuf types physionomiques, alors que Beck en comptait dix-sept. Mais quelques pages plus loin, dans le même ouvrage, Löschner fait elle aussi référence à dix-neuf types, ce qui nous indique que Aira s'est sans doute également servi de son article[2]. Mis à part ce détail, à travers ces quelques exemples, on peut constater que Aira nous propose, dans son propre style, un compte-rendu de lecture, un exercice de reformulation où à aucun moment il ne reprend mot pour mot les dires de Beck. Les deux auteurs disent exactement la même chose, mais d'une manière complètement différente. Aira ne cède jamais à la tentation de plagier le texte dont il s'inspire. Cette comparaison entre les deux textes permet de repérer les mots et les idées qui ont pu frapper l'auteur argentin et lui donner envie d'expliquer les théories humboldtiennes au lecteur. Voilà donc de quelle façon ce passage, que l'on peut qualifier de « didactique », a été intégré au roman.

Citations fantaisistes

Au-delà de ce qui est véridique ou erroné dans l'introduction du roman, on constate une manière particulière chez Aira de se référer aux sources qu'il utilise. Ainsi, on peut par exemple lire la phrase suivante : « El Fitzroy de Rugendas fue el barón Georg Heinrich von Langsdorff, que en el curso de la travesía atlántica se reveló "intratable y lunático", al punto que al llegar al Brasil el artista se separó de la expedición, en la que fue reemplazado por otro pintor documentalista de talento, Taunay » (p. 7). Ici, l'introduction d'une citation est

[1] *Op. cit.,* p. 12.
[2] Löschner, Renate, « La presentación de Latinoamérica en el siglo 19 bajo la influencia de Alexander von Humboldt », *op. cit.,* p. 24.

particulièrement intéressante : l'auteur met entre guillemets deux adjectifs lus quelque part pour qualifier le baron, mais il n'indique aucunement la référence de cette citation. Le lecteur peut se demander à quelle source se réfère le narrateur, qui se décharge de la responsabilité de ces qualificatifs, indiquant que quelqu'un d'autre les emploie, sans pour autant nous indiquer de qui il s'agit, ce qui rend cette citation tout à fait étrange. Dans la biographie dont Aira s'est servi, Richert dépeint le baron comme un être insupportable, mais comme elle tend à prendre sans cesse la défense de Rugendas, dont elle raconte la vie, elle manque parfois d'objectivité. D'autres auteurs, à l'inverse, prennent la défense de Langsdorff et rejettent les torts sur le peintre. Par conséquent on ignore véritablement si le baron avait les défauts imputés par Richert. Quoi qu'il en soit, Aira ayant lu le texte de Richert, il reproduit la même appréciation négative contre Langsdorff. Mais, même si le point de vue est le même que celui de la biographe, ce qui est étonnant, c'est que ce ne sont pas les mots de Richert qu'il emploie, puisqu'elle qualifie quant à elle le baron de « intolerable »[1]. Ainsi, selon toute apparence, Aira a semble-t-il voulu citer Richert de mémoire, sans retrouver le mot exact dans le texte, et a mis entre guillemets les adjectifs « intratable y lunático » qu'il trouvait bien correspondre au souvenir de ce qu'il avait lu sur le baron. Mais ces guillemets sont aussi une façon de produire un « effet de réel » : le lecteur ne peut vérifier d'où vient la citation, mais il imagine tout de même que le narrateur a vraiment lu ces adjectifs quelque part.

De la même façon, Aira cite des propos de Humboldt (« Humboldt tuvo la mayor admiración por el joven Rugendas, al que calificó de "creador y padre del arte de la presentación pictórica de la fisionomía de la naturaleza" », p. 10) qui ne correspondent pas mot pour mot à ce qu'écrivit Humboldt dans une lettre à Rugendas rapportée par Richert : « iniciador y padre de todo arte en la representación de la fisionomía de la naturaleza »[2]. Ici encore, non seulement le romancier ne cite pas ses sources, mais il modifie la citation qu'il met entre guillemets. Cependant, comme il s'agit d'une traduction de l'allemand vers l'espagnol, la phrase reconstituée par le romancier est peut-être tout aussi valable que la phrase traduite, puisque la pensée de l'auteur ne semble pas avoir été trahie.

Mais si cette citation approximative n'est pas problématique, il n'en va pas de même pour celle qui suit, quelques lignes plus bas, et qui n'est autre que la reconstitution d'une lettre adressée à Rugendas par Humboldt, essentiellement constituée d'une énumération excessive de plus d'une page :

---

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 315.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 350.

> No quería que su discípulo gastara esfuerzos por debajo de la franja tropical, y en sus cartas abundaba en recomendaciones de este tenor: "no desperdicie su talento, que consiste sobre todo en dibujar lo realmente excepcional del paisaje, como por ejemplo picos nevados de montañas, bambúes, la flora tropical de las selvas, grupos individuales de la misma especie de plantas, pero de diferentes edades; filíceas, latanias, palmeras con hojas plumadas, bambúes, cactus cilíndricos, mimosas de flores rojas, inga (con ramas largas y grandes hojas), malváceas con el tamaño de un arbusto con hojas digitales, en especial el árbol de las Manitas (Cheirantodendron) en Toluca; el famoso Ahuehuete de Atlixco (el milenario *cupressus disticha)* en las cercanías de México; las especies de orquídeas de hermosa floración en los troncos de los árboles cuando estos forman nudos redondos recubiertos de musgo, rodeados a su vez por los bulbos musgosos del dendrobio; algunas figuras de caoba caídas y cubiertas por orquídeas, banisterias y plantas trepadoras (...)" (p. 10, 11).

L'énumération se poursuit ainsi sur une demi-page. Or, voici la véritable lettre que le savant adressa le 13 mars 1830 au peintre, lettre que le romancier a pu lire dans la biographie de Richert, et qu'il a probablement prise pour modèle :

> Me alegro de su resolución de ir a América y creo que por medio de los tipos captados en forma tan sensitiva por Ud., se empezará una nueva época de la pintura paisajista. Pero su América no debe ser Brasil, ni Cumará o el río Magdalena, o las islas de las Indias Occidentales. Ud. debe ir donde se reúnan palmas, helechos arborescentes, cactus, montañas nevadas y volcanes, es decir, la cordillera de Los Andes misma, del grado diez norte hasta el quince, latitud sur, en otras palabras, Quindiu y Tolima, en el camino de Santa Fe a Popayán, o bien, Quito, o aún, también, Méjico al pie del Orizaba, aunque Méjico tiene un carácter demasiado nórdico a causa de sus inevitables robles. Quito y Perú superior, los precipicios del Chimborazo, frente a Guayaquil, y todo el camino acostumbrado de Cartagena, Turbaco, hacia Bogotá, el Paso de Quindiu, Popayán, el volcán de Sotara, Puracé, Pasto hasta Titicaca y las montañas medidas por Pentland.
>
> Cúidese de las zonas temperadas, de Buenos Aires y Chile, y de los bosques sin volcanes y nieve, del Orinoco y del Amazonas, y hasta de los islotes. Un gran artista, como Ud., debe buscar lo grande. Cúidese, ante todo, de lo que desvíe de este objetivo (...) »[1].

Avec le modèle sous les yeux, on comprend pourquoi Aira s'est amusé dans la fausse lettre qu'il a écrite à caricaturer le style de Humboldt, qui n'évite pas ici les énumérations et les redites. Le narrateur de *Un episodio* exagère le trait et fait de cette lettre une liste interminable et incongrue fourmillant de termes savants et de noms latins de plantes, caricaturant le scientifique ne pouvant s'empêcher d'étaler son savoir avec enthousiasme.

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 323.

Mais ce qui est troublant, c'est une fois de plus ce brouillage des codes dont nous parlions plus haut. En effet, cette lettre est une invention du romancier ; pourtant, étant encadrée de guillemets, elle est traitée par celui-ci comme une citation. Cette fausse citation est précédée de l'introduction : « en sus cartas abundaba en recomendaciones de este tenor : (...) » ; comme si les conseils de Humboldt ressemblaient réellement à cette tirade invraisemblable. Et malgré l'expression « de este tenor », qui suggère une approximation, le narrateur encadre tout de même la fausse lettre de guillemets. De plus, cette folle énumération contraste soudain avec le ton sérieux du narrateur-biographe que nous évoquions. Avec ces fausses citations proposées par un narrateur assumant un rôle de biographe, le lecteur a parfois de quoi se perdre entre histoire et fiction.

Pour conclure sur l'introduction du roman, on peut dire que le narrateur ne peut s'empêcher de modeler à sa guise la documentation qu'il a sous la main. Il ne résiste pas à la tentation de s'amuser avec ses textes de référence, qui sont pour lui une base et une source d'inspiration. Prenant l'apparence tantôt d'un biographe, tantôt d'un romancier, le narrateur de cette introduction joue sur plusieurs niveaux, quitte à s'éloigner de la vérité historique et à donner au lecteur des informations plus ou moins authentiques, oscillant entre réalité avérée, erreurs involontaires, ou inventions délibérées. Aira est un romancier avant tout et ne peut se cantonner au rôle provisoire de biographe : l'imagination l'emporte.

Evolution du lien entre réalité et fiction dans le roman

Après avoir examiné l'introduction, nous allons à présent examiner le récit en lui-même, qui commence en page 12 (« Partió a fines de diciembre de 1837 desde San Felipe de Aconcagua (Chile), en compañía del pintor alemán Robert Krause, con una reducida tropilla de caballos y mulos y dos baqueanos chilenos »). A partir de là, le résumé biographique fait place au roman en lui-même et le rythme se ralentit. Les allusions aux faits vécus s'insèrent dans le récit imaginaire du voyage des deux peintres. Nous allons donc examiner ce récit fictionnel et le confronter aux « faits réels ».

Avant de commencer, il faut préciser qu'en ce qui concerne les données biographiques, on peut clairement distinguer deux parties dans le roman : avant le *malón* et après. Le voyage de Rugendas et de Krause jusqu'à leur arrivée à San Luis est bien documenté : nous disposons en particulier d'extraits du journal de Krause, racontant la traversée des Andes et celle de la

pampa, l'accident de son ami, les jours qui ont suivi, et les séjours à Mendoza et à San Luis ; en revanche, le voyage de retour, et en particulier les *malones* auxquels les deux artistes auraient assisté ne sont relatés nulle part, car le journal de Krause n'a jamais été retrouvé dans son intégralité (les extraits dont nous disposons sont des lettres envoyées à sa famille où il recopiait des pages entières de son journal). De plus, les biographes racontent généralement (souvent très brièvement) ce voyage de 1837-1838 et donnent notamment des informations sur l'accident, mais parlent peu du retour, faute de sources. Ainsi, si pour toute la première moitié du roman, Aira a pu parfois utiliser les quelques informations données par les biographies de Gertrud Richert et de Renate Löschner, en revanche toute la deuxième moitié du roman, à partir de la page 58 et du cri « ¡Malón! ¡Malón! » (et même déjà un peu avant), est entièrement issue de son imagination. D'ailleurs, c'est à partir de cet événement que le narrateur procède à une déshumanisation complète du personnage de Rugendas, comme on a pu le voir précédemment.

Autrement dit, si par endroit le personnage de Rugendas pouvait parfois être comparé à la personne Rugendas, à partir du *malón,* le Rugendas dont il est question est entièrement personnage et ne doit plus être comparé à l'homme réel : l'imagination a entièrement pris le pas sur la biographie initiale. Le roman, qui commençait par une biographie de Johan Moritz Rugendas, descendant d'une famille d'artistes bavarois, s'éloigne progressivement de toute réalité historique et Rugendas devient progressivement personnage jusqu'à n'avoir pratiquement plus aucun lien à la fin avec l'homme ayant existé. Comme l'écrit Carmen de Mora Valcárcel, « hay (...) un humor grotesco que hace aparición en la Pampa cuando Rugendas cae del caballo; ese momento introduce un cambio en el personaje y también un cambio en la narración, la deformación física de aquél deforma, por así decir, el estilo, que se aparta de la ilusión realista en que había discurrido hasta ese momento para caer a ratos en un expresionismo esperpéntico o en descripciones surrealistas »[1].

Ainsi, concernant notre étude comparative entre fiction et réalité, il sera à la fois impossible - par manque de données biographiques - et peu pertinent - par le fait que cette partie est entièrement imaginaire - de comparer cette seconde partie du roman avec la réalité vécue. En revanche, en ce qui concerne la première partie du roman, décrivant le voyage des peintres, l'accident de Rugendas et sa convalescence, les sources dont nous disposons nous

---

[1] De Mora Valcárcel, Carmen, « Rugendas en Aira : *Un episodio en la vida del pintor viajero* », *in* Mattalia Sonia, Celma Pilar, Alonso Pilar, *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino,VII* Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana ; Francfort, Vervuert, 2008, p. 494.

permettront d'effectuer une comparaison entre la fiction et le vécu. Mais avant d'entrer dans le voyage proprement dit, nous allons nous intéresser aux deux protagonistes et aux informations distillées sur eux par le narrateur : nous verrons si ces informations sont proches ou non de la réalité.

Chapitre 2 : Les personnages historiques

I. Rugendas : portrait

Quelques traits physiques et moraux

Qui était Rugendas dans la réalité ? A quoi ressemblait-il et quels étaient les traits de sa personnalité ? Si les descriptions de son visage après l'accident ne manquent pas dans *Un episodio,* en revanche le narrateur ne nous propose pas de description physique de son personnage principal avant qu'il ne lui arrive malheur. Il fait juste allusion, avec une pointe d'ironie, à son nez, « el aguileño ausburgués », mais seulement une fois que celui-ci n'est plus reconnaissable (p. 39).

Plusieurs portraits et autoportraits nous renseignent sur les traits physiques du peintre : Rugendas était doté d'un visage ovale et d'un large front, il arborait une petite moustache. Son portrait réalisé par son ami August Riedel inspire à la biographe Gertrud Richert le commentaire suivant : « En el noble y alargado rostro de frente extraordinariamente alta y ojos graves, se refleja el artista sensitivo en quien los hermosos rasgos son la expresión de una nobleza interior »[1]. Le large front du peintre est en effet ce qui attirait l'attention de ses contemporains, qui parfois ne pouvaient s'empêcher d'y voir un signe d'intelligence. Ainsi, Carmen Arriagada, dans une lettre d'avril 1837 adressée au peintre, rapporte les commentaires d'un certain Gosselman, marin suédois, à la vue d'un portrait de Rugendas : « Cuando vio tu retrato, lo miró mucho y dijo "su cabeza es bien formada y su frente indica que hay algo en esta cabeza" »[2]. Gertrud Richert décrit également l'artiste comme un homme grand et mince, séduisant et élégant : « en general, se nos describe a Rugendas como un hombre sumamente atrayente, alto, delgado, y extraordinariamente apuesto que, además, cautivaba por su educación y su modestia »[3]. A travers ces portraits physiques, Richert laisse transparaître

[1] *Op. cit.,* p. 323.
[2] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada,* Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1989, p. 77.
[3] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 313.

quelques qualités morales du peintre : doté de bonnes manières, modeste, sensible et pourvu d'une certaine « noblesse intérieure ». Ces deux dernières qualités sont également soulignées par d'autres contemporains. Ainsi, Carmen Arriagada, dans les nombreuses lettres qu'elle lui a adressées, évoque à plusieurs reprises la noblesse de son âme (« su alma elevada y llena de sentimientos nobles »[1]). Quant à sa sensibilité, elle est mise en relief par plusieurs biographes, dont Bonifacio del Carril : « Dotado de una fina sensibilidad, casi femenina, para las cosas del arte y de la vida, fue intensa, inevitablemente romántico »[2]. La part féminine du peintre évoquée par Del Carril, conséquence de sa sensibilité, est justement l'un des traits dont le narrateur de *Un episodio* avait doté son personnage au début du roman, rejoignant en cela sans le savoir les dires du biographe : « Rugendas, a los treinta y cinco años, era tímido y afeminado y torpe como un adolescente » (p. 14). Si Aira avait vu juste pour l'adjectif « efféminé », la timidité et la maladresse ne font en revanche pas partie des traits de caractère relevés par les biographes.

L'art comme vocation totale

Ce sur quoi l'on peut réellement mettre l'accent, c'est bien la profonde vocation de Rugendas pour l'art, auquel il consacra toute sa vie et toute son énergie, au détriment de sa vie privée ou de son confort. Rugendas était, comme l'écrit Del Carril, un « travailleur infatigable »[3], dessinant et peignant sans relâche, avec passion et quelles que soient les conditions climatiques. Sensible, entièrement voué à son art, Rugendas était aussi, comme le note Del Carril, un homme simple mais aussi très idéaliste. « Enteramente dedicado al ejercicio de su profesión de dibujante y artista que fue, en verdad su único medio de subsistencia, Rugendas fue un hombre simple y sencillo, idealista en grado sumo »[4]. Sa vocation et son idéalisme l'ont parfois conduit à vivre dans les conditions les plus précaires, comme le souligne Pablo Diener. En effet, peu intéressé par l'argent et ne vivant que pour sa peinture, il se retrouva parfois malgré lui dans des situations très difficiles, comme ce fut le cas au Chili, juste avant son départ pour le Pérou. « Su situación económica era precaria en

[1] Pinochet de la Barra, Oscar, *op. cit.,* p. 483.
[2] Del Carril, Bonifacio, *Mauricio Rugendas,* Buenos Aires, Academia nacional de Bellas Artes, 1966, p. 15.
[3] *Op. cit.,* p. 17.
[4] *Op. cit.,* p. 16.

19. Anselm Riedel, *Retrato de Juan Mauricio Rugendas*

extremo. Escasamente conseguía solventar sus gastos con los modestos ingresos que obtenía dando lecciones de dibujo y con uno que otro encargo de retratos »[1]. Cet état d'esprit désintéressé contraste avec certains tempéraments d'autres peintres voyageurs, tels Monvoisin ou Pellegrini, plus conscients des réalités matérielles, ayant su comment utiliser leur art dans leur intérêt. Ainsi, Carlos Pellegrini, par exemple, ingénieur savoyard venu au Río de la Plata pour y effectuer des travaux hydrauliques et s'étant tourné vers la peinture par défaut, la situation politique ayant paralysé les œuvres publiques, écrivait dans une lettre à sa famille :

> J'ai de singulières choses à vous apprendre. La première est que dans deux ans au plus je retournerai auprès de ma famille. La seconde est qu'en trois mois de temps je viens de gagner 8 mille piastres, dont 6 d'économie sont placés, et me rendent un intérêt de 2 p. % pour mois. La 3e c'est que je fais des portraits. La 4e c'est que tous les jours je gagne de 100 à 200 francs... (...) Sur soixante portraits que j'ai déjà faits, je n'en ai pas manqué un. Je les torche complètement en une séance de deux heures[2].

On sent bien ici le pragmatisme de ce peintre qui semble avoir la tête sur les épaules concernant ses finances et considérer son art uniquement comme un métier qui lui permet de gagner de l'argent avant de rentrer chez lui - ce qui par ailleurs ne l'a pas empêché de réaliser de grandes œuvres. On voit bien ici la différence avec un Rugendas qui ne fait pas de calculs et vit son art comme une vocation totale, pleine et entière. Le contraste est également saisissant entre ce dernier et Raymond Monvoisin, peintre français ayant voyagé en Argentine et au Chili et devenu portraitiste de grand talent de l'aristocratie chilienne. Ce contraste est mis en relief par Richert :

---

[1] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858,* Augsburg, Wissner, 1997, p. 51.
[2] Ribera, Adolfo Luis, *Historia general del arte en la Argentina, III. La pintura,* Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984, p. 170.

> Monvoisin, el elegante retratista del gran mundo, que se presentaba como el príncipe de los pintores, recibía las comisiones más brillantes, el oro le llegaba a paladas y era el centro de atracción de las grandes fiestas y celebraciones, había llegado a Chile como pintor y político cultural, para fundar aquí una escuela para pintores y el Estado, inmediatamente, había dado apoyo a sus planes. Rugendas, en cambio, había desembarcado en Chile, pobre, había luchado duramente y no sabemos si poseía, ahora, en el momento de su partida, suficiente dinero para pagar su viaje a Alemania[1].

Si la différence de train de vie entre les deux artistes voyageurs était importante, c'est aussi parce que leur vocation n'était pas la même. Monvoisin avait choisi le confort de la vie mondaine, tandis que Rugendas voulait peindre avant tout, outre les paysages, les gens du peuple, les autochtones, les Indigènes et se passionnait pour leur mode de vie. Ainsi que l'écrit Richert,

> A Rugendas le agradaban los amigos en pequeños círculos, al mismo tiempo buscaba la soledad y podía convivir con los indios y la selva primitiva por puro placer, durante semanas, en beneficio de su trabajo y de su interés humano. Uno no podría haberse imaginado a Rugendas en las bulliciosas fiestas de los elegantes salones que eran necesarios para Monvoisin, y mucho menos, o en absoluto, imaginarse a Monvoisin en las carpas de los indios o en los miserables refugios de las montañas[2].

Ainsi, on peut mettre l'accent sur l'abnégation dont a fait preuve Rugendas en consacrant sa vie à sa passion pour le dessin et la peinture. Mais si cette vocation l'a conduit a devenir l'un des plus grands peintres voyageurs illustrateurs de l'Amérique latine du XIX^{e} siècle, au quotidien, les conditions précaires et incertaines de son existence lui causèrent à plusieurs reprises bien des tourments.

Mélancolie

Il est un point au sujet duquel le romancier argentin semble en profonde affinité avec la réalité, ou du moins avec ce que nous en savons : au début du roman, le narrateur airien fait une digression pour évoquer les questions existentielles qui tourmentent le peintre voyageur. Prenons le temps de relire ce passage évocateur :

> Este paisaje visto por encima del hombro le suscitaba de nuevo viejas dudas y

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 343.
[2] *Ibid.*

> planteos vitales. Se preguntaba si sería capaz de hacerse cargo de su vida, de ganarse el sustento con su trabajo, es decir con su arte, si podría hacer lo que hacían todos... Hasta entonces lo había hecho, y muy bien, pero contaba a su favor con el impulso adquirido en la Academia y el aprendizaje en general, y con la energía de la juventud. Sin hablar de la suerte. Tenía las más serias dudas de que ese movimiento pudiera mantenerse. ¿Con qué contaba, al fin de cuentas? Con su oficio, y casi nada más. ¿Y si la pintura lo abandonaba? No le quedaría nada. No tenía casa, ni dinero en el banco, ni capacidad para los negocios. Su padre había muerto, él vivía desde hacía años errando por países extranjeros... Esto último lo hacía especialmente sensible a ese razonamiento de "si los demás pueden..." En efecto, toda la gente con la que se cruzaba, en ciudades y aldeas, en selvas y montañas, se las arreglaba para mantener su vida a flote; pero estaban en su contexto, sabían a qué atenerse. Mientras que él estaba a merced de un raro azar. ¿Quién le aseguraba que el arte fisionómico de la naturaleza no pasaría de moda, dejándolo aislado como un náufrago en medio de una belleza inútil y hostil? Por lo pronto, su juventud ya casi había pasado, y seguía sin conocer el amor. Se había empeñado en vivir en un mundo de fábula, de cuento de hadas, y si en él no había aprendido nada práctico al menos había aprendido que el relato siempre se prolongaba, y al héroe lo esperaban nuevas alternativas, más caprichosas e imprevisibles que las anteriores. La pobreza y el desamparo eran apenas un episodio más. Podía terminar pidiendo limosna en el portal de una iglesia sudamericana, ¿por qué no? Ningún temor era exagerado, tratándose de él (p. 20-22).

Ces lignes de *Un episodio*, bien qu'issues de l'imagination du narrateur, auraient sans doute très bien pu être les pensées mêmes de Rugendas. En effet, celui-ci était parfois en proie aux questions existentielles et à la mélancolie. Richert parle même d'« états dépressifs »[1]. Ces phases de désespoir apparurent durant les périodes plus difficiles et plus précaires matériellement, et notamment lors des quatre dernières années de son séjour au Chili, de 1838 à 1842, qui furent, comme l'indique Diener, plus infructueuses. Richert écrit que cette tristesse apparaissait déjà à Paris, lorsqu'il partageait un appartement avec son ami Victor Aimé Huber :

> Por desgracia, se mostró en nuestro pintor, ocasionalmente, una tendencia a estados melancólicos, al desaliento y a la indecisión que nosotros encontramos en él muy pronunciados más tarde y con los que Huber tuvo mucho que hacer. (...) Rugendas, en verdad, no poseía una constitución robusta, de rebosante vitalidad, ni era un vehemente temerario, sino que un hombre delicado, muy bien educado y discreto, en quien vaciaron sus últimas energías largas generaciones de sinceros artistas y cultos ciudadanos muy bien considerados. Se le podría comparar a un río que, cuando lleva mucha caudal de agua, fluye estrepitosamente, pero que, a veces, forma sólo un riachuelo. A pesar de estos estados depresivos, Huber gozaba profundamente de la vida en común con este amigo querido, de carácter tan

[1] *Op. cit.,* p. 318.

amable[1].

Au Chili, Rugendas se confiait à son amie Carmen Arriagada, avec laquelle il entretenait une correspondance régulière, et dont nous parlerons plus loin. Une de ses nombreuses lettres, en 1836, témoigne d'un certain désespoir, lié à des problèmes financiers, comme le rapporte Richert :

> Por supuesto que el dinero no alcanzaba para mucho, y esto fue especialmente lo que nuevamente arrojó negras sombras sobre su espíritu. A él le faltaba la grandeza, el futuro, la seductora innovación; su trabajo no le atraía, de modo que Doña Carmen tuvo que darle aliento. J'hésite même à vivre, le escribía, y ella le prevenía con implorante amor de no hacerlo, de no dejar entrar en su corazón el desaliento y el hastío de la vida[2].

Les lettres adressées par Carmen à Rugendas ayant été publiées (contrairement à celles écrites par Rugendas, qui ont disparu, comme nous le verrons), nous avons retrouvé la lettre où Carmen répond à cet élan de désespoir du peintre. Cette lettre date de mai 1836 : « Yo leo en su carta *j'hésite même à vivre!* Mon dieu! qué ideas! amigo mío, Ud., que tiene un porvenir de esperanzas, abatirse tanto! Rugendas, ánimo, y todo irá bien. Otros pueden decir "Por pocos días de sereno cielo, cuántos de tempestad!", pero Ud. puede cambiar el sentido y esperar con razón que las pequeñas dificultades se disipen pronto »[3]. En août 1836, Carmen répond à une lettre où le peintre semble de nouveau avoir épanché ses souffrances intérieures :

> Su carta, mi querido amigo, sin dejar de ser amable como todas las anteriores, respira en el tono en que está escrita más que enfermedad; yo he podido percibir descontento, mal humor, y quién sabe qué más! Quizás lo triste de la estación le inspira ideas melancólicas, quizás que Ud., como su amiga, está descontento, aburrido, cansado de la insipidez de la vida. No quiera Dios que Ud. pruebe situación tan ingrata![4]

L'année 1837 n'a manifestement pas été plus heureuse pour le peintre. C'est à la fin de cette année que Rugendas et Krause ont entamé leur périple à travers les Andes. A ce moment-là, malgré le début de ce nouveau voyage, le moral de Rugendas semble bien avoir été au plus bas à cause de cette mauvaise année écoulée, qui ne lui laissait augurer rien de bon

---

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.,* p. 334.
[3] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada, op. cit.,* p. 41. Les points d'exclamation et d'interrogation à l'envers ne sont pas retranscrits dans cette édition.
[4] *Op. cit.,* p. 49.

pour la nouvelle année. Carmen reçut au début de janvier 1838 une lettre où Rugendas lui avait raconté dans quel état d'esprit il avait passé la nuit de la St-Sylvestre. Si, comme on le verra ultérieurement, la soirée fut aussi festive que le décrit Aira (le récit que Krause fait de cette nuit se rapproche en effet du roman), en son for intérieur, Rugendas était en proie à de sombres pensées : « Llegó el correo, qué humor tan sombrío, que nube oscurecía la mente de mi querido Rugendas al principiar su carta? Se queja Ud. del año que iba a expirar; lo acusa de desgracias, de disgustos! (...) Ud. paseó solo la última noche del año, triste y pensativo, lejos de los que le aman (...) »[1].

Malheureusement, si l'année 1838 allait lui permettre de contempler les Andes et de découvrir la pampa et l'Argentine, ce fut aussi l'année de son accident et de ses douleurs physiques, suite auxquelles il lui fut difficile de retrouver le moral. Ainsi, en juillet 1838, Carmen lui écrit : « Ud. me escribe descontento de su suerte, de su vida, y de todo en general! Lo siento muchísimo; mi deseo es de verle feliz y satisfecho en cuanto sea posible en este miserable mundo »[2].

Ainsi, le narrateur airien s'est approché de très près de la réalité intérieure vécue par le peintre durant certains moments de découragement. Ce tempérament, que l'on peut qualifier de saturnien, conduit même Domingo de Oro, bien pessimiste, à écrire un jour à Rugendas : « Ud. y los que son como Ud. no serán felices jamás »[3]. Heureusement, quoi qu'en dise son ami, la beauté de la nature et l'amour de l'art lui ont fait vivre des moments de bonheur et d'enthousiasme où la mélancolie n'était plus qu'un mauvais souvenir.

Enthousiasme

On peut remarquer que ces périodes de mélancolie resurgissaient en fait surtout lorsque Rugendas était à l'arrêt trop longtemps, entre deux voyages. Rien ne l'enthousiasmait davantage en effet que les voyages, la splendeur des paysages parcourus et la passion pour le dessin sur le terrain. Carmen avait bien remarqué que rester trop longtemps au même endroit ne convenait pas à son ami, surtout si cet endroit était une grande ville, telle Santiago : « Llegó en fin el correo trayéndome su muy amable carta del 6. Todavía se advierte en ella un resto de descontento, que espero ver desaparecer cuando Ud. realice sus proyectos de viajes. La permanencia estable en un lugar no conviene a las personas de un carácter ardiente y vivo

[1] *Op. cit.,* p. 121, 122.
[2] *Op. cit.,* p. 139, 140.
[3] *Op. cit.,* p. 372 (note).

como el de Ud.; se necesita un campo más extenso pa. no aburrirse y desesperarse, y Sant°. es bien reducido »[1]. Gertrud Richert, dans sa biographie, insiste souvent sur l'enthousiasme et l'envie de travailler qui saisissaient le peintre lorsqu'il était en voyage. Ainsi, par exemple, le Mexique fut un pays qui l'enchanta. « Se apoderó del artista con toda su alma y despertó su poder creativo en el grado más alto. Aquí pareció desligarse completamente de esa indecisión e impedimento interno. La alegría por el trabajo brotó de él como las flores de un árbol en primavera »[2]. Le style lyrique de la biographe allemande est assez évocateur pour nous faire imaginer l'enthousiasme et la créativité que déclenchait chez Rugendas la découverte d'un nouveau pays, riche en paysages grandioses. Dans *Un episodio,* le narrateur sait trouver les mots justes pour décrire l'émerveillement ressenti par le peintre devant les sublimes paysages de la Cordillère : « Se llevaban carpetas hinchadas a reventar de souvenirs. "Me llevo en las retinas..." decía la frase corriente. ¿Por qué en las retinas? En toda la cara también, en los brazos, en los hombros, en el cabello, en los talones... En el sistema nervioso. A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero contemplaban arrobados el conjunto de silencios y aire » (p. 19, 20). L'adjectif « arrobados » (ravis, en extase), l'image du paysage pénétrant tout le corps du voyageur, et celle des cartons pleins à craquer de dessins concourent à évoquer à la fois le choc esthétique de la contemplation du sublime, la prégnance des paysages dans l'esprit du spectateur et son besoin d'en garder autant de traces que possible sur le papier pour ne pas l'oublier. On retrouve dans la biographie de Richert, qui fut, rappelons-le, l'une des deux références bibliographiques lues par Aira, quelques lignes probablement sources d'inspiration pour le romancier argentin :

> Los dos pintores eligieron el camino principal por el Paso de Uspallata, bastante difícil y arriesgado en esa época, pero que, sin embargo, ofrecía la mas profunda experiencia. La suave nostalgia por la naturaleza más rica de Méjico que Rugendas siempre llevaba en un rincón de su corazón, desapareció ante la grandeza y nobleza, ante la subyugadora belleza de estas montañas, siempre diferentes en cada curva, en cada nueva ascensión. Los dos pintores, que llevaban consigo todas sus herramientas de trabajo, quedaban tan extasiados, que alargaron su trabajo lo más posible, deteniéndose una y otra vez para copiar las colosales rocas, las cascadas, las gargantas (...)[3].

Il est intéressant de lire ces lignes qui comptent parmi celles qui ont servi de point de départ au roman. Même si la biographie de Richert et le roman de Aira ne sont bien sûr

[1] *Op. cit.,* p. 51.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 327.
[3] *Op. cit.,* p. 336.

absolument pas comparables, il n'en reste pas moins que quelques descriptions, voire quelques mots font écho entre un texte et l'autre, comme l'adjectif « extasiados » qui nous rappelle le qualificatif « arrobados » employé par Aira. En ce qui concerne le rapport entre fiction et biographie, on peut affirmer que sur ce point, le roman concorde parfaitement avec la réalité décrite par l'historienne, dont il s'inspire.

Cette passion du peintre voyageur pour la nature et la géographie, pour le pittoresque ou le sublime des paysages contemplés et pour l'activité artistique qui découlait de cette beauté omniprésente, Rugendas la transcrivait dans les descriptions qui émaillaient ses lettres adressées à Carmen Arriagada, mais Carmen, qui comme l'écrivit un jour Rugendas, était « plus intéressée par le voyageur que par le voyage »[1], en était parfois exaspérée et blessée dans son amour-propre : « (...) Creí leer en esta carta el sentimiento de haberme dejado, que se me echaba mucho menos, en fin, que yo ocupase mucha parte de la carta, pues no, Sor., una larga carta toda llena de descripciones de visitas, de cerros, de nieves, etc., qué rabia! (...) Yo que tanto pienso en mi amigo; él se ocupa exclusivamente de su pintura »[2].

Deux ans plus tard, dans une autre lettre, Carmen exprime une fois de plus son agacement : « Vaya con los Volcanes! Caballero, me toma Ud. por la discípula de Humboldt? El Tupungato ocupa toda la carta, ya se ve! es un cerro tan alto! Para decir a Ud. la verdad, me impacienté con la tal carta (...) »[3]. Ainsi, l'enthousiasme du peintre voyageur face aux beautés de la nature n'était pas toujours bien reçu par son amie, restée chez elle dans l'attente de son retour.

Pour terminer sur ce thème, revenons à la jeunesse du peintre, aux origines de sa vocation. Dans une lettre qu'écrivit en 1821 Johan Lorenz Rugendas, le père du peintre, pour recommander son fils au baron de Langsdorff qui recherchait un artiste pour son expédition, nous retrouvons la plupart des qualités que nous avons énumérées jusqu'à maintenant et, en particulier, cette joie de voyager, avec laquelle nous clôturerons ce portrait :

> Meu filho Maurício, mesmo tendo apenas 19 anos de idade, possui uma constituição física robusta, é sadio e tem bons dotes espirituais. Tem ainda um extraordinário talento para arte, sobretudo neste ramo da pintura de paisagem e de

[1] « No pienso dirigir a Ud. itinerarios y no quiero repetir lo ya dicho el viaje y camino ya hecho, poco interés puede tener para mi amiga las descripciones de unos parajes que oye tal vez nombrar por la primera vez. O dígame Ud., sabe Ud. de Tuly, de Chiquitos, de Acora, si Ud. sabe de ellos no tendrá curiosidad de saber más de melancólicos pueblos que inspiran tristeza. Mi amiga se interesa al viajero más que al viaje y más a su conclusión que a su extensión, no es cierto? », extrait de l'unique lettre de Rugendas adressée à Carmen qui a été conservée, citée *in* Pinochet de la Barra, Oscar, *op. cit.,* p. 466 (note).

[2] *Op. cit.,* p. 128.

[3] *Op. cit.,* p. 256.

> animais, já sendo, inclusive, reconhecido. E, o que é mais importante, possui também um incontrolável entusiasmo por viajar e a consciência do que é a fama; por tudo isto esta desejando responder ao vosso chamado[1].

II. Rugendas : autres éléments biographiques

Le narrateur de *Un episodio* fait référence à d'autres faits relatifs au passé, à l'entourage ou aux talents de son personnage rugendasien, dont on peut se demander s'ils sont véridiques. Ainsi, par exemple, nous allons revenir sur la réflexion à propos des enjeux de rédaction de l'ouvrage publié avec succès par Rugendas, *Voyage pittoresque au Brésil*. De même, nous allons nous pencher sur la relation de Rugendas avec Carmen Arriagada, insoupçonnable dans *Un episodio*. Le rapport du peintre à l'écriture est un autre thème du roman que nous allons confronter à la réalité.

Mais avant de commencer, quelques mots s'imposent au sujet d'un détail présent dans le roman. Au début de *Un episodio,* le narrateur fait référence à la mort du père de Rugendas : « Su padre había muerto, el vivía desde hacía años errando por países extranjeros... », peut-on lire page 21. Or, le fait est bien exact ; le père du peintre mourut en effet durant la période où celui-ci se trouvait en Europe, quelques années avant d'entreprendre son second grand voyage américain, comme nous le confirme la lecture de la biographie de Richert :

> Las felices semanas de trabajo en París fueron, desgraciadamente, interrumpidas por un triste suceso. Johann Lorenz Rugendas murió repentinamente a los 51 años, el 19 de diciembre de 1826. No sabemos si nuestro pintor llegó a Augsburgo a tiempo para alcanzar a ver a su querido padre. De todos modos, permaneció allí mayor tiempo, con el objeto de consolar a su madre, a su hermana Luisa y al pequeño Luis, de once anos, de quienes era su gran deber preocuparse ahora[2].

A la mort du père, à laquelle le narrateur airien fait allusion dans ce passage du roman pour renforcer l'idée que l'artiste trentenaire ne peut à présent compter que sur lui-même, « à la merci d'un drôle de hasard », s'ajouta dans la réalité le fait que Johan Moritz dut dès lors veiller sur son petit frère et sa sœur Luisa, qui apparaît par ailleurs dans le roman comme une

---

[1] Cette lettre a été traduite en brésilien et publiée *in* Diener, Pablo ; Costa, Maria de Fátima, *A América de Rugendas. Obras e documentos,* São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999, p. 34, 35.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 319.

correspondante privilégiée.

Voyage pittoresque dans le Brésil

Dans le roman, alors qu'il est en convalescence à Mendoza, Rugendas a des regrets concernant l'ouvrage qu'il a publié quelques années auparavant à Paris, *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Il prend conscience en effet que le fait de ne pas avoir écrit lui-même les textes de ce livre pose problème :

> Quedó registrado en sus cartas de este período un asunto bastante extemporáneo sobre el que se le dio por temar, con fijeza de orate. Su libro *Voyage pittoresque dans le Brésil,* pilar de su extensa fama europea, en realidad había sido escrito por otro, por el periodista y crítico de arte francés Victor Aimé Huber (1800-1869), basándose en las notas manuscritas de Rugendas. Lo que no le había resultado para nada especial en su momento, ahora empezaba a resultarle extrañísimo, y se preguntaba como había podido prestarse a la maniobra. Que un libro firmado por X fuera en realidad escrito por Y, ¿no era aberrante? Si había aceptado sin pensarlo había sido por la distracción que le causó todo el proceso de la edición, que en un libro de esta naturaleza era la mar de complicado. Eran tantas las habilidades necesarias, desde la financiación del proyecto al coloreado de las láminas, que la redacción del texto parecía un detalle entre otros. La atracción principal del libro eran las cien litografías que contenía, que fueron realizadas por artistas franceses, salvo tres hechas por el artista en persona; la casa de litografía Engelmann & Co., aunque cuando tuviera justa fama de ser la mejor de Europa, no lo eximió de un minucioso control personal del proceso, que consistía en varios pasos y estaba sembrado de trampas. El texto había parecido un acompañamiento de las imágenes; pero lo que no había visto entonces, y empezaba a ver ahora, era que por considerarlo un acompañamiento, o un complemento, lo estaba separando de la parte "gráfica". Y la verdad, tal como ahora se le aparecía, era que todo formaba parte de lo mismo. Con lo que el escritor mercenario, el "nègre", se metía en la esencia misma del trabajo, bajo la excusa de estar llenando una función puramente técnica, la redacción ordenada en frases de los balbuceos inconexos de la documentación hablada. ¡Pero todo era documentación! ¡Ese era el principio y el fin del juego! (...) (p. 53, 54)

On ignore si, comme dans le roman, Rugendas a eu ou non au cours de sa vie des remords concernant le fait qu'il n'était pas l'auteur des textes de son livre ; en revanche, ce qu'écrit Aira concernant la conception de cet ouvrage est vrai : les textes furent écrits par son ami français Huber et seules trois des cent lithographies furent réalisées par Rugendas, comme nous le confirme Renate Löschner : « Las tablas fueron realizadas por artistas de renombre, que en ocasiones trabajaban en colaboración, y se entregaron entre los años 1827 y 1835. El propio Rugendas se encargó de las litografías de tres de ellas. Redactó el texto del

libro su amigo Victor Aimé Huber, corresponsal en París de la editorial Cotta, de Stuttgart, que aprovechó para su tarea algunas notas que el artista alemán había tomado en Brasil »[1].

Or, à travers cette réflexion qu'il prête à son personnage, Aira soulève la question de l'auctorialité d'un ouvrage à la publication aussi complexe que *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Est-il légitime qu'un livre écrit en collaboration ne porte la signature que d'un seul homme ? Rugendas, auteur des dessins et des notes, peut-il être considéré comme l'auteur du livre renfermant les gravures issues de ses dessins et les textes issus de ses notes, mais réalisées et écrits par d'autres que lui ? Au cours de la rencontre avec Aira du 28 février 2008 à l'Université Stendhal de Grenoble, l'écrivain argentin est revenu sur ce sujet, expliquant pourquoi il avait envisagé d'écrire un autre livre sur Rugendas, mais cette fois basé sur son expédition au Brésil :

> *Michel Lafon* : ¿Y estás pensando en otro episodio del pintor?
> *César Aira* : Sí. Fue uno de los tantos comienzos interrumpidos de este último año. Encontré en Brasil un libro muy hermoso que se hizo en Brasil ¿no? Sobre el libro que escribió Rugendas sobre el Brasil. Él se fue muy joven, tenía diecinueve años, creo, y partió junto con la expedición Langsdorff, una expedición de esas que se organizaban de naturalistas que llevaban siempre un dibujante como ahora se lleva un fotógrafo o un videocamarógrafa. Él fue como dibujante de esta expedición que se fue al Brasil, él se separó de la expedición, se quedó... creo que dos años en total o año y medio en el Brasil y después volvió a Europa, volvió a su casa en Ausburgo y de inmediato fue a París a preparar la edición de este libro que se llamó *Voyage pittoresque au Brésil,* que es un libro de dibujos, grabados de Brasil y una narración del viaje, que es el libro de los libros, el libro que le hizo famoso a Rugendas, y suele decirse que es el libro más hermoso del siglo XIX, un libro que marcó la historia de la edición del libro de viaje, de libros ilustrados, y fue el libro que creó en cierto modo el mito del Brasil como la tierra del paraíso recobrado, de la sensualidad, de la belleza y bueno, tuve la idea de hacer eso, de escribir los cuatro, cinco primeros capítulos que es una descripción no novelada de todo el proceso de la expedición, de la estada de Rugendas en Brasil, el regreso y el trabajo con el editor para hacer el libro que fue un trabajo... Bueno justamente ahí viene lo extraño del asunto que Rugendas en cierto modo siendo el autor total de eso, el autor vital en cierto modo, que él venía con todo su juventud, con su adolescencia del descubrimiento de los trópicos y del amor, no hizo nada del libro porque el libro a partir de sus dibujos, de sus bocetos, lo hicieron grabadores que contactó el editor, y los textos los escribió alguien a partir de ... Bueno, si alguna vez lo escribo el libro va a ser eso: esa contradicción entre ser el autor total de una obra y no haber hecho nada de esa obra.
> *ML:* ¡Hizo un ready-made!
> *CA:* Sí. ¡Firmó!

[1] 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, p. 32.

Ainsi, paradoxalement, Rugendas fut à la fois « l'auteur total » de *Voyage pittoresque*, sans que rien dans ce livre, mises à part trois gravures, ne fût directement de sa main. Il y a en effet eu une double médiation : pour les dessins transformés en gravure comme pour les notes traduites en texte. Rugendas a bien été l'auteur des éléments de base indispensables à la réalisation du livre, mais d'aucune des deux parties de l'ouvrage final, ce qui pose question. Il a tout initié mais n'a rien finalisé. Il est l'auteur du brouillon ; peut-il être considéré comme l'auteur de la mise au propre quand ce travail a été réalisé par d'autres ? Nous allons examiner les deux éléments constitutifs de l'ouvrage terminé, les gravures et le texte, mais avant cela, nous allons voir qu'un troisième élément vient lui aussi en quelque sorte poser un problème d'auctorialité : la base des gravures, les dessins.

20. Johann Moritz Rugendas, « Sierra de Ouro Branco », *Voyage Pittoresque dans le Brésil,* 1835

Les dessins

Rugendas est bien l'auteur des dessins ayant servi à la réalisation des gravures, sauf de deux d'entre eux, qui, comme le relève Renate Löschner, sont de la main de Jean-Baptiste Debret, peintre membre de la Mission Artistique Française au Brésil : « Para el *Voyage pittoresque dans le Brésil* de Rugendas se recopilaron 100 láminas, dos de cuyos motivos procedían de Jean-Baptiste Debret, con quien el pintor había trabado amistad en Brasil »[1]. Certes, ce ne sont que deux planches, mais deux planches qui viennent allonger la liste des éléments du livre dont Rugendas n'est pas l'auteur. De plus, concernant les dessins, un autre problème vient semer le doute, mais cette fois il ne s'agit plus d'auctorialité, mais de propriété. Car il est possible que ces dessins aient dû revenir au baron de Langsdorff. Un conflit opposa en effet Rugendas au chef de l'expédition à laquelle il avait participé au Brésil. Lorsque Rugendas quitta l'expédition, Langsdorff réclama des dessins qu'il disait lui appartenir mais que Rugendas savait être à lui. Boris Komissarov, dans sa narration de l'expédition Langsdorff, prend ouvertement parti pour le baron russe et jette la suspicion sur le peintre en affirmant que les dessins revenaient à Langsdorff. De plus, il ajoute que *Voyage Pittoresque dans le Brésil* a été publié sans que l'expédition Langsdorff ne soit citée :

> The album, reflecting well its title, « A picturesque journey through Brazil », aroused great interest. (...) A number of the engravings were made from the very drawings which Langsdorff had itemized in his letter to Nesselrode of the 18th-20th of December, 1824, from Tejuco, and many others were based on works whose return the expedition leader had sought so earnestly. In September of 1825, with the help of the Russian ambassador in Bavaria, I.I. Vorontsov-Dashkov, Nesselrode had attempted to recover the drawings and paintings taken by Rugendas, but without success. The album, largely reflecting the work of Rugendas between 1822 and 1824, was presented to the public as if it had no relation to the Russian expedition to Brazil[2].

Tous les auteurs ne sont pas de l'avis de Komissarov. Ainsi, Pablo Diener et Maria de

---

[1] 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, p. 32.

[2] L'album, reflétant bien son titre, « Voyage pittoresque au Brésil », éveilla un grand intérêt. (...) Un certain nombre de ses gravures furent réalisées d'après les dessins mêmes que Langsdorff avait énumérés dans sa lettre à Nesselrode du 18-20 décembre 1824, de Tejuco, et de nombreuses autres furent basées sur des travaux dont le chef de l'expédition avait si sérieusement cherché à obtenir la restitution. En septembre 1825, avec l'aide de l'ambassadeur russe en Bavière, I.I. Vorontsov-Dashkov, Nesselrode avait essayé de récupérer les dessins et peintures pris par Rugendas, mais sans succès. L'album, reflétant largement le travail de Rugendas entre 1822 et 1824, fut présenté au public comme s'il n'avait aucune relation avec l'expédition russe au Brésil. Komissarov, Boris, « The expedition of the Academic G.I. Langsdorff and his artists in Brazil », in *Expedição Langsdorff ao Brasil/ The Langsdorff Expedition to Brazil, 1821-1829 (Taunay, Rugendas, Florence),* Rio de Janeiro, Ediçoes Alumbramento, 1988, p. 51.

Fátima Costa ont démontré que les dessins appartenaient au peintre, celui-ci ayant rompu son contrat en 1822, et qu'il les a publiés en toute légitimité : « Sua defesa se baseia no fato de, como ele mesmo descreve, "ter sido dispensado do seu contrato, já desde o ano de 1822, mediante um documento do Senhor von Langsdorff". (...) Ante a contundência que implica o fato de Rugendas nunca ter entregue todos os desenhos a Langsdorff e que ainda tivesse a audácia de iniciar a publicação do seu livro sobre o Brasil dois anos depois, em 1827, cabe pensar que realmente o artista se achava em uma situação legal bastante confortável »[1]. Rugendas était donc bien l'auteur et le propriétaire de ces quatre-vingt-dix-huit dessins publiés dans son *Voyage Pittoresque*. Malgré tout, toute cette histoire semble jeter un voile sur cet ouvrage, comme si tout concourait à l'en déposséder. Après avoir examiné la question des dessins, venons-en à présent à la gravure.

La gravure

La réflexion proposée par le narrateur de *Un episodio* sur le thème de l'auctorialité nous conduit à nous interroger à présent sur le procédé de la gravure. La lithographie consiste en la retranscription par une autre personne de l'œuvre originelle d'un artiste. Ainsi, l'artiste qui a réalisé un dessin voit son travail lui échapper, puisque c'est quelqu'un d'autre qui est chargé de le reproduire. Comment être sûr que le graveur saura rendre fidèlement son dessin ? Comment les subtilités de celui-ci pourraient ne pas disparaître au cours de la gravure, qui nécessairement efface ou fige les marques de spontanéité ? La personnalité et le style du dessinateur ne sont-ils pas gommés par le décalquage ?

La gravure est un art qui finalement pose bien des questions. Elle convoque la confiance sans bornes de l'artiste et la fidélité poussée à l'extrême du graveur, qui n'est autre qu'un humble recopieur, un passeur. Cette pratique n'est pas sans rappeler ce qui pourrait être considéré comme son pendant en littérature : la traduction. Le traducteur est le graveur du texte, qui permet son passage dans une autre dimension. L'écriture en collaboration, à laquelle fait allusion Aira en parlant du métier de nègre, pourrait elle aussi être comparée à la gravure, le nègre ayant toujours la même position humble et fidèle que le graveur, sauf que dans ce cas, comme l'écrit Aira, contrairement aux apparences, c'est en réalité le nègre qui est « dans l'essence même du travail ». Dès lors, comment ne pas se poser la même question quant à la gravure : le graveur ne serait-il pas, comme le nègre, « avec l'excuse de remplir une fonction

[1] Diener, Pablo et Costa, María de Fátima, *A América de Rugendas. Obras e documentos, op. cit.,* p. 32, 33.

purement technique », au sein de l'essence même du travail ? Si l'on voit les choses sous cet angle, le passeur étant celui qui s'imprègne de son travail en le transmettant, l'artiste, celui qui à l'origine avait réalisé les dessins, se trouve alors effectivement entièrement dépossédé de sa propre œuvre. Au sein de ce travail en collaboration, il a juste fourni une matière première qui a ensuite été transformée. Il demeure à la première étape inachevée d'un processus d'élaboration qui a par la suite produit une œuvre culturelle raffinée et complète. Que lui reste-t-il ? La sélection des œuvres et la surveillance, comme le note Richert, qui suggère également que Rugendas se serait plu dans ces tâches : « ¡Qué feliz tarea fue para nuestro artista hacer la selección de sus láminas y supervigilar la ejecución litográfica! »[1]. Superviser le travail des graveurs, voilà ce qu'il reste au peintre, qui se retrouve alors contremaître de cette grande chaîne de travail. S'il est vrai qu'on peut s'interroger sur le rôle passif que joue alors l'artiste et sur la place centrale qu'ont les graveurs dans cette transformation, il faut tout de même insister sur le fait que, malgré tout, l'œuvre finale n'aurait pas existé sans les dessins réalisés sur le terrain par Rugendas, qui constituent la base et tout l'intérêt du livre. Ainsi, celui qui est à l'origine d'un processus qui par la suite lui échappe, reste tout de même la pierre centrale de l'édifice, déterminant toute la construction qui en découle. Mais une

21. Johann Moritz Rugendas, « Vue prise sur la côte près de Bahia », *Voyage Pittoresque dans le Brésil,* 1835

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 319.

question demeure cependant : l'œuvre résultant de la gravure est-elle *la même* que l'œuvre originelle telle que dessinée par l'artiste sur le terrain ?

Le cas de Maximilian Zu Weid, peintre voyageur au Brésil, nous fournit une réponse à cette question et un exemple concret des problèmes d'appropriation et de fidélité que posait la gravure. Comme le relate Renate Löschner, Weid a dû pâtir d'une certaine infidélité de la part des graveurs, qui ont eu du mal à rester cantonnés dans leur humble rôle et n'ont pu s'empêcher d'interpréter ses dessins à leur manière.

> La mayoría de las copias de los dibujos y las reproducciones gráficas de los temas estuvieron a cargo de pintores y grabadores del círculo de la Academia de Dresde, con los que tuviera buen contacto a través de sus hermanos Carl y Luisa que estudiaron allí. Estos artistas incorporaron sus propias ideas a los trabajos, ideas de acuerdo con su formación artística convencional dentro de la escuela europea. Las vistas perdieron mucho de su originalidad por la utilización del grabado en cobre. Wied estaba consciente de todo esto, señalando:
>
> « *El grabado de las planchas lo hicieron diferentes artistas y, pese a todo el cuidado tenido, se han escapado algunas faltas* ».
>
> Probablemente sea debido a la responsabilidad del grabador y escritor de arte Johann Gottfried Abraham Frenzel que la vista del Río Espirito Santo con su imponente roca Juculucoara aparezca como un romántico paisaje europeo. La vegetación no se puede identificar por separado dado que aparece caracterizada como « corte de árboles ». El panorama Tapebucu, dibujado por Carl Schleich junior, trae a nuestra memoria los rasgos de los paisajes de Claude Lorrain. Un grupo de indios de la tribu Camacans presentados en la tradición clasicista de la belleza se encuentran delante de un pintoresco e irreal fondo selvático; una escena que nos hace pensar en una arcadia tropical[1].

A travers cet exemple, on voit à quel point la gravure pouvait être un procédé problématique. Ici, les graveurs eurent un tel souci de bien faire qu'ils en vinrent à modifier les dessins pour les adapter à l'esthétique européenne, à réaliser leurs propres œuvres au détriment des œuvres de départ, et finalement à trahir l'artiste en voulant le traduire. Ce qui parvint alors aux yeux du public était déformé. Il n'existait pas d'autre moyen que la gravure pour donner à voir au public les dessins d'un artiste ayant voyagé dans un pays lointain, et paradoxalement, dans ce cas-là, ce que le public eut la possibilité de voir par ce biais était en fait *autre chose* que les œuvres réelles de cet artiste... Les gravures *n'étaient pas* réellement les œuvres qu'elles étaient censées reproduire... L'image que se forgèrent alors les Européens de ces peuples lointains dut alors être faussée. En outre, que devenaient les dessins d'origine,

[1] 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, p. 66.

les seuls, les vrais ? N'étant vus par personne, ces dessins authentiques et précieux sombraient dans l'oubli. Ce qu'il restait, c'était la gravure, reflet plus ou moins fidèle du réel. Il en est ainsi des dessins de *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Le public put apprécier les gravures de l'ouvrage, mais personne ne vit jamais les dessins d'origine de Rugendas, l'œuvre fondamentale et première étant définitivement remplacée par une œuvre seconde, dont on ne sait jamais si elle est ou non fidèle à son modèle que personne ne voit. Finalement, il est possible de conclure que la gravure est un art où paradoxalement l'œuvre disparaît au profit de sa copie.

Le texte

On peut dire qu'en ce qui concerne *Voyage Pittoresque dans le Brésil,* il en a été de même pour le texte. Les notes de Rugendas, base du texte écrit par Huber, n'ont jamais été connues. Comme pour les gravures, une médiation, voire une transformation, a eu lieu. Pourquoi Rugendas n'a-t-il pas choisi d'écrire lui-même les textes de son livre ? Comme l'écrit le narrateur airien dans *Un episodio,* réussir à publier un tel ouvrage était déjà si compliqué matériellement, que la rédaction en est peut-être devenue un détail parmi d'autres à régler. Gertrud Richert, biographe de Rugendas, a une autre explication. Tout au long de sa biographie, elle soutient que le peintre n'était pas doué pour l'écriture. Nous allons bientôt voir que cette affirmation est fortement contestable. Il n'en reste pas moins que d'après elle, c'est cette raison qui a poussé l'artiste à déléguer cette tâche : « Se encontró la salida favorable al texto introductor y en general orientador sobre Brasil, que deseaba el editor y que para Rugendas hubiera sido un obstáculo difícil de vencer. Huber se había asociado con Cotta, y él se hizo cargo del trabajo con todo agrado. Produjo de los relatos de Rugendas y de sus propios conocimientos una introducción útil, aunque algo erudita e impersonal »[1]. Pour Richert, la rédaction aurait donc été « un obstacle difficile à vaincre ». Cet argument est peu convaincant lorsque l'on sait que Rugendas a écrit des centaines de lettres à de très nombreux correspondants. Quelle que fût la raison de ce non-acte, une autre question demeure : Rugendas a-t-il regretté cette décision, comme son personnage dans le roman ? On ne le sait pas, cependant Komissarov, dans son récit relatif à l'expédition Langsdorff, raconte un détail intéressant, qui pourrait éventuellement nous mettre sur une piste. Il écrit qu'à la mort de

[1] Richert, Gertrud, *ibid.*

Rugendas, on trouva sur sa table de travail un manuscrit sur le Brésil. Il s'agissait d'une version du texte de Huber[1]. Si cette anecdote ne prouve rien, elle permet néanmoins d'imaginer que les remords inventés par le narrateur de *Un episodio* n'étaient peut-être pas si loin de la réalité.

Revenons à présent à la question centrale d'auctorialité. Il est particulièrement intéressant de constater un certain parallélisme entre la conception de *Voyage Pittoresque* et celle de *Un episodio*. Rappelons tout d'abord une partie des propos de Aira relatifs à l'ouvrage de Rugendas lors de la rencontre organisée à Grenoble :

> *César Aira:* (...) Bueno justamente ahí viene lo extraño del asunto que Rugendas en cierto modo siendo el autor total de eso, el autor vital en cierto modo, que él venía con todo su juventud, con su adolescencia del descubrimiento de los trópicos y del amor, no hizo nada del libro porque el libro a partir de sus dibujos, de sus bocetos, lo hicieron grabadores que contactó el editor, y los textos los escribió alguien a partir de ... Bueno, si alguna vez lo escribo el libro va a ser eso: esa contradicción entre ser el autor total de una obra y no haber hecho nada de esa obra.
> *Michel Lafon:* ¡Hizo un *ready-made* !
> *César Aira:* Sí. ¡Firmó![2]

Aira émet ici l'idée que Rugendas, auteur « total », auteur « vital » de *Voyage Pittoresque,* n'a paradoxalement pas participé à l'élaboration de cette œuvre. C'est ainsi que Michel Lafon en vient à la conclusion que Rugendas a signé un *ready-made*. Or cette trouvaille fait étrangement écho à ce que disait l'écrivain argentin à propos de *Un episodio*.

> *La novela ésta la escribí porque fue una especie de ready-made,* haciendo un trabajo, escribiendo los textos para un libro de fotografías de estancias históricas en la Argentina. Me pasaron material en una de las estancias en la provincia de Mendoza: había pasado por ahí Rugendas y me pasaron un capítulo de la biografía de Rugendas, y de su paso por la provincia de Mendoza. Es la única biografía que se ha escrito de Rugendas, una biografía de una mujer alemana de los años cincuenta. Cuando leí este episodio - Rugendas que llega a Mendoza, que viene de Chile, cruza la Cordillera haciendo dibujos, pinturas de las montañas, llega a Mendoza; decide cruzar toda la Pampa hasta Buenos Aires y a mitad de camino o antes de la mitad de camino sufre este accidente que lo desfigura y vuelve, y al volver presencia un malón, un ataque de Indios, que era algo que quería ver desde hacía mucho tiempo, logra verlo ahí y después, esa misma noche, comete la grave imprudencia de ir hasta el campamento de los Indios (ha estado dibujando todo el día: los ataques, los pasos de los Indios...), va al campamento la noche para hacer los primeros planos ¿no?... *Cuando leí eso, vi que eso era prácticamente una novelita mía, tenía todos los elementos para una novelita mía y no pude resistir a*

[1] Komissarov, Boris, *op. cit.,* p. 51.
[2] Conférence de César Aira à l'Université Stendhal – Grenoble III, le 28 février 2008.

> *la tentación de escribirla;* y la escribí con muy poco material documental salvo eso y un catálogo que tenía de una exposición de Rugendas que se había hecho en Buenos Aires unos años antes donde explicaban la relación de él con Humboldt y la teoría fisionómica de la naturaleza. *Así que salió así como algo que lo encontré, y lo hice, lo firmé, bueno alegándole algunos chistes y algunas cosas, algunas descripciones pero básicamente es eso* (...)[1].

Ainsi, comme on a déjà eu l'occasion de le commenter, Aira qualifie son roman de ready-made : quand il a lu cette partie de la biographie écrite par Richert, il a eu l'impression que cela était pratiquement un roman de lui ; ce récit avait tous les éléments d'un roman écrit par lui et il n'a pu résister à la tentation de l'écrire. C'est comme si le roman était déjà écrit, comme si Richert, la biographe, était l'auteur du roman, voire comme si Rugendas lui-même était à la fois acteur et auteur du roman racontant sa vie. Aira n'a fait que retranscrire, tel un graveur, ou tel un nègre, une histoire dont il n'était pas l'inventeur, une histoire écrite par un autre ; il n'a fait que rédiger quelque chose qui était déjà écrit. Ainsi, Aira en écrivant *Un episodio* aurait donc joué le même rôle que Huber en rédigeant les textes de *Voyage Pittoresque* : celui du nègre.

22. Johann Moritz Rugendas, « Danse Landu », *Voyage Pittoresque dans le Brésil,* 1835

Se pose alors de nouveau la question : l'auteur réel, est-ce l'auteur premier, acteur de l'aventure, initiateur du texte, ou le nègre, qui ne fait que retranscrire, et qui pourtant s'imprègne de l'essence même du récit ? Qui est le véritable auteur de cette écriture en collaboration, qui émane de deux auteurs, chacun à deux étapes différentes du texte ? Si l'on

[1] C'est moi qui souligne.

en croit la théorie émise par Aira, le nègre est au cœur même du texte, il en est le véritable auteur. Et pourtant l'auteur premier, l'acteur par lequel tout est rendu possible et dont dépend le second, n'est-il pas, comme le dit Aira lui- même, l'auteur « vital » du texte ? Cette expression prend d'ailleurs tout son sens, l'acteur de sa vie devenant par la même auteur de sa vie, la vie devenant récit en action. Si l'on suit cette logique, alors Rugendas ne serait autre que l'auteur total, l'auteur vital du roman *Un episodio en la vida del pintor viajero*. A la différence que cette fois, il n'a pas signé le livre : Rugendas en est l'auteur vital, Aira, le nègre, en est le signataire.

Relation avec Carmen Arriagada

Il y eut une personne importante dans la vie de Rugendas qui est totalement absente de *Un episodio* : Carmen Arriagada de Gutike. Originaire de Chillan, elle était mariée au colonel allemand Eduardo Gutike, mais ce mariage était un échec. La rencontre entre Carmen et Rugendas à Santiago marqua le début d'une idylle dont témoignent les centaines de lettres passionnées écrites par Carmen à Rugendas, qui furent publiées en 1989 par Oscar Pinochet de la Barra[1]. Quant aux lettres écrites par Rugendas, Carmen dut se résoudre à les brûler, afin que son mari ne les trouve pas, ce qui nous prive d'un précieux témoignage du peintre.

Il est étonnant que Aira ne mentionne pas une seule fois son nom, et encore moins la relation amoureuse qui la liait au peintre. L'écrivain n'a-t-il pas eu l'occasion de prendre connaissance de cette romance, ou est-ce un choix volontaire de sa part de n'y faire aucune allusion, afin d'éviter toute référence romantique ? Assiste-t-on à un refus du romanesque de la part de Aira ? Peut-on parler, pour réemployer des termes utilisés par d'Andreas Pfersmann dans un autre contexte, d'« autocensure », d'« expurgation du romanesque »[2] ? La question se pose, tant l'histoire aurait pu faire couler d'encre à un romancier.

En réalité, il s'agit bien d'un refus de toute allusion romantique car, comme il nous l'a expliqué au cours d'un entretien, Aira avait bien lu quelques lignes au sujet de Carmen Arriagada, mais il n'a pas voulu la faire intervenir dans son récit, qu'il souhaitait dépourvu de tout événement sentimental, et même, de toute présence féminine. Sur ce point, c'est l'œuvre de Hergé qui fut sa source d'inspiration :

---

[1] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada, op.cit.*

[2]Pfersmann, Andreas, « La lanterne magique du romanesque », 2006, http://www.voxpoetica.org/t/pfersmann.htm (27/11/2008), p. 8. Pfersmann emploie ces expressions lorsqu'il commente *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

- ¿Ud. se había enterado de Carmen Arriagada, la amiga de Rugendas?
- No. En lo que leí, de esa biografía, en ese capítulo, hay como una alusión a que el tenía un amor en Chile... pero, no. En ese sentido creo que la influencia mía fue de Michel Lafon, porque él es gran admirador de Tintín, y en Tintín no hay mujeres, salvo La Castafiore. Y me gusta esa idea de hacer novelas... no diría misóginas, pero novelas sin mujeres.
- ¿Por qué?
- Para simplificar. Como una aventura de... esa cosa que tienen las conversaciones entre hombres, entre amigos, que son distintas de las conversaciones sociales donde hay mujeres y hombres... Hay como una confianza, un lenguaje especial... Creo que es lo que buscó Hergé cuando hizo su Tintín... Hacer ese mundo especial, ese mundo que siempre tiene algo de infantil, entre hombres. No creo que lo haya hecho deliberadamente, se le salió así, y no había mujeres... aunque suponía que sí, el tendría algún *affaire* romántico en Chile... No.
- No quería entrar en lo novelesco, en lo romántico.
- No, no, no. Solamente entre hombres... los dos amigos[1].

Si Aira ne fait pas référence à cette relation avec Carmen, il fait en revanche allusion à deux reprises au couple Gutike, dont il change (volontairement ?) l'orthographe du nom.

Les Guttiker sont décrits dans le roman comme faisant partie des amis chiliens destinataires des lettres de Rugendas. Ce sont des hôtes aimables ayant déjà hébergé les deux peintres dans leur maison de Santiago (on note ici l'erreur de l'auteur, dont on ne sait si elle est volontaire ou non, les Gutike résidant en fait à Talca). Dès qu'ils apprennent ce qu'il est arrivé au peintre, ils l'informent qu'ils sont prêts à renouveler leur accueil : « Se esmeraba especialmente, con un sentimiento de urgencia, en las cartas a sus amigos chilenos, sobre todo los Guttiker, que ya le habían comunicado que lo alojarían en su casa de Santiago como lo habían hecho hasta pocos meses atrás » (p. 50). Un peu plus loin, le narrateur fait de nouveau une brève allusion aux Guttiker : « Aunque las cartas de los Guttiker lo apremiaban a emprender el cruce, este seguía postergándose » (p. 55).

Il est particulièrement frappant de constater que le personnage de Carmen se trouve noyé au sein du couple Guttiker, sans être mentionnée, alors qu'un lien si important l'unissait au peintre. Dans *Un episodio*, Carmen Arriagada est insoupçonnable, cachée au sein de l'appellation « les Guttiker ». En aucun cas il n'est mentionné à quel point elle attendait impatiemment son retour. En outre, dans le roman, Rugendas écrit aux Guttiker mais jamais il n'est fait allusion à sa correspondance avec Carmen en particulier, ni aux lettres que celle-ci lui envoyait. Pourtant, cette idylle entre Carmen et Rugendas, aussi

[1] Extrait d'un entretien réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf. annexes).

connue au Chili que l'est le peintre lui-même, est une expérience humaine indissociable de son second grand voyage américain, et marqua en particulier son séjour au Chili. Si nous voulons dresser un portrait complet de Rugendas, nous ne pouvons manquer d'évoquer sa relation avec Carmen Arriagada.

Carmen Arriagada et Rugendas s'étaient rencontrés en 1835, alors que la jeune chilienne de 28 ans était mariée depuis dix ans. Le peintre, quant à lui, avait 33 ans. « El primer encuentro tuvo lugar en Santiago a poco de llegar éste al país y la fusión de sentimientos se realizó enseguida. El pintor produjo una profunda impresión en la dama chilena interesada en autores y libros, ávida de conocimientos y contactos con una vida superior »[1]. Carmen était issue d'une famille aisée de Chillán, au sein de laquelle elle avait été choyée, une enfance d'où elle tira un caractère fort et décidé, voire un brin capricieux, un caractère déterminé que l'on peut aisément déceler dans les portraits que Rugendas réalisa d'elle. Tomás Lago nous propose cette description de Carmen Arriagada :

> Era doña Carmen de mediana estatura, muy bien proporcionada, fina de rasgos, cabello obscuro, ojos pensativos, frente amplia, nariz delgada y graciosa, de aletas movedizas, labios poco carnosos pero bien dibujados y sobre todo expresivos, vivientes, movibles a la más leve inflexión de los sentimientos. La tónica general de su figura era una innata distinción en las maneras, un aire refinado que iba desde la manera de ponerse en pie y caminar, hasta mover las manos y levantar la cabeza. Distinción que no parecía nunca afectada; de tal modo le era connatural. Su rostro poseía un registro expresivo propio, capaz de mostrar desde la emoción más abierta hasta las más sutiles, la mirada intencionada, el mohín y la media sonrisa[2].

Faisant partie des femmes chiliennes les plus cultivées de son époque, elle parlait français, anglais et italien, lisait énormément et était vivement intéressée par tous les auteurs de son temps, à propos desquels elle conversait dans ses lettres avec Rugendas. « Sus juicios sobre literatura son de una independencia que asombra en una mujer de provincia como ella »[3], écrit Tomás Lago. « Agnóstica, volteriana, lectora de libros de historia y filosofía, poesía y novela, es evidente que su relación con el pintor alemán contribuyó grandemente a alimentar su sed de conocimientos, mediante el cambio de ideas y la comunicación con una mentalidad de tan alto vuelo como la de este último »[4]. Femme de lettres, elle tenait un salon, chez elle, à Talca, où défilaient tous les intellectuels de l'époque, collabora à la fondation du

---

[1] Lago, Tomás, *Rugendas, Pintor romántico de Chile,* Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, p. 91.
[2] *Op. cit.,* p. 87, 88.
[3] *Op. cit.,* p. 90.
[4] *Op. cit.,* p. 89.

journal local *El Alfa* et écrivait des articles. Mais l'œuvre principale qu'elle nous a laissée est surtout constituée des deux-cent-trente-cinq lettres et billets amoureux écrits à Rugendas. « Carmen Arriagada es nuestra más célebre escritora del género epistolar »[1], écrit Oscar Pinochet de la Barra. Ses lettres sont un témoignage politique et culturel sur son temps ; elles sont aussi l'expression de son caractère hypersensible et passionné, de son amour pour le peintre et de son romantisme, ce qui fait écrire à Pinochet de la Barra : « Carmen Arriagada es un personaje de novela encarnado por equivocación... »[2]. Un personnage de roman incarné par erreur, et qui paradoxalement ne figure pas dans un roman où elle aurait pu avoir une place, en tant que correspondante notamment. Carmen est absente de *Un episodio*, alors qu'elle a été si présente dans la vie du peintre, si envahissante même parfois, exprimant dans ses lettres un amour de plus en plus possessif, notamment aux alentours de 1838, année justement du voyage de l'artiste en Argentine, comme en témoigne par exemple cet extrait d'une lettre de novembre 1838, sorte de condensé de ses lettres d'amour :

23. Johann Moritz Rugendas, *Retrato de busto de Carmen Arriagada*, 1835 à 1836

> Dulce y tierno amor mío, caro Mauricio! El genio que protege nuestro amor me concede el placer, una vez todavía, de poderte escribir, de repetirte en pocas líneas cuánto te amo! Cuán dulces emociones me hacen gozar la certidumbre de poseer tu bello corazón! Pero cuánto te diga no dará sino un mal bosquejo de mis sentimientos. La plenitud de amor que llena mi corazón apasionado no puede expresarse en una carta. Siento por ti todos los suaves afectos de que es capaz el alma de un mortal. Amor, amistad, respeto a tu generoso y noble carácter. Y cuando pienso que pudiera perderte, pasión activa, consumidora, siento![3]

---

[1] Pinochet de la Barra, Oscar, *op. cit.,* p. 10.
[2] *Op. cit.,* p. 13.
[3] Pinochet de la Barra, Oscar, *op. cit.,* p. 173.

On peut en fait distinguer deux sortes de lettres : celles où Carmen exprimait directement ses sentiments, qui étaient adressées au peintre de manière sûre, et les lettres qui partaient par le courrier traditionnel, tranquilles et amicales, où le tutoiement cède la place à la distance du vouvoiement, où les apparences sont sauves. Car c'était aussi de cela qu'il s'agissait, Carmen étant mariée. Rugendas était reçu chez le couple Gutike en ami, ce qui générait chez lui un sentiment compréhensible de culpabilité. « Desde el principio parece que no le gustó mucho engañar a un compatriota suyo, a cuya casa llegaba como amigo », écrit Lago[1]. Par ailleurs, si Rugendas aimait lui aussi profondément Carmen, il semble qu'il manifestait un peu plus de distance vis-à-vis d'elle, un manque d'empressement dont elle se plaignait parfois dans ses lettres, notamment lorsque la passion pour son métier de peintre voyageur était plus forte que ses sentiments envers son amie, comme on a pu le voir précédemment. D'après Gertrud Richert, Rugendas considérait en fait Carmen Arriagada plutôt comme une sœur. « Rugendas se sentía dichoso de tener, en la aflicción y soledad, la hermana de afinidad sentimental, como el decía más tarde; no buscaba en ella y, en efecto en ninguna mujer, la amada que colmara su espíritu »[2].

Au cours des dix années durant lesquelles le peintre résida au Chili, Rugendas et Carmen ne se rencontrèrent que six fois, à l'occasion des séjours que le peintre effectuait chez les Gutike, d'une à quelques semaines, ce qui explique une telle abondance de lettres, pour combler des absences si fréquentes, des périodes si longues pour Carmen, toujours dans l'attente. Durant les quelques semaines où le peintre était à Talca, Carmen et Rugendas passaient des heures pleines de complicité. « Carmen Navarro, empleada durante 60 años en casa de Carmen, contó : "mientras ella leía de sobremesa un libro en voz alta, él hacía dibujos sugeridos por la lectura, o caricaturas" »[3].

Au fil des années, les lettres de Carmen changèrent peu à peu de ton, les sentiments s'apaisant peu à peu. « El sentido de estos amores fue cambiando desde la pasión más encendida de la primera época hasta llegar a una especie de amistad erótica y fraternal en los últimos días de su permanencia en Chile, sin desmentir jamás su pura esencia romántica »[4]. Et lorsqu'en 1842 le peintre s'éprit de la jeune Clara Alvarez Condarco, Carmen ne cacha pas sa jalousie mais demeura pourtant la confidente du peintre. La correspondance entre Rugendas et

[1] Lago, Tomas, *op. cit.,* p. 94.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 334.
[3] Pinochet de la Barra, Oscar, *op. cit.,* p. 207.
[4] Lago, Tomas, *op. cit.,* p. 96.

Carmen dura seize ans. La dernière lettre de Rugendas date de 1849. Deux ans plus tard, Carmen écrivit sa dernière lettre au peintre, qui ne répondait plus. Rugendas mourut en 1858, la même année qu'Eduardo Gutike ; Carmen Arriagada vécut encore près d'un demi-siècle, puisqu'elle s'éteignit en 1900.

Rugendas et l'écriture

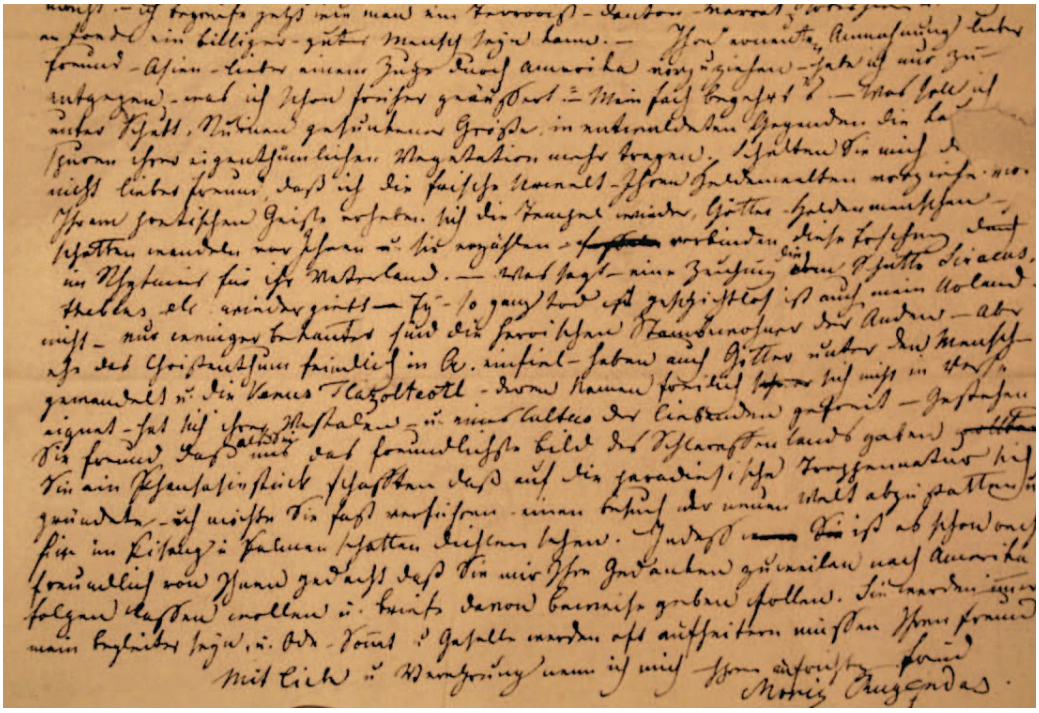
La correspondance

Examinons à présent un thème très présent dans le roman : l'écriture. Dans *Un episodio*, Rugendas écrit de nombreuses lettres. « Con su letra pequeñita y apretada llenaba páginas y más páginas. Toda su vida fue un prolífico autor epistolar. Era claro, ordenado, explícito, detallista. No se le escapaba nada » (p. 48). Cette affirmation du narrateur est-elle vraie ? Rugendas était-il réellement un épistolier prolifique ? Si l'on en croit Costa et Diener, l'artiste bavarois écrivait peu, sauf à certaines périodes : « tampouco sua correspondência foi particularmente copiosa, salvo em períodos de exceção »[1]. Une de ces périodes exceptionnelles fut notamment son séjour au Chili. Oscar Pinochet de la Barra, se basant justement sur les lettres écrites au Chili, fait le constat inverse. D'après lui, le peintre écrivait en fait énormément : « Rugendas era un excelente corresponsal. No sabemos cuántas cartas escribió a Carmen : sin embargo, podemos juzgar por las escritas a Clara Alvarez Condarco : más de cincuenta, para contestar las 13 de ella... »[2]. Effectivement, comme les lettres écrites à Carmen Arriagada ont malheureusement toutes été brûlées par celle-ci, on ne peut connaître leur nombre exact. Néanmoins, à en juger par la quantité de lettres écrites par Carmen, et en supposant logiquement que le rythme d'envoi était alternatif, on peut sans trop s'avancer imaginer que Rugendas a écrit approximativement le même nombre de lettres que Carmen, c'est-à-dire environ deux-cent-trente-cinq. Ainsi, on peut tout à fait affirmer, à l'instar du narrateur d'*Un episodio*, que Rugendas fut « un auteur épistolaire prolifique ».

A présent, un autre point est à éclaircir : la qualité du style de Rugendas. Un jugement erroné émis par Gertrud Richert, la première biographe du peintre, a souvent été repris par d'autres chercheurs : celle-ci prétend à plusieurs reprises que l'artiste n'était absolument pas doué pour l'écriture. Au début de sa biographie, elle écrit : « Rugendas manifestó su empeño

[1] Diener, Pablo ; Costa, María de Fátima, *op. cit.*, p. 27.
[2] Pinochet de la Barra, Oscar, *op. cit.*, p. 27.

en una carta escrita con poca destreza -él nunca se mostró hábil con la pluma-, que hizo llegar el 12 de diciembre de 1825 a su gran protector (...) »[1]. Plus loin, elle écrit que le peintre aurait été tellement incapable d'écrire qu'il en était angoissé : « El pintor se encontraba continuamente atormentado por el pensamiento de escribir introducciones eruditas para los volúmenes de ilustración que esperaba entregar según el modelo de su hermosa obra sobre Brasil »[2]. Enfin, la biographe juge « mauvais » les poèmes écrits par Rugendas à la fin de sa vie : « A menudo expresó sus sentimientos en versos, francamente malos versos (...) »[3].



24. Lettre de Johann Moritz Rugendas, depuis Paris, à son ami le Comte Auguste de Platen, le 29 février 1830 (détail)

Cet avis n'est pas partagé par tous. Ainsi, Oscar Pinochet de la Barra écrit au contraire : « El talento de escritor de Rugendas parece haber sido apenas menor que su talento de pintor. Aunque sus cartas a Carmen fueron quemadas por ésta, así se deja ver en las cartas que Juan Mauricio escribió cuatro años después a Clara Alvarez Condarco, que aún se conservan »[4]. Outre les avis des chercheurs, c'est la destinataire en personne de la majorité des lettres écrites par le peintre qui est la mieux à même de donner son avis sur cette question. Or, Carmen Arriagada encourage très souvent son ami à lui écrire davantage, mettant en avant son talent pour l'écriture : « Escríbame largas cartas, Ud. tiene tanta facilidad de escribir, de

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 316.
[2] *Op. cit.,* p. 335.
[3] *Op. cit.*, p. 351.
[4] Pinochet de la Barra, Oscar, *op. cit.*, p. 76.

contar; en fin, talento; que si yo no tengo tanto para contestarlas tengo infinito gusto de leerlas »[1]. Dans une autre lettre, elle écrit : « Eres tan corto para escribir apenas tres páginas, tu que tienes tanta fluidez para expresarte »[2]. Enfin, on peut également lire dans l'incipit d'une troisième lettre : « "El arte de escribir, don de los Cielos" me ha proporcionado una carta de mi querido amigo, una carta amable y expresiva, como todas, es cierto, que me llenó de gusto »[3]. Ainsi, il nous semble à présent important d'écarter l'idée instaurée par Richert selon laquelle Rugendas n'était pas doué pour l'écriture. L'abondance de sa correspondance, tout comme ces témoignages de son élégance de style, nous prouvent le contraire.

S'il est un point sur lequel on peut s'interroger, c'est plutôt sur la question de la confiance qu'avait Rugendas en lui-même quant à ses aptitudes pour l'écriture, ce qui est sensiblement différent. C'est sous cet angle-là que l'on peut mieux comprendre certaines affirmations de Richert. Ce manque de confiance se manifeste d'une certaine façon dans sa correspondance. Carmen se plaint à plusieurs reprises de la trop grande brièveté des lettres de son amant (« Puede Ud. creer que tuve rabia cuando leí su carta? pues, sí Sor., la tuve. Es corta; no, no es precisamente corta, pero me hace ese efecto; me parece que nada me dice (...) »[4] ; « Había esperado una larga carta suya, deseaba ver en ella fijado el día que debíamos esperarle y me llega su muy cortísima y en ella nada de consolante »[5]). Cette brièveté, qui contraste avec les nombreuses pages que le personnage de Aira remplit dans *Un episodio*, s'explique par une crainte d'ennuyer sa correspondante : « Por qué esta desconfianza siempre? En todas sus cartas hay la repetición de este temor de cansarme con ellas porque son largas. Lo cree Ud. así cuando lo escribe? No, seguramente no. Pues esto es toda mi respuesta. Aunque tuviese muchas atenciones las dejaría con gusto por leer sus cartas; cómo no será cuando soy la persona mas desatencionada del mundo? »[6] C'est peut-être cette absence de foi en ses talents de rédacteur qui est à l'origine de deux manques regrettables : le fait que Rugendas n'ait pas tenu de journal détaillant ses journées de peintres, qui auraient pu compléter et expliquer ses dessins quotidiens, et le fait qu'il ne se soit pas chargé d'écrire lui-même les textes de son ouvrage *Voyage pittoresque dans le Brésil*.

[1] *Op. cit.*, p. 144.
[2] *Op. cit.*, p. 163.
[3] *Op. cit.*, p. 170.
[4] *Op. cit.*, p. 164.
[5] *Op. cit.*, p. 186.
[6] *Op. cit.*, p. 174.

Ce manque, cette incomplétude entre écriture et peinture est une chose que le personnage mis en scène par Aira regrette terriblement dans le roman, comme on l'a vu (« El texto había parecido un acompañamiento de las imágenes; pero lo que no había visto entonces, y empezaba a ver ahora, era que por considerarlo un acompañamiento, o un complemento, lo estaba separando de la parte gráfica. Y la verdad, tal como ahora se le aparecía, era que todo formaba parte de lo mismo », p. 54). Cette absence de communion entre textes et dessins est quelque chose qui a également frappé et gêné certains lecteurs et commentateurs réels de *Voyage pittoresque*, ainsi que le relate Komissarov :

> In 1911, the Swiss Hermann Ten Kate published some observations on the Brazilian drawings and paintings done by Rugendas. As an ethnographer, he was disappointed with Engelman's edition. After observing that Rugendas appeared not to have made notes or kept a diary, Ten Kate lamented the absence of necessary explanations to accompany the drawings. The short captions of the pictures did not properly reflect their contents, there were no dates, the places where the artist saw the Indians were not indicated, and the Indians were referred to generically, with no mention as to their tribe. Huber, too, had not written any comments of importance for the scientist. « As to the text describing the journey, we lose nothing in skipping it in silence », observed Ten Kate. Nevertheless, he considered the ethnographical plates interesting[1].

En fait, il apparaît ici que le manque de textes rend l'ouvrage moins scientifique. C'est la bonne harmonie entre dessins et textes explicatifs de qualité qui confère à un ouvrage de ce genre un caractère scientifique reconnu. D'autre part, on note que ce qui manque fondamentalement (et qui se trouve à l'origine des autres manques cités), c'est un journal tenu par le peintre. Le fait que Rugendas n'ait pas consigné toutes ses observations dans un journal de bord implique une lacune irrémédiable, une perte d'explications et de références, un manque de précisions. La date, le lieu du dessin, le nom de la tribu des Indiens, auraient constitué des informations précieuses pour compléter l'esquisse réalisée sur le terrain.

---

[1] En 1911, le Suisse Hermann Ten Kate publia quelques observations sur les dessins et peintures brésiliens réalisés par Rugendas. En tant qu'ethnographe, il était déçu par l'édition d'Engelman. Après avoir observé que Rugendas n'avait apparemment pris aucune note ni tenu de journal, Ten Kate regrettait l'absence d'explications nécessaires pour accompagner les dessins. Les courtes légendes des images ne reflétait pas leurs contenus de manière adéquate, il n'y avait aucune date, les lieux où l'artiste avait vu les Indiens n'étaient pas indiqués, et on se référait aux Indiens trop généralement, sans aucune mention de leur tribu. De plus, Huber n'avait écrit aucun commentaire d'importance pour le scientifique. « Quant au texte décrivant le voyage, on ne perd rien en le passant sous silence », observa Ten Kate. Néanmoins, il considéra que les planches ethnologiques étaient intéressantes. Komissarov, Boris N., « The expedition of the academic G.I. Langsdorff and his artists in Brazil », in *Expedição Langsdorff ao Brasil/ The Langsdorff Expedition to Brazil, 1821-1829 (Taunay, Rugendas, Florence),* Rio de Janeiro, Ediçoes Alumbramento, 1988, p. 53.

Souvent, ce sont les notes de tierces personnes qui vont pouvoir combler ce vide. Comme on va le voir plus loin, le journal écrit par Krause complète les dessins et peintures de Rugendas de la traversée des Andes et du séjour en Argentine. En ce qui concerne l'expédition Langsdorff, ce sont les notes du chef de l'expédition qui offrent un commentaire aux dessins du jeune peintre allemand. La formule de Komissarov est frappante : d'après lui, le journal de Langsdorff est même absolument nécessaire à la compréhension des dessins de Rugendas. « In the same way, it is difficult to appreciate some of Rugendas' drawings without Langsdorff's diary notes, such as, the sketch of the view of the Presidio settlement, where the travellers arrived on the 18th of July »[1]. Cette complémentarité entre les textes de l'un et les dessins de l'autre est étonnante. Un dessin ne se suffit-il pas à lui-même ? A-t-on nécessairement besoin d'un commentaire à celui-ci ? Il semblerait que dans ce cas, les notes de Langsdorff soient le pendant idéal des dessins de Rugendas, que leur complétude soit parfaite. « A comparison between Langsdorff's notes and Rugendas' pictures is remarkable not only for their coincidence of detail, but, often, also for the common disposition of two completely different persons, when, each in his own way, decided to reflect what he saw »[2]. Ainsi, malgré la mésentente entre l'artiste et le baron, ce qui découle de leurs crayons est en parfaite harmonie. Ces deux hommes en apparence complètement différents se rejoignent en réalité sur le papier dans une même sensibilité face aux paysages et sites décrits. La commune perception du beau pourrait-elle être, ainsi que le propose Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*[3], un moyen de réconcilier les hommes ? L'appréciation poétique et artistique du beau, « ce qui plaît universellement sans concept » d'après Kant, serait-elle la clef de la réunion d'êtres en apparence en conflit ? C'est en tout cas ce qui se passe ici.

Cette communion entre écriture et peinture nous ouvre bien des perspectives... Mais revenons à Rugendas. Certes, l'absence de journal personnel a parfois pu être comblée par des textes écrits par d'autres, ce qui a permis que se révèle une harmonie insoupçonnable entre deux personnes, à travers leur production littéraire et picturale en accord. Néanmoins, cela ne permet pas de résoudre le problème de l'absence de témoignage écrit laissé par Rugendas. Il y a un manque quelque part, très bien problématisé par Aira lorsqu'il décrit les remords du peintre concernant *Voyage Pittoresque au Brésil*. L'écriture doit être le complément du travail

---

[1] De même, il est difficile d'apprécier quelques-uns des dessins de Rugendas sans les notes prises par Langsdorff dans son journal, c'est le cas du croquis de la vue du village de Presidio, où les voyageurs arrivèrent le 18 juillet. *Op. cit.*, p. 41.

[2] Une comparaison entre les notes de Langsdorff et les illustrations de Rugendas est remarquable non seulement pour leur coïncidence du détail, mais, souvent, également pour la commune disposition de deux personnes complètement différentes, quand chacun, à sa manière, décidait de transcrire ce qu'il voyait. *Op. cit.*, p. 40.

[3] Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, p. 345 (paragraphe 60).

artistique mais elle manque chez Rugendas. Non seulement il n'a pas tenu de journal et n'a pas écrit les textes de son ouvrage sur le Brésil, mais en plus, comme si une malédiction entourait le thème de l'écriture chez l'artiste, les lettres qu'il a écrites à Carmen Arriagada ont été réduites en cendres, comme on l'a dit. Ainsi, quelque part, on peut en arriver à la conclusion que César Aira, avec *Un episodio*, répare un manque. Après les contemporains Langsdorff et Krause, il est le troisième à écrire un texte qui vient en complémentarité avec les œuvres picturales de Rugendas. Par son travail d'imagination, en racontant ce qui vraisemblablement a pu se passer, par la description des événements vécus par le peintre, il a écrit ce que Rugendas aurait pu écrire, il vient compenser cette faille et combler cette lacune, il rétablit la juste harmonie qui faisait défaut entre écriture et peinture. Le journal que Rugendas n'a pas écrit, c'est Aira qui l'a imaginé.

A ce sujet, un article de Max Radiguet, paru dans *L'Illustration* en 1847, nous révèle une étonnante information. Radiguet avait rencontré l'artiste à Lima peu de temps auparavant. Dans son article, un point attire particulièrement notre attention : le journaliste met en lumière certaines intentions de Rugendas après son séjour en Argentine et il apparaît que Rugendas avait prévu de raconter par écrit l'aventure qui allait être relatée un siècle et demi plus tard par Aira dans *Un episodio* :

> Au lieu d'éviter prudemment, comme le font toujours les voyageurs, ces horribles farouches Indiens cavaliers, espèces de centaures qui, le fer à la main, la flamme de l'autre, fondent à l'improviste sur les hameaux, massacrent les hommes, enlèvent les femmes éperdues, passent comme le vertige sur des chevaux que la terreur aiguillonne, et montrent à la lueur fauve de l'incendie leurs faces aux tatouages ensanglantés et aux regards fulgurants, Rugendas les chercha jusqu'au fond de leurs repaires les plus cachés pour étudier leurs moeurs et leurs coutumes; *et si, cédant aux sollicitations de ses amis, il consent à écrire l'histoire de six mois qui semblent un cauchemar dans son existence*[1], nous sommes sûr qu'elle formera une intéressante annexe à *l'Araucano,* cette magnifique épopée du poëte-guerrier Ercilla. Ici l'une de ces fatalités, qui déjouent toutes les prévisions humaines faillit couper court à l'odyssée de Rugendas. La foudre tua roide son cheval, le jeta lui-même dans une atonie complète, et pendant plus d'une semaine il demeura exposé aux dévorantes ardeurs du soleil et aux averses des orages, entouré d'individus impuissants à le secourir. Pourtant il recouvra ses facultés, et parvint, après toutes sortes de souffrances, à regagner la cité la plus voisine. A peine remis du choc terrible dont son visage porte encore aujourd'hui certaines traces, Rugendas reprit son bâton de pèlerin, retourna au Chili, passa au Pérou, et visita la Bolivie[2].

[1] C'est moi qui souligne.
[2] Radiguet, Max, « Le voyageur Rugendas », in *L'illustration, journal universel*, 26 juin 1847, Paris, 1847 (mars-août), p. 263-266, p. 264, 265.

Ainsi, selon Radiguet, les amis de Rugendas l'encourageaient à écrire ce qu'il avait vécu lors de son premier voyage en Argentine. Mais Rugendas, pour une raison inconnue (à cause de ce manque de confiance face à l'écriture ?), ne le fit jamais. Ainsi, le projet qu'avait Rugendas, c'est Aira qui l'a concrétisé, un siècle et demi plus tard, sans savoir qu'il comblait un vide, qu'il réparait un manque, et peut-être même, comme l'écrit Radiguet, qu'il écrivait une « annexe » au poème devenu un classique d'Alonso de Ercilla, *la Araucana*.

III. Krause

Une œuvre tombée dans l'oubli

Que savons-nous sur Robert Krause ? Au début du roman, le narrateur en fait un personnage très jeune, peu bavard, courtois, mondain et de bon caractère (p. 14). En tant que peintre, il est décrit comme un élève très admiratif de Rugendas, possédant une bonne technique mais réalisant des œuvres de qualités médiocres (*ibid.*). Au fur et à mesure du roman, et notamment après l'accident de son ami, son rôle prend de l'importance et il devient le protecteur de Rugendas, toujours décrit comme un ami très fidèle[1].

Qui était Krause dans la réalité et de quelles données biographiques disposons-nous ? Dans les deux sources bibliographiques dont il disposait au moment où il écrivit *Un episodio*, César Aira n'a pu lire que des informations extrêmement restreintes sur Krause, qui n'avait guère été étudié. On doit à Lila Bujaldón de Esteves, chercheuse à la Universidad del Cuyo de Mendoza, de s'être penchée récemment sur la vie et les écrits de ce peintre, qui, comme elle le remarque, s'est retrouvé dans l'ombre du nom de Rugendas[2]. On sait en effet très peu de choses sur le mystérieux Krause, ainsi que l'avait déjà écrit Pablo Diener à Lila de Esteves :

> "Quien sabe si algún día se encuentran más informaciones sobre este enigmático Robert Krause" fueron las palabras que me escribió Pablo Diener, uno de los estudiosos que, con mayor éxito y excelentes frutos, se ha dedicado a la obra pictórica de Juan Mauricio Rugendas en los últimos años. Para Diener, Robert Krause seguía siendo un artista absolutamente anónimo, de cuya obra pictórica no

[1] *Cf.* première partie.
[2] Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », in *Piedra y Canto*, n°6, 1999-2000, p. 151.

se conocía prácticamente nada.[1]

En effet, de l'œuvre littéraire et artistique de Krause, il reste très peu de choses. Krause tenait un journal de voyage où il consignait ses impressions, puis il sélectionnait quelques pages de celui-ci pour les retranscrire dans des lettres qu'il envoyait à sa famille. Le journal a aujourd'hui disparu ; c'est donc grâce à certaines lettres que nous pouvons lire ce qu'il reste de son témoignage. Nous disposons en particulier de trois récits : la traversée des Andes et celle de la pampa entre Mendoza et San Luis en 1838 (deux textes qui nous intéressent particulièrement), ainsi que le récit de sa traversée de l'Atlantique en 1834. Ces trois manuscrits furent publiés en 1923 et 1924 dans la revue *Fénix* de la Société Scientifique Allemande, par Albert Haas, éditeur cherchant à faire connaître la culture allemande dans la capitale argentine, à qui les manuscrits de Krause avaient été transmis par une descendante de celui-ci. Les deux premiers textes furent traduits par Haas en espagnol, tandis que le troisième fut publié en allemand. Lila de Esteves nous informe du fait que certaines lettres manuscrites se sont retrouvées dans les années 50 dans la collection de Guillermo Staudt, à Buenos Aires, mais que celle-ci a peu de temps après été dispersée. C'est ainsi que s'est perdue la majeure partie du précieux témoignage littéraire de Krause. Lila de Esteves conclut : « Lamentablemente no hemos hallado aún el legado literario de R. Krause ni en Alemania, ni en Buenos Aires para acceder a sus originales y a otros textos y cartas que se ocupen de otros momentos de su estadía en Argentina, Chile y Perú »[2].

Malheureusement, l'œuvre picturale de Krause a subi le même sort : « Tampoco se ha localizado todavía en los museos alemanes la colección de dibujos, grabados o cuadros que tienen como tema paisajes sudamericanos y especialmente la cordillera de los Andes y el paisaje desértico que nos une a San Luis »[3]. Lila de Esteves note que les aquarelles du voyage en Italie de Krause sont exposées dans un musée de Berlin et que ses dessins relatifs au voyage en Argentine de 1838 se trouveraient probablement dans des collections privées ou dans les mains de ses descendants. Elle indique cependant qu'une huile représentant le Pont de l'Inca, appartenant à la collection Rugendas du Staatliche Graphische Sammlung de Munich, est signée par Krause. Dans le descriptif de cette huile sur carton[4] qu'il recense dans

---

[1] Bujaldón de Esteves, Lila, « Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua », in *mdz online*, 27 avril 2010, http://www.mdzol.com/mdz/nota/205802, (18/08/2010) p. 1.
[2] Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », *op. cit.*, p. 150.
[3] *Ibid.*
[4] référence de cette huile : CH-O-71.

son catalogue de l'œuvre de Rugendas, Pablo Diener retranscrit effectivement une inscription figurant en bas à droite de la peinture (« Puente del Inca/E° 3 1848/R Krause ») qui pourrait vraisemblablement signifier que Krause en est l'auteur. Néanmoins, Diener note prudemment : « Es posible que esta obra fuera pintada por Rugendas y Krause »[1], indiquant que les deux amis auraient donc peut-être œuvré en collaboration.

Eléments biographiques

Malgré tout, même si l'œuvre de Krause reste presque entièrement introuvable, nous disposons de quelques informations sur sa vie rassemblées par Lila de Esteves. Avant tout, elle souligne à juste titre un fait évident et pourtant si rarement mis en avant : Krause est une figure-clef dans l'existence de Rugendas, puisqu'il lui sauva la vie[2]. Sans lui, sans son aide et tous les soins qu'il lui a apportés, Rugendas n'aurait sans doute pas survécu à son accident dans la pampa. Krause a joué un rôle déterminant dans les heures et les jours qui suivirent le malheureux événement, comme nous le verrons dans le détail lorsque nous nous pencherons sur les circonstances réelles de l'accident.

25. Johann Moritz Rugendas, *Retrato de Robert Krause, vestido como hacendado*, 1838 à 1842

Robert Krause naquit en 1813 à Saint-Pétersbourg, ce qui lui valut plus tard le surnom de « russe » au sein de son cercle d'amis chiliens[3]. Ses parents moururent lorsqu'il était encore enfant. Ses sept frères et lui furent recueillis par le frère de leur père, Jacob von Krause, commerçant et conseiller d'état, mécène fortuné entouré d'artistes et d'intellectuels, qui vivait près de Dresde, à Weisstropp. A seize

[1] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 273.
[2] Bujaldón de Esteves, Lila, « Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua », *ibid.*
[3] *Ibid.*

ans, Krause entreprit à pied le fameux « voyage d'Italie », passage obligé et grande source d'émerveillement pour tous les artistes de l'époque. Lila de Esteves note que Krause et Rugendas se sont peut-être croisés en Italie, car l'un et l'autre s'y trouvèrent à la même période, en 1829, l'un au début de son apprentissage, l'autre déjà auréolé par la notoriété que lui avait apportée son voyage au Brésil. Krause séjourna ensuite un an et demi à Paris, où il étudia les peintres classiques français et notamment Nicolas Poussin et Claude Lorrain, qu'il copiait au Louvre. Lila de Esteves, qui établit un parallèle intéressant entre les vies des deux amis avant qu'ils ne se rencontrent, note qu'en 1831, alors que Rugendas entreprenait son deuxième voyage en Amérique latine, qui devait durer quinze ans, Krause s'installait en Angleterre et s'enthousiasmait pour les tableaux de marines tandis que ses peintures étaient exposées et commentées à Berlin. En juillet 1834, les destins des deux peintres coïncidèrent puisqu'ils débarquèrent tous deux à Valparaíso, Rugendas en provenance du Mexique, Krause foulant pour la première fois le sol du continent sud-américain après un long voyage de 117 jours depuis l'Angleterre jusqu'au Chili par le Cap Horn. Les lettres relatant le récit de cette traversée de l'Atlantique font partie de celles qui ont été publiées, ce qui nous permet d'obtenir quelques informations sur le jeune peintre :

> En las cartas publicadas con el título de " Un viaje a Sudamérica en el siglo XIX ", donde da cuenta de la travesía de cuatro meses entre Inglaterra y Chile logra superar la monotonía de la vida rutinaria del barco al obtener descripciones de gran colorido, momentos de tensión y distensión, así como es capaz de ir equilibrando la expresión de su nostalgia por la lejana tierra natal y el gusto juvenil por la aventura que comienza. También obtenemos del relato de la travesía marítima una serie de datos sobre su autor : la edad exacta en 1834, ya que cumple en el barco los 21 años; el lugar donde reside su familia : Weisstropp cerca de Dresden; la meta del viaje : un trabajo en una casa comercial alemana; sus habilidades : el gusto por la pintura, la pluma y la cacería; su procedencia : un ambiente de cultura con una cuidada educación que incluye el aprendizaje de lenguas como el inglés[1].

Lila de Esteves relate également une anecdote liée à la traversée en bateau qui nous montre que le jeune Krause était loin de manquer de motivation lorsqu'il s'agissait de peindre : « Mientras el estado del mar lo permitía, el joven (...) se dedicó a pintar. En el detallado relato del viaje, recuerda que, hasta en momentos en que la nave se halla detenida

[1] Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », *op. cit.*, p. 153.

por falta de viento, dibujó el "Pearl" desde un pequeño bote que bajan para tal fin, con gran regocijo del capitán y la tripulación »[1].

Comme on l'a lu plus haut, Krause avait un point de chute au Chili : un travail dans une maison de commerce allemande, mais comme l'écrit Lila de Esteves, Krause était prêt à abandonner sa carrière commerciale pour la peinture. Nous ne savons pas dans quelles circonstances Krause et Rugendas se rencontrèrent, mais ce fut vraisemblablement au sein du cercle d'amis qui entouraient ce dernier à Santiago. Bientôt naquit le projet de traverser les Andes et l'Argentine. Les amis argentins de Rugendas jouèrent un rôle important en aidant les deux Allemands à se forger une représentation imaginaire du pays qu'ils allaient bientôt découvrir :

> El círculo de amigos que rodea a Rugendas en Santiago, Valparaíso o Talca, siempre es interesante y cálido. Un buen número de ellos está formado por argentinos que viven exiliados por el gobierno de Rosas : Domingo de Oro, Gregorio de Las Heras, Juan Espinosa, Juan Gualberto Godoy entre los más íntimos. Ellos seguramente entusiasman aún más al pintor con el relato nostálgico de las bondades de su patria vedada, a la vez que acrecientan en los extranjeros el repudio por la tiranía rosista[2].

Si l'Argentine faisait rêver les deux Européens grâce aux descriptions de leurs amis exilés, la Cordillère des Andes n'en demeurait pas moins elle aussi un passage des plus exaltants pour les deux artistes. Krause avait particulièrement hâte de se retrouver au cœur des montagnes andines[3]. Mais comme nous le savons, les deux amis ne purent aller au-delà de San Luis et le voyage ne put être réalisé dans son intégralité. Après ce voyage avec Rugendas dans les Andes et la pampa, que nous détaillerons plus loin, et après la déception occasionnée par un retour prématuré au Chili, que devint Krause ? En 1840, il quitta l'Amérique du Sud pour se rendre aux Etats-Unis par la mer, puis il retourna en Europe et débarqua à Hambourg en 1842. Lila de Esteves nous parle des dernières années de sa vie, durant lesquelles il fonda une famille et fit notamment un voyage en Asie Mineure :

> Hasta la vejez sus recorridos y sucesivas mudanzas se centrarán en países europeos. Las distintas exposiciones dan cuenta de sus óleos y acuarelas, que se donan o subastan. Se casa, forma una familia, enviuda, alienta la creación de asociaciones de artistas. En el ultimo año de su vida, 1885, emprende nuevamente un viaje exótico, al Asia Menor y Armenia, por el reino Otomano. Su amigo

[1] Bujaldón de Esteves, Lila, « Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua », *op. cit.*, p. 2.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 151.

> Rugendas había muerto hacía más de 25 anos, enfermo, casi ciego y amargado por compromisos profesionales supuestamente incumplidos. (...) No sabemos si Krause y Rugendas volvieron a encontrarse. Una tarea, entre otras, que queda pendiente alrededor de esta amistad, imprescindible en un momento de la vida de Rugendas: febrero de 1838[1].

La question du talent

On a en mémoire, au début de *Un episodio*, le moment où le narrateur nous propose un portrait de ses deux personnages principaux : Rugendas et Krause. A cette occasion, le narrateur nous décrit certaines caractéristiques de leurs personnalités, mais ce n'est pas tout : il prête à Rugendas une opinion peu élogieuse à propos de la qualité de son confrère en tant que peintre :

> El único punto que para Rugendas constituía un velado problema era la definitiva mediocridad de Krause como pintor, que le impedía elogiar con sinceridad sus esfuerzos. Trataba de pensar que en la pintura de género el talento no era necesario, ya que todo se hacía según un procedimiento, pero el hecho era que los cuadros de su amigo no valían nada. Podía reconocer en cambio su dominio técnico, y sobre todo su buen carácter. Krause era muy joven, y tenía tiempo para escoger otros rumbos; mientras tanto, podría disfrutar de estas excursiones; mal no le iban a hacer. El joven por su parte tenía la más viva admiración por Rugendas, y su devoción no era de los menores motivos del placer que ambos obtenían de la compañía. (p. 14)

Ainsi, dans le roman, Krause est un personnage certes sympathique, mais considéré comme possédant peu de talent artistique, alors que Rugendas est, toujours d'après le narrateur, un très bon peintre, capable de réaliser des œuvres de haute volée : « La calidad de la obra de Rugendas no la reconocía solamente Krause. Lo bien que pintaba era evidente, sobre todo por la simplicidad que había logrado. La simplicidad lo envolvía todo en sus cuadros, nacraba la obra y le daba una luz de día de primavera » (p. 15). Si sur ce point le narrateur est dans le vrai, la qualité de l'œuvre artistique de Rugendas n'étant plus à démontrer, surtout en ce qui concerne ses dessins (Rugendas était avant tout très bon dessinateur), a-t-il visé juste en parlant ainsi de la « médiocrité » de Krause en tant que peintre ? Quel était son réel talent ?

[1] Bujaldón de Esteves, Lila, « Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua », *op. cit.,* p. 4.

On est particulièrement frappé, quand on sait que Aira n'a pas lu le journal du jeune allemand, de découvrir dans ledit journal que Krause décrivait lui-même ses capacités de peintre pratiquement de la même façon que l'a fait le romancier argentin. De plus, il ressentait pour Rugendas exactement les mêmes sentiments d'admiration que dans la fiction. Sur ce sujet, le personnage du roman semble coller de très près à la personne réelle :

> Habíamos llevado con nosotros tantos dibujos y tantos esbozos al óleo que nos quedamos ocupadísimos por la tarea de fijar todo lo más interesante por la pintura, que hicimos en hojas de papel, mientras que aun lo conservábamos presente en nuestra memoria... (siguen en el original de la carta varias líneas borradas e ilegibles que se refieren al ya mencionado caballero, señor Rugendas)[1] mientras que yo sólo he tenido una vida incompleta, frecuentemente interrumpida y basada en la reflexión teórica. A veces tengo conciencia de esta desventaja que me molesta de manera amarga; pero soy un « non-descript », ni carne ni pescado, y, con este motivo, no tengo el derecho de quejarme si, a la edad de 25 años, no he llegado aún en nada a la perfección y si, en la oficina, soy inferior al empleado menor de años tanto como frente al caballete inferior a muchos pintores mas jóvenes. Pero, para volver a hablar de Rugendas : él ha llegado, por una larga e interesantísima práctica a una alta perfección en el dibujo. Trata el paisaje con la misma facilidad como las personas. Tiene una facilidad de concepto que presta, especialmente a sus personas, tanta característica que sería difícil producir algo superior en este sentido. Quizás conocen ustedes su obra sobre el Brasil que le ha conquistado una buena reputación. Sólo su colorido todavía deja algo que desear y no cuida siempre bastante la mezcla de sus colores; pero eso llama la atención más bien en sus paisajes que en sus cuadros de personas[2].

On ressent dans ces lignes de Krause la même admiration pour son aîné que celle décrite dans *Un episodio*, et une dépréciation de ses propres qualités de peintre, qui rejoint également la description que l'on trouve dans le roman. La différence réside en cela que dans la fiction, c'est Rugendas qui constate le manque de talent de son ami, tandis qu'ici nous avons le témoignage direct de Krause lui-même, qui déplore ses incompétences. Krause dans ces quelques lignes se compare dans un premier temps à Rugendas. Par rapport à ce dernier, Krause dit avoir eu une vie « incomplète », ce qui nous fait sourire puisqu'on sait qu'il n'a alors que 25 ans. Sa vie, d'après lui, a été « fréquemment interrompue » et « basée sur la réflexion théorique », ce qui peut signifier un regret de ne pas avoir reçu une formation artistique pratique. A cause d'une formation trop théorique, d'un parcours trop original, Krause a l'impression de ne rentrer dans aucune catégorie et ne se sent pas faire partie de la

---

[1] Parenthèse de l'éditeur.

[2] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, p. 59, 60.

communauté des peintres (« soy un “non-descript”, ni carne ni pescado »). Malgré son jeune âge, il considère qu'il est déjà trop tard, il n'a pas atteint le niveau requis à temps, puisque d'après lui, de nombreux autres peintres plus jeunes que lui sont cependant plus doués. On sent dans ces lignes beaucoup de regrets, de tristesse et d'amertume, qu'il parvient rapidement à éluder en louant le talent de Rugendas. Krause est dur avec lui-même, mais cette touchante remise en question personnelle ne nous donne cependant pas d'indications sur le talent réel de Krause, puisque nous n'avons ici qu'un point de vue très subjectif sur une réalité qu'il faudrait pouvoir juger objectivement. Krause était sûrement plus doué qu'il ne veut bien le dire, puisqu'une certaine modestie est aussi nécessairement présente dans ces lignes.

26. Robert Krause, *Le palais de Weistropp*, 1832

Gertrud Richert, dans sa biographie, fait un bref commentaire au sujet de l'œuvre de Krause, qui contredit ce qu'écrit Aira dans son roman et ce qu'écrit Krause lui-même : « Rugendas apreciaba en alto grado los trabajos de su compañero, a quien también la historia del arte menciona continuamente con distinción »[1]. Ainsi, d'après Richert, l'histoire de l'art semble avoir reconnu le talent de Krause. Aira, en décrivant Krause comme un peintre médiocre, est davantage proche des écrits subjectifs de ce dernier que de l'objectivité historique. Quant à l'appréciation des travaux de Krause par Rugendas, elle est décrite comme

[1] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile,* 117/118, p. 311-353, Santiago, 1959/60, p. 337.

bonne par Richert et comme mauvaise par Aira. Dans la réalité, l'opinion de Rugendas concernant les œuvres de son ami semble donc avoir été beaucoup plus positive que dans la fiction.

Au cours de notre second séjour de recherches en Allemagne, parallèlement à notre enquête sur Rugendas, nous avons tenté d'en savoir davantage sur Robert Krause. Nous espérions en particulier trouver une trace de ses écrits perdus, notamment à Munich, où il avait passé les dernières années de sa vie. Cependant, ces recherches étaient restées vaines. Mais quelques mois plus tard, à notre grande surprise, le descendant de la sœur de Krause nous a contactée par mail. Il s'agit de Hartmut Ring, qui fait depuis peu des recherches sur son ancêtre et lui consacre actuellement un livre. Malheureusement, il ne possède pas les pages égarées des journaux de Robert Krause ; néanmoins, il nous a envoyé plusieurs documents, dont la photographie de deux tableaux réalisés par son aïeul, dont l'un représente le palais de Weistropp (peint en 1832), où ce dernier vécut, chez son oncle. La finesse et la délicatesse de cette huile à la facture classique nous permettent de confirmer que le talent que Rugendas avait décelé dans les peintures de son ami était bien une réalité.

IV. Humboldt

Les éditeurs allemands ont fait d'Alexandre de Humboldt (1769-1859) le personnage central du roman de Aira en traduisant le titre, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, par *Humboldts Schatten* (*L'Ombre de Humboldt*), à des fins commerciales de toute évidence. On peut s'interroger sur cette traduction qui met au premier plan le nom d'un personnage absent de l'histoire racontée par Aira. Dans *Un episodio*, Humboldt est bien une « ombre » en effet, puisqu'il n'est pas physiquement présent mais évoqué à plusieurs reprises comme étant le mentor de Rugendas, l'auteur des théories qui ont une influence sur son art. On peut également interpréter ce titre en disant que Rugendas est l'ombre de Humboldt.

Si le fait de changer complètement le titre du roman pour y faire figurer son nom semble tout à fait excessif, il n'en reste pas moins que le rôle de Humboldt est important dans *Un episodio*, puisque ses théories artistiques forment le moule dans lequel Rugendas pratique son art, le « procédé » dont le peintre voyageur va peu à peu s'affranchir, au terme d'une lente évolution.

Il serait vain de vouloir résumer ici en quelques traits la vie de Humboldt. Rappelons simplement qu'entre 1799 et 1804, il réalisa une grande expédition en Amérique latine, accompagné de Aimé Bonpland, botaniste et chirurgien de marine. Ensemble, ils parcoururent le Venezuela, Cuba, la Colombie, l'Equateur, le Pérou et le Mexique, puis séjournèrent aux Etats-Unis avant leur retour en Europe. Parmi leurs nombreuses recherches scientifiques, ils explorèrent la forêt tropicale, naviguèrent sur l'Orénoque en pirogue et gravirent le Chimborazo. Durant ce voyage, Humboldt étudia sans répit la nature qui l'entourait et collecta des milliers de plantes. Grâce à ses recherches, il fit avancer la science dans de nombreux domaines : géologie, climatologie, botanique, géographie, cartographie, vulcanologie, anthropologie, ethnologie...

27. Julius Schrader, *Alexander von Humboldt*, 1859

De très nombreux ouvrages et articles sont parus sur Humboldt et son œuvre. Loin de prétendre en faire le tour, nous proposerons simplement un aperçu qui nous permettra de mieux appréhender le concept de physionomie de la nature dont il est question dans *Un episodio*. Nous nous concentrerons en particulier sur les théories esthétiques du savant, qui relient art et science.

La science du Cosmos

Dans *Un episodio*, Aira mentionne Humboldt dès le début du roman et retrace les grandes lignes de la thèse de la physionomie de la nature :

> Rugendas fue un pintor de género. Su género fue la Fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt. Este gran naturalista fue el padre de una disciplina que en buena medida murió con él : la *Erdtheorie*, o *Physique du Monde*, una suerte de geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje. Alexander von Humboldt (1769-1859) fue un sabio totalizador, quizás el último ; lo que pretendía era aprehender el mundo en su totalidad; el camino que le pareció el adecuado para hacerlo fue el visual (…) (p. 9).

L'étude de quelques-uns des ouvrages de Humboldt nous permet d'en savoir bien davantage sur sa pensée. Dans l'introduction de *Cosmos*, intitulée « Considérations sur les différents degrés de jouissance qu'offrent l'aspect de la nature et l'étude de ses lois », Humboldt distingue deux comportements face à la nature : l'un superstitieux, l'autre davantage scientifique ; et propose une troisième façon d'envisager la nature, qui dépasserait et transcenderait les deux premières : la science du Cosmos.

En effet, d'après lui, la science telle qu'elle est habituellement pratiquée peut parfois s'orienter vers le dogmatisme et les préjugés et, surtout, elle a le défaut de s'arrêter à l'apparent désordre du monde et de refuser de « s'élever aux grandes vues de la nature »[1] :

> Cet assemblage de dogmes incomplets qu'un siècle lègue à l'autre, cette physique qui se compose de préjugés populaires, n'est pas seulement nuisible parce qu'elle perpétue l'erreur avec l'obstination qu'entraîne toujours le témoignage de faits mal observés ; elle empêche l'esprit de s'élever aux grandes vues de la nature. Au lieu de chercher l'état moyen autour duquel oscillent, dans l'apparente indépendance des forces, tous les phénomènes du monde extérieur, elle se plaît à multiplier les exceptions de la loi ; elle cherche dans les phénomènes et dans les formes organiques d'autres merveilles que celles d'une succession régulière, d'un développement interne et progressif. Sans cesse elle incline à croire interrompu l'ordre de la nature, à méconnaître dans le présent l'analogie avec le passé, à poursuivre, au hasard de ses rêveries, la cause des prétendues perturbations, tantôt dans l'intérieur de notre globe, tantôt dans les espaces célestes[2].

« Cette physique » composée de « préjugés populaires » décrite par Humboldt ne voit que le désordre apparent sans déceler l'ordre qui régit la nature, elle ne croit pas qu'il y ait une unité, une harmonie au sein du monde qu'elle observe. Elle ne voit qu'« exceptions de la loi », interruptions, « perturbations », là où Humboldt perçoit une « succession régulière », « un développement interne et progressif », un « ordre », une « analogie ».

---

[1] Humboldt, Alexandre de, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Paris, Editions Utz, 2000 (1e éd. : 1847-1859), p. 50.
[2] *Ibid.*

Le but de Humboldt est en effet de saisir la nature dans son ensemble, au sein d'une perspective totalisante, globalisante : ainsi, par exemple, *Cosmos* se veut une « description physique du monde »[1], « un tableau de la nature présentant l'ensemble des phénomènes de l'univers depuis les nébuleuses planétaires jusqu'à la géographie des plantes et des animaux, en terminant par les races d'hommes »[2]. Humboldt veut rassembler trois niveaux : le ciel, la surface de la terre et ce qui est souterrain ; « réunir ce qui, à une époque donnée, a été découvert dans les espaces célestes, à la surface du globe, et à la faible distance où il nous est permis de lire dans ses profondeurs »[3]. C'est seulement ainsi que l'on peut élargir la portée de ce que l'on étudie et s'élever à une science plus totale. « En reculant les limites de la physique du globe, en réunissant sous un même point de vue les phénomènes que présente la terre avec ceux qu'embrassent les espaces célestes, on s'élève à la science du Cosmos, on convertit la physique du globe en une physique du monde »[4].

A cette prise en compte de toutes les parties de l'univers, s'ajoute la volonté de Humboldt d'envisager le monde comme un réseau et non comme un endroit où cohabitent des phénomènes isolés, car toutes ces parties qui forment le Tout communiquent entre elles. Il faut « saisir le monde des phénomènes et des forces physiques dans leur connexité et leur influence mutuelles »[5], « considérer chaque organisme comme une partie de la création entière, (…) reconnaître dans la plante et dans l'animal non l'espèce isolée, mais une forme liée, dans la chaîne des êtres, à d'autres formes vivantes ou éteintes »[6]. L'important pour Humboldt est donc de ne pas isoler la partie du tout, car tout est interdépendant.

Pour cela, le scientifique doit nécessairement connaître chaque aspect particulier pour comprendre l'ensemble, c'est-à-dire connaître chaque domaine des sciences : Humboldt a compris très jeune que pour « comprendre les lois qui composent la physique du monde », il se devait « d'acquérir une instruction solide dans les parties spéciales des sciences naturelles »[7].

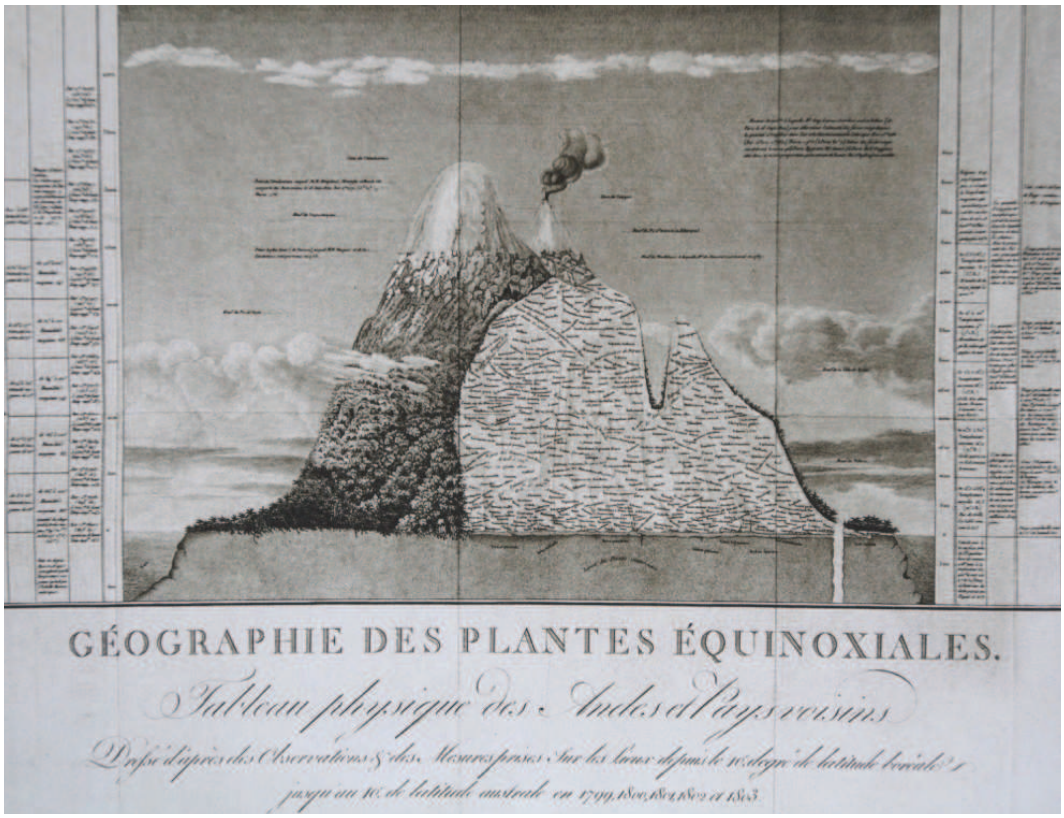
Non seulement le naturaliste doit être érudit dans chaque domaine de la science, mais il doit également connaître très précisément toutes les découvertes réalisées précédemment au cours de l'histoire : « la science du Cosmos, si elle était conçue par une forte intelligence et

---

[1] *Op. cit.*, p. 33.
[2] *Op. cit.*, p. 35.
[3] *Op. cit.*, p. 36.
[4] *Op. cit.*, p. 66.
[5] *Op. cit.*, p. 33.
[6] *Op. cit.*, p. 54.
[7] *Op. cit.*, p. 33.

fondée sur la connaissance de tout ce que l'on a découvert jusqu'à une époque donnée, ferait disparaître une partie des contradictions que semble offrir au premier abord la complication des phénomènes (…) »[1].

En résumé, pour Humboldt, l'attitude du vrai scientifique consiste à ne pas séparer les parties d'un Tout, tant du point de vue de ce qu'il observe (géographie et physique) que du point de vue de sa propre formation (scientifique et historique). Le naturaliste doit aspirer autant que possible à une certaine omniscience, ou en tout cas à une curiosité illimitée et diversifiée, dans le but d'accéder à une vision globale et entière de l'univers.



Alexandre de Humboldt, « Géographie des Plantes équinoxiales. Tableau physique des Andes et pays voisins », 1805 (Détail)

Pour cela, on l'a vu, le naturaliste doit connaître toutes les « parties spéciales des sciences naturelles ». Il s'agit de ne pas se restreindre dans une seule spécialité mais au contraire de faire un effort d'ouverture. Ainsi, de même que les forces physiques interagissent les unes sur les autres grâce à leur « connexité et leur influence mutuelles », « les connaissances spéciales, par l'enchaînement même des choses, s'assimilent et se fécondent

[1] *Op. cit.*, p. 54.

mutuellement »[1]. La clef d'études réussies réside dans l'absence de cloisonnement disciplinaire. Par exemple, « la botanique descriptive » ne doit pas rester « circonscrite dans les étroites limites de l'étude des formes et de leur réunion en genres et en espèces »[2]. La botanique peut conduire le naturaliste qui n'a pas peur de voyager et d'élargir son champ d'études à la notion de « géographie des plantes », qui consiste en l'étude de leur répartition terrestre. L'étude des causes de cette répartition conduit nécessairement à l'étude du climat. « C'est ainsi que le naturaliste avide d'instruction est conduit d'une sphère de phénomènes à une autre sphère qui en limite les effets. La géographie des plantes (…) offrirait une nomenclature aride et dépourvue d'intérêt, si elle ne s'éclairait des études météorologiques »[3].

Réunir la science et les lettres

Ainsi, une science ne peut exister indépendamment d'une autre science. Mais le plus intéressant sur ce thème du rassemblement et de l'interaction des disciplines, réside sans doute dans la volonté qu'a Humboldt de rassembler le champ du scientifique et le champ du littéraire et de l'artistique. Lorsqu'il présente *Cosmos*, l'ouvrage qu'il écrit « au déclin de sa vie » mais « dont les premiers aperçus ont occupé [s]on esprit depuis un demi-siècle »[4], il ne se préoccupe pas uniquement du contenu de son livre. Au contraire, il insiste à plusieurs reprises sur l'importance du style : « la composition d'un tel ouvrage (…) aspire à *réunir au mérite du fond scientifique celui de la forme littéraire* »[5]. En effet, « la description exacte et précise des phénomènes n'est absolument pas inconciliable avec la peinture animée et vivante des scènes imposantes de la création »[6]. En fait, non seulement un langage littéraire peut dépeindre des observations scientifiques, mais il le doit.

Tout d'abord parce que la nature est grandiose. Les mots qui la décrivent doivent donc tâcher de s'élever à sa hauteur. « Il faudrait que la pensée pût se revêtir librement aussi de ces formes et de cette élévation du langage qui sont dignes de la grandeur et de la majesté de la création »[7]. Mais aussi parce que c'est grâce à un style littéraire que l'on dépasse

[1] *Op. cit.*, p. 33.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 34.
[4] *Op. cit.*, p. 33.
[5] *Op. cit.*, p. 34.
[6] *Op. cit.*, p. 35.
[7] *Op. cit.*, p. 37.

l'encyclopédisme. Cette volonté de voir le monde dans sa totalité et dans sa « connexité », nécessite un langage à la hauteur de ses ambitions.

En outre, la fantaisie et la richesse du langage apportent quelque chose à la science. Elles l'enrichissent. « J'aime à me persuader que les sciences exposées dans un langage qui s'élève à leur hauteur, grave et animé à la fois, doivent offrir (…) une des plus vives jouissances, celle d'enrichir l'esprit d'idées nouvelles »[1]. « Lorsque, par l'originalité de sa structure et sa richesse native, la langue parvient à donner du charme et de la clarté aux tableaux de la nature (…), elle répand en même temps comme un souffle de vie sur la pensée »[2]. « Charme », « clarté », « vie », « idées nouvelles », telles sont quelques unes des qualités qu'un langage « grave », « animé », « vivant » et « pittoresque », autrement dit un langage relevant davantage du littéraire que du scientifique, peut apporter à l'exposé de théories naturalistes, géographiques et physiques… Humboldt a atteint son but, car, comme l'écrit Charles Minguet, « les *Tableaux de la Nature* [sont] écrits dans une langue élégante et concise, dans laquelle, à aucun moment, la rigueur scientifique ne vient altérer l'émotion esthétique et la sensibilité romantique d'un savant émerveillé par la beauté et la grandeur de la Nature américaine »[3].

Humboldt plaide pour la réconciliation des lettres et des sciences : ne tendent-elles pas vers le même but, « féconder l'intelligence »[4] ? Il n'y a, selon Humboldt, aucune raison pour que les lettres et les arts soient en concurrence avec les sciences.

> Ne craignons pas non plus (…) que la prédilection si marquée pour l'étude de la nature et les progrès de l'industrie, aient pour effet nécessaire de ralentir les nobles efforts qui se produisent dans le domaine de la philosophie, de l'histoire et de la connaissance de l'Antiquité ; qu'elles tendent à priver les productions des arts, charme de notre existence, du souffle vivifiant de l'imagination. Partout où (…) les germes quelconques de la civilisation peuvent se développer pleinement, il n'est pas à craindre qu'une rivalité pacifique nuise à aucune des créations de l'esprit[5].

Bien loin d'être ennemies, les disciplines littéraires et scientifiques sont sœurs. Elles ont même besoin l'une de l'autre, car « par une heureuse connexité de causes et d'effets, souvent

---

[1] *Op. cit.*, p. 63.
[2] *Op. cit.*, p. 67.
[3] Humboldt, Alexandre de, *Tableaux de la Nature,* Nanterre, Editions européennes Erasme, 1990 (1e éd. : 1808), p. V.
[4] *Op. cit.*, p. 65.
[5] *Ibid.*

même sans que l'homme en ait la prévision, le vrai, le beau, le bon, se trouvent liés à l'utile »[1].

Cependant, plus que les disciplines elles-mêmes, ce sont les sensibilités qu'il ne faut pas opposer. Ce n'est pas parce que l'on aime la science, dit Humboldt, que l'on ne sait pas apprécier la nature dans toute sa splendeur. Il contredit Burke qui prétend que l' « ignorance des choses de la nature est la cause principale de l'admiration qu'elles nous inspirent »[2]. Au contraire, pense Humboldt, lorsque l'on connaît « les grands rapports qui lient les phénomènes », on est à même d'apprécier encore mieux la beauté des paysages naturels, qui laissent alors « une impression plus imposante et plus digne de la majesté de la création »[3]. Le « sentiment du sublime » n'est pas réservé au seul poète. Humboldt rejette le lieu commun qui oppose le scientifique d'une part, un homme concret, rationnel, froid, vivant dans ses calculs, et le littéraire d'autre part, rêveur, bucolique, seul capable de s'émerveiller devant la nature. « La simple accumulation d'observations de détail sans rapport entre elles, sans généralisation d'idées, a pu conduire sans doute à un préjugé profondément invétéré, à la persuasion que l'étude des sciences exactes doit nécessairement refroidir le sentiment et diminuer les nobles plaisirs de la contemplation de la nature »[4]. La réalité n'est pas aussi stéréotypée, et Humboldt en est le meilleur exemple, lui qui ne cesse, tout au long de son texte, de faire l'éloge des magnificences qu'offre la nature. Il est intéressant de constater que de nos jours, ce cloisonnement systématique opposant le scientifique et le littéraire est encore bien plus ancré dans les mentalités qu'à l'époque de Humboldt.

La description de la nature

Dans le chapitre intitulé « Littérature descriptive. Du sentiment de la nature suivant la différence des races et des temps » de *Cosmos*, Humboldt expose une histoire de la description des paysages dans la littérature, où il énumère tous les poètes et écrivains de la nature en partant des Grecs et jusqu'à Goethe ; en passant par Chateaubriand, Rousseau ou Bernardin de St-Pierre, pour lesquels il exprime son admiration.

Tout au long de ce chapitre, il décrit quelles sont selon lui les caractéristiques indispensables à une description de la nature réussie. Humboldt insiste sur la vérité et la

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.*, p. 52.
[3] *Ibid.*
[4] *Op. cit.*, p. 52, 53.

précision : « il faut, pour qu'une description respire la vérité, qu'elle porte sur des objets précis »[1]. « Ce caractère de vérité (...) naît d'une observation immédiate et personnelle »[2]. La simplicité est une autre qualité à ne pas négliger : « Plus le sujet est élevé, plus on doit s'interdire avec soin la parure extérieure du langage »[3]. L'écrivain, tout comme le peintre, doit « rendre avec vérité et simplicité ce qu'il a éprouvé lui-même en face des scènes de la nature »[4]. On se souvient ici de ce passage de *Un episodio* où le narrateur met justement l'accent sur la simplicité des peintures de son personnage : « La calidad de la obra de Rugendas no la reconocía solamente Krause. Lo bien que pintaba era evidente, sobre todo por la simplicidad que había logrado. La simplicidad lo envolvía todo en sus cuadros, nacaraba la obra y le daba una luz de día de primavera. Sus trabajos eran eminentemente comprensibles, con lo que consumaba los postulados de la fisionomía » (p. 15).

D'autre part, pour Humboldt, il est important également que l'écrivain souhaitant décrire la nature fasse part au lecteur d'une authentique émotion : « faute d'émotion véritable, le narrateur est réduit à l'emphase oratoire et à une vague sentimentalité »[5]. Enfin, il faut tout de même laisser au lecteur la liberté d'éprouver ses propres sentiments : « On est plus sûr encore du succès, si l'on n'analyse pas ses propres dispositions, au lieu de décrire la nature extérieure, et si on laisse les autres à toute la liberté de leurs sentiments »[6].

Ainsi, Humboldt accorde un grand intérêt à la littérature et va même jusqu'à prodiguer ses conseils aux écrivains. Comme nous allons le voir à présent, il s'intéresse tout autant à la peinture. Avant de voir quelles sont les instructions qu'il donne aux peintres, voyons comment se manifeste sa sensibilité d'artiste.

La sensibilité artistique d'un grand scientifique

Très souvent, lorsque Humboldt décrit la nature, c'est en adoptant le regard du peintre. Il se met à sa place, et pense à ce qu'il lui serait possible de représenter. Par exemple, dans *Tableaux de la nature*, il fait référence au travail artistique afin de donner à voir au lecteur la beauté et la diversité des orchidées du Pérou. « De même, les orchidées, sous les tropiques, animent les troncs d'arbres noircis par les rayons brûlants du soleil et les fentes des rochers

[1] *Op. cit.*, p. 392.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit*., p. 404.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

sauvages. (...) 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 »[1]. De même, lorsqu'il évoque les arbres d'une région tempérée du Mexique, il pense immédiatement au peintre, qui ne pourrait pas découvrir dans cette région les splendeurs de la végétation tropicale. « Mais les chênes qui couronnent les hauteurs de la vallée de Tenochtitlan sont des espèces identiques avec celles qui existent au quarante-cinquième degré, et le peintre qui parcourroit cette partie des pays situés sous les tropiques, pour y étudier le caractère de la végétation, n'y rencontreroit pas la beauté et la variété de formes que présentent les plantes équinoxiales »[2].

29. Alexandre de Humboldt, « Pont de cordage près de Pénipé », *Vues des Cordillères*

On remarque que même lorsqu'il ne parle pas des peintres, Humboldt utilise un vocabulaire emprunté aux arts plastiques, ou se place dans une perspective artistique : « Plus, en approchant des tropiques, on voit augmenter la variété des formes, la grâce des contours et les combinaisons des couleurs, plus on sent la force et l'éternelle jeunesse de la vie organique »[3]. « Formes », « contours », « couleurs »... C'est avec les yeux d'un artiste que Humboldt voit la nature. De même, le choix des points de vue des paysages décrits est

[1] *Op. cit.*, p. 360.
[2] Humboldt, Alexandre de, *Essai sur la géographie des plantes*, Nanterre, Ed. Erasme, 1990 (1e éd. 1807), p. 17.
[3] *Tableaux de la nature, op. cit.*, p. 340.

également guidé par une sensibilité d'artiste : « L'azur profond du ciel des tropiques, entrevu à travers les folioles délicates des Mimosa, est d'un effet extrêmement pittoresque »[1]. Ici, le scientifique est un peintre qui cherche un angle particulier, un cadrage original, un « effet pittoresque ».

D'autre part, le visuel est extrêmement important chez Humboldt. « Il serait intéressant de désigner sur des cartes botaniques les terrains où vivent ces assemblages de végétaux de la même espèce », écrit-il par exemple dans *Essai sur la Géographie des Plantes*[2]. La géographie des plantes, c'est un besoin de visualiser spatialement les plantes, de les situer dans l'espace, d'apprécier une composition générale, que ce soit par la cartographie ou par la peinture. *Tableau de la nature* exprime le même souhait que *Essai sur la géographie des plantes* : celui de constituer un tableau, une composition générale de la nature.

30. Alexandre de Humboldt, « Radeau de la Rivière de Guayaquil », *Vues des Cordillères*

Humboldt a lui même pratiqué le dessin. « El talento artístico de Humboldt contribuyó con toda seguridad considerablemente a la cristalización de estas ideas »[3], écrit Löschner. Grâce à son intérêt pour l'art, il a joué un rôle fondamental dans la découverte de la nature latino-américaine par l'image, ainsi que nous le rappelle Jean-Paul Duviols :

---

[1] *Op. cit.*, p. 358.
[2] *Op. cit.*, p. 17.
[3] Löschner, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin, Reimer, 1978, p. 27.

> (...) La première moitié du XIX[e] siècle a vu la découverte de la nature et des hommes par l'image et ce, en grande partie, à l'instigation d'Alexandre de Humboldt dont l'influence fut décisive sur l'image artistique et scientifique de l'Amérique latine. Il ne faut pas oublier que Humboldt avait reçu une solide formation artistique pendant sa jeunesse et qu'il a rapporté de ses voyages de nombreux dessins et des esquisses qu'il a fait graver par des artistes contemporains. Avec la magnifique iconographie de *Vues des Cordillères*, le savant voyageur montre la voie et établit un modèle d'équilibre harmonieux entre le texte et l'image[1].

Vue des Cordillères est en effet illustrée de 69 planches. Pour Humboldt, l'image n'est plus une simple illustration destinée à l'agrément de la lecture mais un témoignage scientifique et une démonstration. A ce sujet, Löschner écrit : « Con las ilustraciones de las *Vues des Cordillères*, Humboldt quiso motivar a viajeros amantes del arte a visitar las regiones exploradas por él para "representar fielmente los majestuosos paisajes con los cuales los del Antiguo Mundo no podían compararse para nada" »[2].

Convaincu du fait que « la peinture de paysage, non moins qu'une description fraîche et animée, [était] propre à répandre l'étude de la nature »[3], Humboldt encouragea les peintres allemands à partir vers les Tropiques. Löschner explique :

> La reproducción artística del paisaje tropical constituyó para Humboldt siempre una preocupación central. 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, ocupando en las academias y para el mundo profesional un lugar secundario después de la pintura histórica y de retratos[4].

La physionomie de la nature

Humboldt créa donc ce qu'on peut appeler une véritable « école humboldtienne », en donnant des consignes particulières aux artistes. Celles-ci étaient notamment basées sur sa théorie de la physionomie de la nature.

---

[1] Duviols, Jean-Paul, « L'école artistique de Humboldt », in Humboldt, Alexandre de, *Tableaux de la Nature,* Nanterre, Editions européennes Erasme, 1990 (1[e] éd. : 1808), p. XIII.
[2] 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, p. 10.
[3] *Cosmos, op. cit.*, p. 407.
[4] Löschner, Renate, *ibid.*

Voyons donc à présent plus en détail en quoi consistait exactement cette théorie, qui découle de ce que nous avons vu précédemment. Dans *Un episodio*, Aira nous propose l'explication suivante : « (...) No le interesaba la imagen suelta, el "emblema" de conocimiento, sino la suma de imágenes coordinadas en un cuadro abarcador, del cual el "paisaje" era el modelo. El geógrafo artista debía captar la fisionomía del paisaje (el concepto lo había tomado de Lavater) mediante sus rasgos característicos, "fisionómicos", que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista » (p. 9). D'après Humboldt en effet, chaque région du monde possède un caractère qui lui est propre et qui provient de divers éléments combinés :

> De même que l'on reconnaît dans les individus isolés une physionomie distincte, et que la botanique et la zoologie descriptive, prises dans leur acception la plus étroite, s'appliquent à partager en groupes les animaux et les plantes d'après l'analogie de leurs formes, de même il existe une physionomie naturelle qui appartient exclusivement à chacune des contrées de la terre.
>
> Les expressions de nature suisse ou de ciel de l'Italie, en usage parmi les peintres, ont pris naissance dans le sentiment confus de ces caractères propres à telle ou telle région. L'azur du ciel, les jeux de l'ombre et de la lumière, les vapeurs qui s'accumulent dans le lointain, les formes des animaux, la vigueur de la végétation, l'éclat de la verdure, le contour des montagnes, sont autant d'éléments qui déterminent l'impression que produit sur nous une contrée[1].

On remarque que Humboldt ne se base ici sur aucune donnée scientifique mais se réfère au contraire essentiellement à des impressions subjectives ressenties face à la nature. On note les termes « sentiment confus », « impression »... et à nouveau le champ lexical reflétant son goût pour l'art : « les jeux de l'ombre et de la lumière », « les formes », « les contours », « l'éclat ». En résumé, il nous semble lire un texte écrit par un peintre. Humboldt est donc convaincu que chaque région du monde a une physionomie spécifique et pour lui, la végétation est l'une des caractéristiques essentielles permettant de définir cette physionomie. C'est pourquoi, afin de venir en aide au « peintre paysagiste » qui a pour rôle de capter cette physionomie, il répartit les végétaux en plusieurs groupes, non pas suivant les critères des

[1] *Tableaux de la nature*, *op. cit.*, p. 344, 345.

botanistes, mais suivant des critères purement esthétiques[1]. Dans *Essai sur la Géographie des Plantes*, il explique :

31. Johann Moritz Rugendas, *Estudio de palmeras*

> Ces divisions physionomiques n'ont presque rien de commun avec celles que les botanistes ont faites jusqu'à ce jour selon des principes très différents. Il ne s'agit ici que des grands contours qui déterminent la physionomie de la végétation, et de l'analogie d'impressions que reçoit le contemplateur de la nature, tandis que la botanique descriptive réunit les plantes selon l'affinité que présentent les parties les plus petites, mais les plus essentielles, de la fructification. Ce serait une entreprise digne d'un artiste distingué que celle d'étudier, non dans les serres et dans les livres de botanique, mais dans la nature même, la physionomie des groupes de plantes dont j'ai fait l'énumération. Quel objet [plus] intéressant pour un tableau que le tronc antique d'un palmier balançant ses feuilles panachées au-dessus d'un groupe d'heliconia et de bananiers ? Quel contraste pittoresque n'offrirait pas une fougère en arbre, environnée des chênes du Mexique ? C'est dans la beauté absolue des formes, c'est dans l'harmonie et dans le contraste qui naissent de leur assemblage, que consiste ce que l'on nomme le caractère de la nature dans telle ou telle région[2].

[1] « Je me borne à nommer 15 de ces groupes, dont la physionomie offre une étude importante au peintre paysagiste: 1) la forme des scitaminées (musa, heliconia, strelitria) ; 2) celle des palmiers ; 3) les fougères arborescentes ; 4) la forme des arum, des pothos et des dracontium ; 5) celle des sapins (taxus, pinus) ; 6) tous les folia acerosa ; 7) celle des tamarins (mimosa, gleditsia, porlieria) ; 8) la forme des malvacées (sterculia, hibiscus, ochroma, cavanillesia) ; 9) celle des lianes (vitis, paullinia) ; 10) celle des orchidées (epidendrum, serapias) ; 11) celle des raquettes (cactus) ; 12) celle des casuarines, les equisetum ; 13) celle des graminées ; 14) celle des mousses ; 15) enfin, celle des lichens ». (*Essai sur la géographie des plantes, op. cit.*, p. 31).

[2] *Op. cit.*, p. 31, 32.

Humboldt se positionne en tant que « contemplateur de la nature » qui reçoit des impressions. De nouveau, c'est par et à travers l'œil du peintre qu'il regarde les plantes. Ces quinze groupes de végétaux, ce sont des formes et des contours : il les regroupe selon l'impression qu'ils offrent à l'œil, d'après des critères visuels et artistiques, selon les contrastes que ces groupes forment entre eux, selon la forme des feuillages. Ce qui l'intéresse, ce ne sont pas simplement les caractéristiques de chaque plante prise séparément, mais bien les rapports des plantes entre elles ; ce n'est pas seulement l'étude d'un chêne ou d'une fougère, mais bien « le contraste pittoresque » qu'offre l'union de cet arbre et de cette plante. On retrouve là l'idée que le monde est un réseau, et qu'il ne faut surtout pas séparer ses composantes mais les étudier dans leur globalité, à travers les liens qu'ils tissent entre eux et les contrastes par lesquels ils ressortent les uns par rapport aux autres. Ce qui frappe également dans ces lignes de Humboldt, c'est l'association en lui du scientifique et de l'artiste. L'étude de la nature peut être mise à profit aussi bien par le botaniste que par le peintre, l'art peut aider les sciences naturelles.

Représenter la physionomie d'un paysage veut dire également en saisir la spécificité, et pour cela, réunir les éléments typiques d'une région au sein d'un même tableau, celui-ci devenant un microcosme reflétant un tout. Ainsi que le résume Löschner :

> [Humboldt] exigió, en total concordancia con el espíritu de la época de Goethe, contemplar a la naturaleza como un todo, revelar en su multiplicidad la unidad de la vida. La concomitancia de los fenómenos de la naturaleza había de traducirse en pintura. 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[1].

Humboldt donne de nombreux conseils aux artistes afin qu'ils parviennent à saisir la physionomie d'un paysage - et en particulier, bien sûr, d'un paysage tropical, la végétation tropicale étant pour lui d'une splendeur à nulle autre pareille. Tout d'abord, il incite les artistes à réaliser des croquis sur le terrain, qui soient le plus détaillés possible. D'autre part, ainsi que le note Edmunds Bunkse, il leur montre qu'il est possible de se concentrer systématiquement sur les détails d'un phénomène individuel avec soin et attention, sans

[1] 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, p. 10.

jamais perdre de vue le contexte d'ensemble[1]. Au sujet des esquisses de plein air, Löschner écrit :

> De futuros pintores del trópico esperaba Humboldt grandes composiciones con múltiples especies de plantas. Los motivos habían de ser captados en el sitio mismo y retenidos en bosquejos dibujados o pintados. Además, habían de realizar estudios detallados de copas de árboles, de ramas repletas de frutos y florecidas, de troncos derribados cubiertos de orquídeas, de rocas, trechos de ribera, partes de suelo selvático y otros aspectos de la naturaleza[2].

Elle note également : « Vemos entonces que Humboldt se había adelantado inmensamente a su época al sugerir, ya alrededor de 1800, que se pintara directamente en medio del paisaje tropical »[3].

En s'intéressant aux arts et à la représentation picturale de la nature autant qu'aux sciences naturelles, Humboldt réunit l'art et la science d'une manière jusque-là inédite. Hanno Beck met l'accent sur ce point :

> El resultado inmediato de todo eso fue que el arte no excluyó más a la ciencia, ni la ciencia al arte. Todo aquello que Humboldt y sus colaboradores lograron fue y será la herencia cultural conjunta del Nuevo y del Viejo Mundo. Presenciamos de esta forma la aparición de una nueva dimensión al presentarnos el gran geógrafo y explorador alemán lo científico en forma artística. (...) Esta fue la única vez en la historia moderna de nuestro planeta que una idea científica, en este caso geográfica, consiguiera ganar un grupo tan grande de artistas calificados. Con sus creaciones los pintores no sólo nos ofrecieron obras de arte sino que también hicieron un aporte importante a la fisionomía de las regiones tropicales, siguiendo los lineamientos del gran Humboldt. El arte así no se ve degradado a ser mero objeto sino que gana una nueva dimensión gracias al aporte de quien fuera el mayor genio de la geografía de todos los tiempos[4].

Nombreux furent les scientifiques et artistes qui répondirent aux attentes du savant. Ainsi que le constate Löschner, « la fascinación que irradiaba la personalidad de Humboldt y su obra científica convirtió al continente latinoamericano en meta anhelada de investigadores y artistas »[5]. « De seguro que apenas existe algún viajero pintor ni pintor viajero de aquella

---

[1] Bunkse, Edmunds V., « Humboldt and an aesthetic tradition in geography », *The Geographical Review*, volume 71, Number 2, April 1981, p. 143.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid*.
[4] Beck, Hanno, « El arte descubre un continente. Sudamérica a través de la Fisionomica de Alexander von Humboldt. Historia de viajes - ciencia - arte », *in* Löschner, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin, Reimer, 1978, p. 13.
[5] Löschner, Renate, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México, op. cit.*, p. 11.

época que haya visitado América y que no haya tenido contacto con Humboldt »[1], écrit-elle également. Nous verrons dans la troisième partie de quelles façons les directives de Humboldt ont été concrètement mises en application par Rugendas et de nombreux autres peintres partis en Amérique latine.

Pour terminer, revenons quelques instants au roman de Aira. Comme on l'a compris, Humboldt encouragea les artistes à peindre la nature tropicale, et c'est dans cette optique qu'il déconseilla à Rugendas de se rendre en Argentine, pays qui, selon lui, ne méritait pas le détour à cause de son climat tempéré. Pourtant, dans *Un episodio*, le narrateur décrit Rugendas appliquant le « procédé » de la physionomie de la nature en Argentine. A la page 45, on peut lire par exemple :

> Curiosa coincidencia de palabras: amorfo, morfina. Esta seguía acumulándose en su cerebro. Gracias a ella volvía a pintar, y regulaba sus horarios en los marcos del alivio y el dibujo. Así recuperaba alguna normalidad. No necesitó recuperar la técnica, gracias al procedimiento fisionómico. El paisaje sanluiseño, con sus encantadoras intimidades, fue el objeto ideal para sus ejercicios de convaleciente. En sus diecinueve fases vegetales, la naturaleza se adaptaba a su percepción, con velos edénicos; el paisaje morfina (p. 45).

Dans les régions d'Argentine où Rugendas et Krause voyagent - el Paso de Uspallata et la pampa entre Mendoza et San Luis - la végétation est rare et il est évident qu'elle est d'un tout autre type que sous les Tropiques. C'est donc une fantaisie supplémentaire de Aira d'imaginer qu'on puisse voir les « dix-neuf phases végétales » décrites par Humboldt au sein du paysage de San Luis. Mais ici, un autre élément s'ajoute à cette invention. En effet, on peut également lire ces lignes comme étant la description du point de vue interne du personnage : avec la morphine, la perception de Rugendas est modifiée et il voit une nature tropicale là où elle est absente. Ce pourrait être aussi cela, le « paysage morphine ».

[1] *Op. cit.*, p. 13.

Chapitre 3 : Le voyage à travers les Andes et la pampa

Après avoir confronté les personnages du roman à leurs doubles historiques, considérons à présent les conditions réelles du voyage qui nous est raconté dans *Un episodio*. Comment ce voyage vers l'Argentine s'est-il déroulé dans la réalité ? Nous examinerons tout d'abord l'itinéraire réellement envisagé par Rugendas et la motivation des deux peintres, puis nous verrons si le récit fictionnel de la traversée des Andes est proche de ce que vécurent les voyageurs. Après quoi, procédant par ordre chronologique, nous nous intéresserons au séjour des peintres à Mendoza puis à leur réaction lorsqu'ils découvrirent pour la première fois l'immensité de la pampa.

I. Avant le départ

Itinéraire envisagé

Examinons avant tout l'itinéraire du voyage. Il faut bien sûr distinguer l'itinéraire envisagé de l'itinéraire réalisé, puisque les deux amis ne purent effectuer l'intégralité de la route qu'ils avaient prévue au départ, à cause de l'accident de Rugendas. Au début du roman, le narrateur airien nous annonce que le projet était le suivant : « En esta última fecha pasó a Chile, donde viviría ocho años, con un intervalo de unos cinco meses que ocupó el interrumpido viaje a la Argentina; el propósito original era cruzar todo el país, hasta Buenos Aires, y de ahí subir hasta Tucumán y luego Bolivia, etcétera » (p. 12). Le narrateur anticipe et ajoute : « Pero no pudo ser » (*ibid.*). Plus loin dans le roman, lorsque les deux voyageurs quittent Mendoza, on trouve une nouvelle allusion à l'itinéraire envisagé : « La despedida de los Godoy fue muy afectuosa. ¿Volverá alguna vez? le preguntaban. Su itinerario no lo predecía: de Buenos Aires partiría al Tucumán, de ahí subiría a Bolivia y Perú, en una travesía de años, hasta volver a Europa... » (p. 27, 28). En réalité, Rugendas avait bien envisagé de traverser la pampa et de se rendre ensuite en Bolivie et au Pérou, mais il pensait éviter Buenos

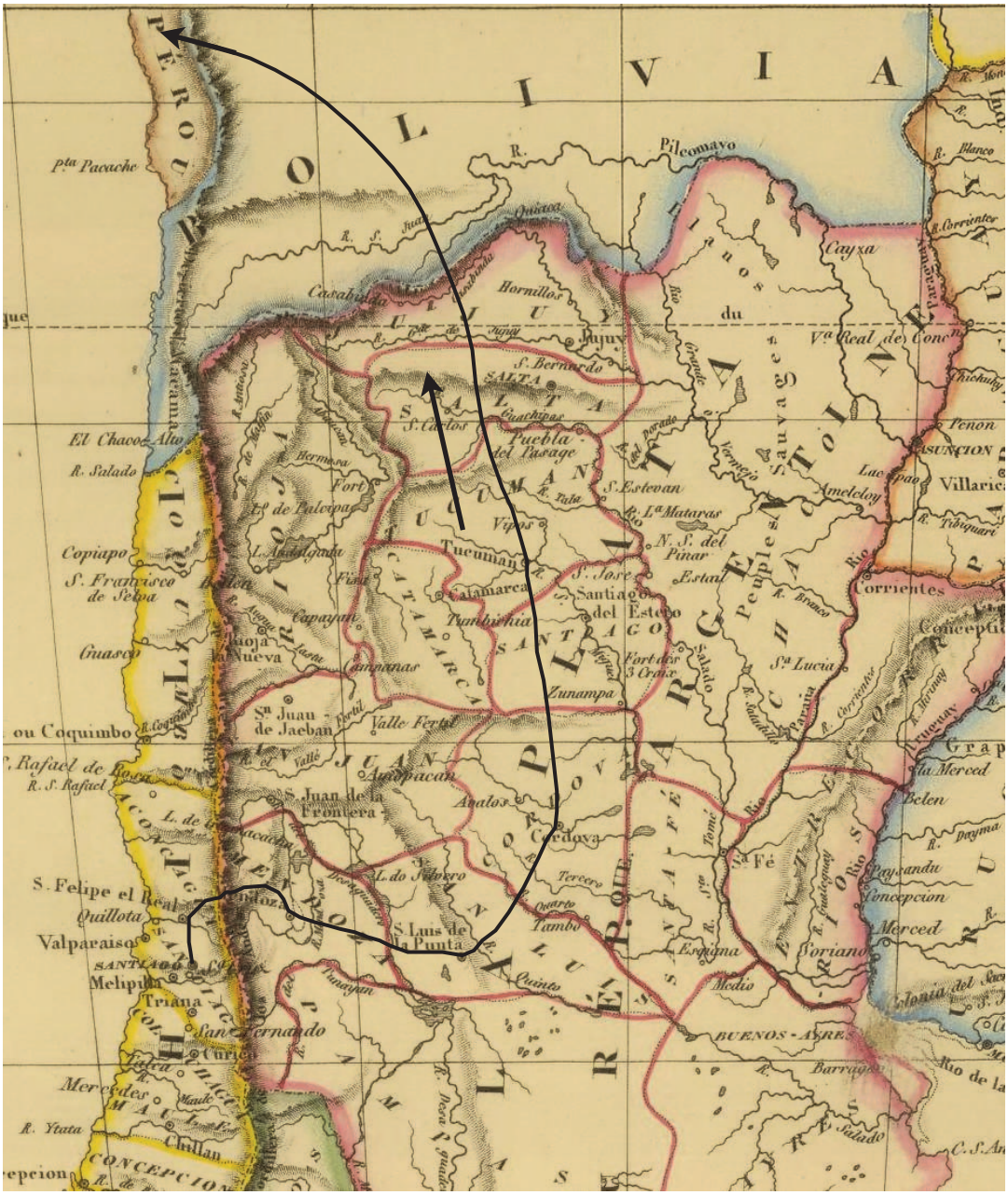
Aires, à cause du tyran qui y régnait. En outre, Richert nous indique que le peintre pensait même au début à un autre parcours :

> A fines de 1837, Rugendas había ahorrado la suma necesaria para su viaje a Argentina a través de los Andes. Desde su viaje a los araucanos fraguaba él incesantemente planes para otros recorridos en el desconocido mundo de las Américas. Primero trató de dirigirse, según le escribió a doña Carmen, a Montevideo y Río, de donde quería trasladarse a Alemania, con el objeto de alcanzar algo para su arte. Calculaba más o menos tres años para el viaje y se proponía regresar después a Chile, eligiendo a éste como punto de salida para sus recorridos. Doña Carmen temblaba por cada carta que recibía, esperando que él alejara el adiós, aunque ella misma tenía que decirle que Chile no le proporcionaba en definitiva ningún campo hacia la fama. Entonces Rugendas decidió dirigirse a las pampas y de allí subir al Perú y Bolivia, considerados en su proyecto como países por visitar. Quizás, a causa de Rosas, consideraba a Buenos Aires y Montevideo, por el momento, demasiado inquietos y peligrosos para un viaje de arte, o simplemente le faltaba el dinero para este gran recorrido[1].

Bonifacio del Carril nous confirme que c'est bien à cause de la dictature de Rosas que Rugendas écarta la capitale argentine de son projet de voyage. En outre, il semblerait que ce voyage vers la Bolivie et le Pérou ait été imaginé par le peintre avant même de repartir d'Allemagne. « Más allá está Mendoza, y más allá, detrás del desierto y de la Pampa, infinita y desolada, se encuentra Buenos Aires, la pequeña gran aldea pintada de rojo por el humor sañudo del tirano, que el artista pensaba omitir en su itinerario, por el momento, para dirigirse desde San Luis y Córdoba hasta Bolivia y Perú, de acuerdo con el primitivo plan de viaje trazado antes de venir de Alemania »[2]. Ainsi, Rugendas n'avait pas prévu de se rendre à Buenos Aires. Ce détail attire l'attention lorsqu'on a en mémoire le texte de Aira, qui parle de la capitale comme point d'arrivée mythique de la grande traversée de la pampa, même si pour le personnage rugendasien, ce qui compte n'est pas l'arrivée mais le centre de cette ligne. « Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento » (p. 27). La capitale portègne n'a pas beaucoup d'intérêt pour le peintre, puisque seul le centre impossible importe ; mais si la traversée de la pampa n'a pas lieu dans son intégralité, comment en découvrir le centre ? Aira se détache donc

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 336.
[2] Del Carril, Bonifacio, *Mauricio Rugendas*, *op. cit.*, p. 17, 18.

volontairement de ce que fut le projet réel de Rugendas, qui souhaitait rejoindre Córdoba depuis San Luis, afin de mettre en scène ce rêve fictif du peintre de réaliser entièrement la traversée d'ouest en est dans le but de découvrir le fameux centre impossible de cette ligne droite, que nous avons déjà eu l'occasion de commenter.



32. Itinéraire envisagé (Conrad Malte-Brun, *Chili, Plata et Patagonie, 1836* - Détail)

Motivations et appréhensions

Comme le relate Lila Bujaldón de Esteves, lorsque Rugendas et Krause se rencontrèrent, au Chili, aucun des deux peintres n'eut à convaincre l'autre d'entreprendre ce grand voyage, car tous deux désiraient réaliser cette aventure : « Allí conoció al joven Krause, también decidido a ser pintor y a realizar la hazaña del cruce de la cordillera para llegar hasta Buenos Aires. Ninguno convenció al otro, ya que ambos deseaban realizar la aventura desde su llegada a Valparaíso, acaecida coincidentemente en 1834, uno proveniente del norte del Pacifico, el otro, a través del canal de Magallanes »[1]. Le jeune Robert Krause était particulièrement enthousiaste : il rêvait déjà depuis quelque temps de traverser les Andes, comme nous l'apprend cet extrait de son journal :

> Mi deseo de hacer alguna vez una excursión a los Andes - escribe Krause al tío y protector en diciembre de 1835 - es indescriptiblemente grande; horas enteras vagabundeo con el telescopio de una cima nevada a la otra, sobre barrancos y abismos, en los cuales nunca un pie humano se ha animado; es una sensación excitante, con la ayuda de una buena lente, descubrir innumerables picos, grietas, terraplenes nevados, precipicios y masas amontonados de nieve, que en Suiza o en el Tirol tendrían sus propios nombres, pero que aquí, donde la población es tan pequeña, y en lo posible se asienta en el llano, donde es desconocido el espíritu aventurero y poético de nuestros montañeses, aquí todos esos gigantes pasan inadvertidos y están sin bautizar; solamente tienen nombre los absolutamente descollantes, y todos los nombres son de origen indígena, como el Tucungato (*sic*) (quizás el más alto de toda América, pues tiene, según las últimas mediciones, 23000 pies sobre el nivel del mar), Catemu, Quilimari, etc. Que ninguno de ellos ha sido escalado queda fuera de toda duda, ya que incluso el Campana de Quillota - de sólo unos 5000 ó 6000 pies - que yo escalé, no había sido nunca pisado por un natural del país[2].

La joie et la confiance de Krause, dépourvues de la moindre crainte, nous permettent d'imaginer le peintre comme un jeune homme insouciant et motivé, qui n'est pas sans nous rappeler son personnage dans le roman, doté selon le narrateur d'un « bon caractère » (p. 14). Mais c'est surtout le thème de la topographie, développé ici par le jeune peintre, qui nous rappelle le plus quelques lignes de *Un episodio*, où le narrateur évoque lui aussi la question

---

[1] Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », *op. cit.*, p. 151.
[2] *Ibid.*, p. 152.

des noms : « Y si para la vertical geológica temporal se las arreglaban solos, pues sabían reconocer esquistos y basaltos, dendritas carboníferas y lavas peinadas, plantas, musgos y hongos, para la horizontal topográfica debían recurrir a los baqueanos chilenos, que se revelaron inagotables minas de nombres. "Aconcagua" era solo uno de ellos » (p. 16). Dans la fiction, les guides chiliens, qui connaissent le terrain sur le bout des doigts, sont d'« inépuisables mines de noms ». Au sein du schème classique opposant nature et culture, les guides représentent la nature, face aux peintres symboles de culture. Et pourtant, ce sont eux qui apprennent aux peintres les noms des montagnes qu'ils ont sous les yeux, et par un renversement de situation, nous sont montrés comme les experts de toutes les composantes de ces paysages, dont ils connaissent tous les noms. Ils sont détenteurs du savoir de la nature. Il est vraiment intéressant de constater que Krause, dans cet extrait de son journal, insiste lui aussi sur la question de la topographie des paysages naturels, mais à l'inverse de ce que l'on trouve dans le roman, d'après lui toutes ces montagnes n'ont pas encore été baptisées par les habitants des lieux, qui, contrairement aux montagnards suisses et tyroliens, ne sont pas dotés d'un « esprit aventureux et poétique » et n'ont pas encore donné de noms aux montagnes, sauf aux plus grandes d'entre elles. Mais Krause connaît-il bien les habitants des Andes ? Peut-on se fier à son jugement ? Ici, on peut se demander quel texte, entre le roman et le journal de Krause, est plus proche de la réalité ; ce qui nous montre que le problème de la vérité en littérature ne s'arrête pas au genre de la fiction, mais concerne également les journaux intimes. Quoi qu'il en soit, le fait que ces montagnes n'aient, d'après Krause, pas encore été baptisées et aient été très peu parcourues, accroît leur caractère sauvage et mystérieux et rend encore plus « excitante » la sensation d'y poser le pied, le voyageur devenant un pionnier foulant le sol de terres jusqu'alors inexplorées. Cette nature vierge de tout contact humain et de toute appellation humaine, cette nature en somme pas encore atteinte par la culture, est pour le peintre encore plus exaltante, puisqu'il peut éprouver le sentiment d'incarner un nouvel Adam.

La motivation de Krause était indiscutable ; mais dans quel état d'esprit se trouvait quant à lui Rugendas avant le départ ? Même si, comme on a pu le voir à travers l'extrait cité plus haut de la biographie de Richert, Rugendas avait très envie de repartir à l'aventure et de découvrir d'autres horizons, il semble néanmoins que l'artiste, un peu plus âgé que Krause, ne montrait pas la même insouciance que ce dernier. Comme l'écrit Lila Bujaldón de Esteves, « en su correspondencia deja traslucir la aprensión que le causan estas excursiones, que

expresa con un reiterado : “si je me casse le cou...” »[1]. En effet, deux ans avant le départ vers l’Argentine, Juan Espinosa répondait à une lettre de Rugendas au sujet des craintes de ce dernier d’avoir un accident. « Qué tal, mi amigo? V. es el diablo, a todos sabe interesar en su favor, y será una lástima que se vaya a romper los cascos en una de esas incursiones: al menos, desde que V. asentó la hipótesis, de que en el caso de *que je me casse le cou*, hará V. y tal cosa, esta maldita idea me atormenta sin cesar, ¡Qué diabólica idea me comunicó V.! »[2]. Rugendas avait donc exprimé à son ami Espinosa son pessimisme face à un éventuel malheur, un mauvais pressentiment concernant un événement qui s’est malheureusement concrétisé quelque années plus tard, dans la pampa argentine...

33. Itinéraire réalisé - trajet aller
(John Arrowsmith, *United Provinces of La Plata, Banda Oriental, Chile*, 1834 - Détail)

II. La traversée des Andes

Nous allons poursuivre notre comparaison (impossible, ou toute relative) entre le roman et la réalité vécue par les peintres, et nous intéresser à présent aux conditions dans lesquelles Rugendas et Krause ont voyagé. Commençons par la traversée des Andes. Nous aurons l’occasion, dans un chapitre ultérieur, de détailler les sites parcourus, étape par étape, en

[1] *Ibid.*
[2] Richert, Gertrud, « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas », in *Boletín de la Academia chilena de la historia*, IV parte, El epistolario de Juan Espinosa (50) 1954, p. 153.

établissant un parallèle entre les peintures de Rugendas et les descriptions de Krause. Pour le moment, nous allons tenter de confronter le récit de Aira avec le journal du jeune peintre, qui va nous servir de référence. Lors de leur voyage, en effet, les deux amis peignaient mais seul Krause tenait un journal détaillant leurs journées. Comme nous l'avons mentionné précédemment, deux extraits de ce journal sont parvenus jusqu'à nous, extraits que Krause avait recopiés dans des lettres adressées à sa famille, et qui ont été édités et traduits de l'allemand vers l'espagnol par Albert Haas[1].

Rappelons que Aira n'a pas consulté ces précieux témoignages pour écrire *Un episodio*. A ce sujet, il nous a confié qu'il ne savait pas que Krause avait écrit un journal de voyage, et que s'il l'avait lu, il n'aurait pas écrit son roman :

> - En la época en la que Ud. escribió la novela, no sé si sabía que Krause, el compañero de Rugendas, había escrito un relato del viaje...
> - ¿Ah sí?
> - Contó todo, pero ahora sólo nos queda el relato de la travesía de los Andes y de la pampa hasta San Luis así como el relato del accidente, pero no tenemos el regreso, ni la historia con los Indios. Si hubiera tenido la posibilidad de leer eso, ¿hubiera escrito la novela?
> - Seguramente que no. No. De hecho de Krause, no sabía nada y lo único que... en la biografía de Richert dice : « el fiel Krause » ; eso me gustó, y a partir de ahí, hice este personaje...
> - (...) Así que con este material, no hubiera escrito la novela, mientras que un novelista histórico se hubiera documentado lo más posible. ¿Eso le quitaría la inspiración?
> - Totalmente. Lo vería como redundante. ¿Para qué escribir si ya está escrito?[2]

Aira se place donc dans la position inverse du romancier historique ou du biographe : pour lui, plus la documentation est importante, moins il y a d'intérêt à écrire un nouveau texte sur le même sujet. C'est au contraire la très mince documentation dont il disposait qui a été l'élément déclencheur de son inspiration. Pour Aira, moins on a d'informations, mieux on peut imaginer.

Voyons donc à présent si la « novelita » de Aira s'éloigne beaucoup des faits évoqués par Krause dans son journal, ou s'il se peut que les deux récits, l'un imaginaire, l'autre inspiré d'un vécu, concordent d'une manière ou d'une autre.

---

[1] Ainsi, cette affirmation du narrateur que l'on peut lire à la page 64 de *Un episodio* : « Krause no escribía cartas, o bien nadie se tomó la molestia de conservarlas », est totalement fausse.

[2] Extrait d'un entretien réalisé le 17 mars 2011 (cf. annexes).

Début du voyage et composition de la caravane

Une fois terminée la partie introductive où il nous présente Johan Moritz Rugendas (sa vie, ses ancêtres et sa pratique artistique), le narrateur de *Un episodio* commence le récit de son voyage vers l'Argentine de la manière suivante : « Partió a fines de diciembre de 1837 desde San Felipe de Aconcagua (Chile), en compañía del pintor alemán Robert Krause, con una reducida tropilla de caballos y mulos y dos baqueanos chilenos » (p. 12). Dans son journal, Krause nous fournit davantage de détails en ce qui concerne le premier jour du départ :

> Salimos de Santiago el día 27 de diciembre algo antes de las 5 de la mañana, a la hora del amanecer; una tormenta grave extendía sus nubes por las Cordilleras cuando el sol se levantó detrás de ellas. Oímos los truenos y vimos el fulgor de los relámpagos cuando pasamos por el puente y yo estaba exaltado de alegría porque tenía por fin la perspectiva de volver a ver la descarga de una fuerte tormenta. Dentro de poco caían unos chubascos violentos que nos obligaban a cubrir los hombros con dos o tres ponchos (ya te expliqué lo que es un poncho[1]); pero, poco después, la tormenta cedió a los rayos matutinos que por allí y por allá, empezaban a atravesar las nubes grises y quitar el velo a las almenas de las gigantescas montañas. Seguimos durante todo el día por los pies de la cordillera en dirección septentrional para llegar al desfiladero, por el cual habíamos de cruzarla. El cielo se había despejado por completo y alrededor del mediodía, el calor se volvió insoportable[2].

Ici, mis a part les aléas météorologiques, ce qui nous frappe, c'est la joie de Krause de voir se déchaîner les éléments, fasciné par le caractère sublime de ce spectacle naturel. Cela nous rappelle étrangement un passage du roman ou le narrateur nous décrit un désir semblable de Rugendas d'assister à un autre bouleversement naturel, et même à un autre type d'événement, d'ordre culturel cette fois, mais tout aussi violent :

> Rugendas habría querido retratar un terremoto, pero le dijeron que el reloj planetario no lo favorecía. Aun así, en todo el lapso que paso en la zona no perdió las esperanzas, que por delicadeza no manifestaba, de presenciar un movimiento. En ese punto quedó frustrado, y en otros también. (...) La otra ilusión fueron los malones. En la región eran verdaderos tifones humanos, pero por naturaleza no obedecían a ningún oráculo ni calendario. (...) Rugendas habría pagado por pintar uno. (p. 23)

---

[1] Krause écrit à son oncle.
[2] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » *op. cit.*, p. 43.

Ainsi, en écrivant ces lignes, Aira était tout proche de ce que décrit Krause dans son journal : on retrouve chez ce dernier la même réaction enthousiaste face à une tempête, que chez le personnage rugendasien devant un séisme ou un malón, « typhon humain » : une réaction d'artiste, qui ne voit que la beauté et le côté spectaculaire et pictural d'un événement dont la dangerosité passe pour lui au second plan.

Revenons à la phrase du roman inaugurant le récit de la traversée de la Cordillère. Outre la date et le lieu du départ, on y apprend que les deux peintres entreprirent ce périple accompagnés par deux guides chiliens et avec quelques bêtes de somme (« con una reducida tropilla de caballos y mulos y dos baqueanos chilenos »). Or, Krause nous apprend qu'en réalité, Rugendas et lui ont voyagé au sein d'une caravane beaucoup plus importante que celle décrite par le narrateur de *Un episodio* : « Tengo que enumerar los individuos que componían esta caravana : Mauricio Rugendas y yo y un ordenanza; Don Julián Gandarillas, un minúsculo sastre de San Juan en la Argentina, con su esposa, su hija y su hijito, que había venido a Chile para hacerse curar de una enfermedad crónica; además el arriero con 4 peones, 14 mulas y 6 caballos »[1]. Ainsi, ce ne sont pas seulement deux guides qui accompagnaient les artistes. Au total, douze personnes et vingt animaux composaient en fait la caravane au sein de laquelle les deux peintres traversèrent la Cordillère. Autant dire que Rugendas et Krause n'étaient pas aussi indépendants que le roman en donne parfois l'impression, et ce manque de liberté se faisait particulièrement sentir lorsque les deux artistes s'arrêtaient pour croquer le paysage tandis que les autres continuaient.

Poursuivons notre lecture du roman, qui évoque justement les arrêts nécessaires aux peintres pour dessiner les paysages. « En pocos días ya estaban en medio de la cordillera, aunque solo eran pocos descontando los muchos en que se detenían a pintar » (p. 12). Ils s'arrêtaient en effet souvent, mais hélas pas autant qu'ils l'auraient voulu, pressés qu'ils étaient par les autres membres de la caravane qui ne les attendaient pas, comme le raconte Krause : « A cada rato nos apeamos para poder dibujar y sólo nos lamentamos de que no podíamos dedicar más tiempo a este trabajo nuestro. Los otros, entretanto, seguían su camino y sólo los encontramos por la noche en la llamada "Guardia vieja" donde pasamos la noche »[2]. En fait, c'était surtout le guide qui était agacé par ces arrêts qu'il considérait comme des pertes de temps :

---

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] Krause, Robert, *ibid.*

> Al día siguiente, 3 de enero, volvimos, Rugendas, yo y el ordenanza, a la montaña de basalto derrumbada donde pasamos todo el día pintando y copiando la naturaleza para volver después al campamento. Los otros ya habían salido porque el arriero testarrudo *(sic)*, a pesar de lo que había sido convenido expresamente, no había querido esperarnos lo que ya nos había hecho algunas veces, como no le gustaba la pérdida de tiempo ocasionada por nuestros trabajos de dibujo. Nos vimos obligados a seguirles en seguida[1].

Ainsi, « les autres » constituèrent une entrave à la création des artistes, qui se voyaient frustrés par cette nécessité d'avancer sans cesse. Cette contrainte n'est pas perceptible dans le roman de Aira, où les deux accompagnateurs chiliens sont discrets et où les artistes peuvent s'adonner à leur guise à la contemplation et au dessin.

Description des paysages

On trouve de nombreux points communs entre les deux textes en ce qui concerne les descriptions de paysages, ce qui nous montre qu'Aira n'était vraiment pas loin de ce que vécurent les deux artistes. Examinons ces points communs.

Tout d'abord, on se rappelle le fameux passage du roman où le narrateur décrit un chemin dangereux et escarpé, un lieu où le paysage grandiose est associé à la terreur et à la mort, évoquant directement, comme nous le verrons plus loin, l'esthétique du sublime développée au XIX^{e} siècle :

> Los peligros e inconvenientes de lo que por lo demás era un camino sobresaltado y terrible se transmutaban e iban quedando atrás. Y en verdad era terrible; asombraba pensar que eso era un camino, recorrido durante casi todo el año por viajeros, arrieros y hombres de negocios. Una persona normal lo habría considerado un dispositivo de suicidio. Hacia el punto central, a dos mil metros de altura y rodeados de cumbres que se perdían en las nubes, dejaba de parecer un pasaje de un punto a otro, y se volvía el mero camino de salida de todos los puntos a la vez. Líneas abruptas, en ángulos imposibles, árboles creciendo al revés en techumbres de roca, pendientes que se hundían en telones de nieve, bajo un sol abrasador. Y lanzas de lluvia que se clavaban en nubecitas amarillas, ágatas enguantadas de musgo, espinos rosa. (p. 17)

Or, il se trouve que les voyageurs ont réellement dû passer par de tels chemins, dans des décors tout aussi impressionnants. La première fois, ce fut au début du voyage, lors du

[1] *Op. cit.*, p. 51.

passage de la Ladera de los Loros, alors que les difficultés ne faisaient que commencer : « (...) subimos la cuesta rápida de la montaña por un estrecho sendero, llamado "Ladera de los Loros" mientras que dejamos el río a nuestra derecha en las honduras del valle. Ladera se llama aquí cada camino o, mejor dicho, sendero que está tallado en una pared escarpado *(sic)*, de modo que uno tiene a un lado el abismo y al otro lado una pared frecuentemente vertical (...) »[1]. Ici on retrouve déjà la verticalité, qui est une composante essentielle du texte de Aira cité ci-dessus. Mais c'est surtout lors de l'ascension de la Cuesta Juncal, le lendemain, que les peintres vont devoir surmonter leur peur, dans un paysage tout à fait semblable à celui décrit par le romancier :

> Subimos ahora por una montaña muy escarpada por un sendero sinuoso. (...) El paisaje es aquí tan grandioso que es imposible describirlo; es más imponente que todo lo que la imaginación pudiese producir. La altiplanicie a la cual llegamos a la puesta del sol, ya tiene una altura de más de 9000 pies arriba del nivel del mar y, a pesar de eso, forma el hoyo de una sima encerrado por montañas desnudas y negras que llegan hasta el cielo y cuyas cumbres se pierden en las nubes tormentuosas *(sic)*. La vista por detrás, en la garganta por donde habíamos ascendido, inspiraba tanto terror como el aspecto de las montañas a las cuales habíamos de subir el día siguiente. Apenas podíamos ver el río que habíamos pasado. Pero del otro lado, en su orilla opuesta, se erguía una roca en forma de cono a cuyo pie podíamos bajar la vista sólo con vértigo mientras que teníamos que mirar hacia su cima cubierta de nieve como si fuese una ave suspendida en el aire. No es posible imaginar formaciones más imponentes, atrevidas[2].

Dans cette description de Krause, on retrouve les lignes abruptes évoquées chez Aira, ces parois verticales qui inspirent le vertige ; mais d'autres éléments sont également présents dans les deux textes : les sommets qui se perdent dans les nuages (« cumbres que se perdían en las nubes » / « cuyas cumbres se pierden en las nubes tormentuosas ») et le sentiment de terreur ressenti par les voyageurs (« y en verdad era terrible » / « inspiraba tanto terror »). Même l'altitude est pratiquement exacte dans le texte du romancier, puisque Krause évoque une altitude de plus de 9000 pieds, ce qui correspond à 2700 mètres. On n'est donc pas loin des 2000 mètres dont parle le narrateur de *Un episodio*. On peut même encore trouver d'autres éléments similaires. Ainsi, par exemple, Krause s'émerveille à deux reprises du caractère si imposant du paysage que le langage serait, d'après lui, impuissant à le décrire et que l'imagination ne pourrait même pas le concevoir : « El paisaje es aquí tan grandioso que es imposible describirlo; es más imponente que todo lo que la imaginación pudiese producir.

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] *Op. cit*., p. 47.

(...) No es posible imaginar formaciones más imponentes, atrevidas » (*ibid.*). Si ces paysages ne pourraient pas même être le fruit de l'imagination, c'est qu'ils sortent du champ du concevable, voire du vraisemblable. A ces commentaires de Krause fait donc écho la question posée par le narrateur de *Un episodio* : « Cómo hacer verosímiles esos panoramas? » (*ibid.*) De même, on note des similitudes dans le vocabulaire employé. Par exemple, Aira emploie le mot cône pour décrire une montagne (« (...) a la montaña se la imagina como una suerte de *cono* dotado de artísticas irregulares (...) », p. 16). C'est aussi le terme qu'emploie Krause pour tenter de qualifier El Juncal : « (...) se erguía una roca en forma de *cono* (...) » (*ibid.*).

D'autres images évoquées dans le passage du roman cité ci-dessus sont également présentes dans le récit du peintre voyageur. Le narrateur de *Un episodio* fait allusion à des arbres poussant dans des endroits des plus inattendus (« árboles creciendo al revés en techumbres de roca », *ibid.*). Or, Krause évoque également ces végétaux naissant sur des roches verticales. « Hasta las pendientes ásperas están guarnecidas de árboles hermosos y robustos tales como se encuentran pocos en la llanura »[1]. Le rideau de neige plongeant verticalement est également présent chez les deux auteurs : « pendientes que se hundían en telones de nieve » (*ibid.*), écrit Aira. « En este sitio, (...) de ambos lados la nieve fundida se precipita verticalmente en el abismo »[2], trouve-t-on chez Krause. De même, plus loin, il écrit : « detrás de ella, numerosas cascadas de nieve fundida caían por un declive formado por una roca negra de basalto (...) »[3].

Les similarités ne s'arrêtent pas là. D'autres points communs intéressants apparaissent entre fiction et journal de bord. Dans le roman, Rugendas et Krause poursuivent leur chemin essentiellement lorsqu'il pleut. « La lluvia les servía para avanzar, con los papeles bien enrollados dentro de telas enceradas; no hubo lluvias en realidad, sino unas lloviznas benévolas, que durante tardes enteras envolvían el paisaje en blandas mareas de humedad » (*ibid.*). La pluie décrite ici est « bienveillante » et douce, ce n'est pas une pluie mais une bruine agréable qui enveloppe les deux peintres comme dans un cocon. Dans la réalité, ce sont bien de vraies pluies qui s'abattirent violemment sur les voyageurs, accompagnées même de grêlons, comme le relate Krause : « En un momento, las cimas de las montañas se cubrieron con nubes azules negruzcas, el trueno resonaba y, cuando tuvimos que cruzar el arroyo torrencial "Juncal", la lluvia y el granizo caían con fuerza ». Mais Aira décrit aussi à un autre endroit la violence des pluies s'abattant sur les voyageurs, utilisant la

[1] *Op. cit.*, p. 44.
[2] *Op. cit.*, p. 45.
[3] *Op. cit.*, p. 48.

métaphore d'un objet pointu et aiguisé : « lanzas de lluvia que se clavaban en nubecitas amarillas (...) » (p. 17). Ce type de pluie correspond parfaitement à celle que décrit Krause.

D'autre part, la nuit à la belle étoile éclairée par la lune décrite par Aira (« Tras lo cual se acostaron a dormir de cara al cielo estrellado, esperando la Luna, que al salir de los bordes de un picacho fosforescente puso punto final a una adormecida enumeración de propósitos, y los proyectó al verdadero sueño », p. 13) trouve elle aussi un équivalent dans le récit du peintre voyageur : « Nos acostamos bajo el cielo al aire libre. La noche era incomparablemente tierna. La luna media estaba al oeste del horizonte e iluminaba nuestro campamento (...) »[1]. Mêmes éléments, même atmosphère.

34. Johann Moritz Rugendas, *Descanso nocturno en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas*, 1838

Par ailleurs, lorsque Aira inclut l'image de l'océan dans ses descriptions (« respiraderos del ancho del océano », p. 18), il est toujours très proche du récit de Krause, qui emploie lui aussi cette comparaison maritime : « detrás de todo eso se erguían las cimas como un océano de piedras »[2]. Une autre vision est présente dans les deux récits. « Una recua de mulas, del tamaño de hormigas se

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] *Ibid.*

estampaba sobre un camino de cornisa, con movimiento de astros » (p. 20), écrit l'auteur argentin. « Podíamos apenas discernir las últimas mulas que estaban empezando a caminar. Son estas figuras e impresiones lo que hacen visibles las dimensiones majestuosas de estas montañas », peut-on lire dans le récit du jeune Allemand. Dans les deux textes nous retrouvons ainsi la vision du minuscule troupeau de mules qui évolue au sein de l'infiniment grand. Enfin, pour terminer cette liste de coïncidences dans les descriptions de paysage, on ne peut manquer de citer le moment de la contemplation du coucher de soleil, présent dans les deux récits. « A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero contemplaban arrobados el conjunto de silencios y aire », écrit Aira. Le silence est un élément qui fut tout autant présent lors d'un crépuscule qui laissa Rugendas et Krause sans voix : « La puesta del sol en su gloria purpúrea y sus reflejos en las cimas cubiertas en parte de nieve y en las montañas cercanas de granito y de pórfiro ofrecían un aspecto sobrepujante de hermosura que es imposible describir en palabras ». Le saisissement provoqué par la beauté est rendu par l'adjectif « arrobados » chez Aira, « sobrepujante » chez Krause.

35. Johann Moritz Rugendas, *Río en la sierra y vista de la Casucha de las Vacas al anochecer*, 1838

Les ressemblances entre les deux textes ne s'arrêtent pas au contenu : même certaines structures grammaticales sont communes aux deux récits, et notamment une structure comparative composée de l'adverbe más + adjectif. Cette structure indiquant la progression et le fait que plus le voyage avance, plus le paysage change, peut être lue à plusieurs reprises dans le récit de Krause : « A cada paso que hacíamos adentro de las montañas, el paisaje se volvía más grandioso, el río más turbulento, mientras que la vegetación más bien aumentaba »[1] ; « desde entonces el paisaje se volvía a cada paso más salvaje y la flora más escasa »[2]. Or, on trouve également cette structure comparative dans *Un episodio*, où le romancier a naturellement retrouvé les mêmes outils grammaticaux, même si la description est ici plus abstraite, plus poétique : « Cada día era más grande, más distante. A medida que los cerros adquirían peso el aire se hacía más liviano, más versátil su población meteórica, pura óptica de altos y bajos superpuestos » (p. 13).

Ainsi, assez étonnamment, Aira, sans avoir lu, à l'en croire, le récit de Krause, emploie le même vocabulaire, décrit les mêmes types de paysages, ou utilise les mêmes structures grammaticales. Comme si, finalement, malgré les différences incontestables de style, la modernité et l'originalité du texte de Aira, et les presque deux siècles séparant les deux auteurs, la description de paysages de montagne avait recours aux mêmes *topoi*, comme s'il existait un langage universel commun pour décrire la montagne, comme si, au-delà des époques, la montagne inspirait les mêmes mots, chez des auteurs que tout oppose. Existe-t-il une poétique (transcendante) de la montagne ? A cette question, il ne nous est pas possible à présent de répondre par l'affirmative, mais on peut tout de même noter qu'Alain Guyot, dans son article « Le récit de voyage en montagne au tournant des lumières » souligne que trois auteurs décrivant la caverne de l'Arveyron dans les Alpes, à la fin du XVIII^{e} siècle proposent certes de ce même objet « des approches radicalement différentes, voire opposées », mais utilisent cependant « des procédés d'écriture semblables »[3]. Serait-ce un autre indice portant à croire que la montagne pourrait inciter des auteurs très différents à écrire de manière comparable ?

Quoi qu'il en soit, on est surpris par les ressemblances inattendues et involontaires entre le récit de Krause et celui de Aira. Ces coïncidences nous permettent de constater la vérité des

---

[1] *Op. cit.*, p. 44.
[2] *Op. cit.*, p. 46.
[3] Guyot, Alain, « Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières », *Sociétés & Représentations* 1/2006 (n° 21), p. 117-133. http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-1-page-117.htm. (page consultée le 17 juin 2012).

descriptions de Aira, qui s'approche intuitivement, grâce à son inspiration, d'une représentation « historique » du réel.

Anecdotes

Mis à part les paysages de cette traversée des Andes, d'autres éléments ou anecdotes présents dans le roman de Aira coïncident avec certains passages du récit de Krause.

Avant d'examiner ces points communs, voyons d'abord à quelle occasion le narrateur de *Un episodio* s'éloigne des faits narrés par Krause. C'est le cas lorsqu'il décrit les activités scientifiques des deux artistes : « Llevaban registros barométricos, calculaban la velocidad del viento con una manga bonete, y dos capilares de vidrio con grafito líquido les servían de altímetro. Como un farol de Diógenes, llevaban al frente el mercurio teñido de rosa del termómetro, en una alta percha con campanillas » (p. 13). Le narrateur réunit l'art et la science en décrivant les peintres comme des scientifiques accomplis réalisant toutes sortes de calculs. Mais il se trouve qu'à aucun moment dans son journal Krause ne fait référence à de telles activités. Leur travaux durant cette traversée furent uniquement artistiques. Même si Rugendas était soutenu par le naturaliste Humboldt, et même si ses œuvres possèdent très souvent une valeur scientifique reconnue, il semble que le peintre n'a jamais effectué de tels relevés au sein de la nature, ni ne disposait de tels instruments. D'ailleurs, Aira nous a confirmé qu'il s'agissait bien d'une invention de sa part : « "Grafito líquido", ¿de donde habría sacado eso? (*risas*) Tampoco las mangas bonete existen, pero yo le puse bonete porque se parece a un bonete de duende »[1].

Il est un point sur lequel, en revanche, le journal de Krause et le récit de Aira sont étonnamment proches. C'est l'anecdote de la soirée du 31 décembre 1837. Voici comment ce réveillon nous est raconté dans le roman :

> Y de pronto, en la medianoche, explosiones, cohetes, bengalas, que resonaron largamente en las inmensidades de roca, y llevaron fugaces colorines volantes a esas austeras grandezas, en una miniatura de auspicios : empezaba el año 1838, y los dos alemanes habían llevado una provisión de pirotecnia artística para festejarlo. Descorcharon una botella de vino francés y brindaron con los baqueanos. Tras lo cual se acostaron a dormir de cara al cielo estrellado, esperando la Luna, que al salir de los bordes de un picacho fosforescente puso punto final a una adormecida enumeración de propósitos, y los proyectó al verdadero sueño

[1] Extrait d'un entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires, le 9/05/2011 (cf annexes).

(*ibid.*).

Certes, pas de feux d'artifices dans la réalité décrite par Krause, mais une même ambiance de fête :

> Encendimos un gran fuego, abrimos un casco de vino que habíamos llevado con nosotros y brindamos a la salud de nuestros queridos parientes y amigos porque era la ultima noche del año, la San Silvestre. Después cantamos el "Crambambuli"[1] que fue saludado de todas partes por el eco de las montañas que, probablemente por primera vez, habían tenido que repetir con ruidos sonoros una canción en alemán. Poco a poco el fuego se iba extinguiendo, nos envolvíamos cada vez más estrechamente en nuestros ponchos y las mantas de caballo, y por la mañana siguiente tuvimos que madrugar porque nos despertó el frío helado que aquí precede la hora del amanecer[2].

On retrouve des éléments similaires dans la fiction et dans le journal de bord : dans l'un et l'autre récit, les deux amis ouvrent une bouteille de vin et trinquent avec leurs accompagnateurs, les festivités sont bruyantes et donnent lieu à un écho qui résonne dans les montagnes : chez Aira cet écho est dû aux feux d'artifices, chez Krause il est dû à la chanson allemande. On note la poésie de l'écrivain qui choisit d'imaginer un feux d'artifice et ainsi permet une éclosion de couleurs, qui n'est pas sans rappeler le champ lexical de l'art : même pour fêter un événement, les peintres utilisent la couleur, qu'ils font jaillir au sein des montagnes. Dans la réalité, c'est un autre art, la chanson populaire, qui fut mise à l'honneur. Au-delà des différences, on ne peut que constater les coïncidences entre les deux récits, et l'inspiration du romancier qui, sans connaître la réalité, s'en approche instinctivement. Ce passage du roman, sans être tout à fait vrai, est au cœur du vraisemblable. Mais le récit de Krause est-il davantage dans le vrai ? En apparence, oui, puisqu'il ne fait que décrire une réalité vécue. Cependant, cette réalité vécue n'est autre que la sienne. Cette soirée a-t-elle été vécue de la même façon par les autres participants ? Malgré les apparentes réjouissances, on sait grâce aux lettres de Carmen Arriagada que Rugendas fut mélancolique ce soir-là, un détail qu'on ne trouve pas dans le récit de son ami et qui montre bien que même l'auteur ayant vécu un événement n'en connaît pas toutes les facettes : la tristesse d'un ami très proche qui semble cacher son état lui échappe et finalement, on peut en arriver à la conclusion que le récit vécu n'est pas plus vrai que le récit imaginé, puisque l'auteur du récit vécu ne connaît pas toute la vérité d'une situation ; ce qui rend le récit imaginaire, dont on a vu qu'il était tout à fait

[1] Canción estudiantil alemana (note du traducteur)
[2] *Op. cit.*, p. 46.

vraisemblable, tout aussi légitime que le récit vécu : dans les deux cas, il manque une part de vérité...

Même s'il nous manque le point de vue de Rugendas, on ne peut nier que le récit de Aira et le journal de Krause offrent de nombreuses coïncidences. D'autres anecdotes sont tout à fait semblables. Par exemple, dans *Un episodio*, le narrateur nous fournit une description de la chaleur et du bain de sueur qu'elle provoque chez Rugendas : « Desde hacía unos días, bajando siempre, los había empezado a envolver un calor abrumador. Mientras su alma soñaba contemplando desde la atalaya de salida ese universo de roca, el cuerpo de Rugendas estaba bañado en sudor » (p. 20). Or, Krause décrit lui aussi les désagréments corporels dus à la chaleur, employant lui aussi l'image du bain : « Hacía un calor tal que la humedad resbalaba por todo mi cuerpo como si estuviera en un baño de gotas gordas »[1]. Le romancier est une fois de plus au plus près du vécu. Suite à cette description, il imagine que la nature apporte aux peintres un rafraîchissement bienvenu : « Un viento de alturas desprendía mechones de nieve de las cumbres y los arrojaba hacia ellos, como un sirviente piadoso que les trajera en medio del trabajo un cucurucho de helado de vainilla » (p. 20). Ce réconfort apporté par une gourmandise servie par la nature elle-même, Krause et Rugendas l'ont bien vécu, lorsque pour se réchauffer ils préparèrent un chocolat chaud avec de la neige fondue :

> Cuando nos despertamos al día siguiente antes de que se hubiese levantado el sol, teníamos las narices coloradas del frío helado y cuando nos poníamos nuestros vestidos, mojados por el rocío, el frío nos sacudía. Mientras que los peones calzaban las mulas para cargarlas, nosotros encendimos un fuego e hicimos chocolate con nieve fundida. Calentados por esta bebida, empezamos nuestra peregrinación sin perder tiempo y antes que hubiese aparecido el sol para nosotros[2].

Dans l'un et l'autre cas, soit pour se rafraîchir lorsqu'il fait chaud, soit pour se réchauffer au cœur d'un froid glacial, la neige est à leur disposition. Une autre anecdote est présente dans les deux récits. Le narrateur de *Un episodio* concorde à nouveau avec le journal de Krause lorsqu'il imagine que les peintres et leurs guides croisent d'autres voyageurs. « Se cruzaron con toda clase de arrieros, y tenían las más curiosas conversaciones con mendocinos y chilenos. Hasta curas se toparon, y europeos, y hermanos, tíos y cuñados de sus baqueanos » (p. 19). Dans la réalité, Krause raconte qu'ils rencontrèrent effectivement

[1] *Op. cit.*, p. 44.
[2] *Op. cit.*, p. 47, 48.

d'autres voyageurs, avec lesquelles ils eurent, exactement comme le devine Aira, « les plus curieuses conversations » :

> Pasamos este día la peligrosísima "Ladera de la Jaula" donde las rocas suspendidas por encima y pocos firmes son tan amenazadoras como el profundo abismo a cuyo borde sigue el sendero angosto. Uno de los peones había de procedernos a una distancia considerable y evitar a altos gritos y llamamientos un encuentro con otros viajeros. Esa medida de precaución no había sido nada superflua. Cuando hubimos llegado al fin de la "Ladera", hallamos un destacamento de hulanos chilenos que estaban esperando nuestro pasaje. Volvían de Mendoza adonde habían acompañado a algunos políticos presos en la ultima revolución. El capitán del pequeño destacamento nos hizo una pregunta sumamente característica. Había pasado alrededor de un mes fuera de Chile y dijo : « Qué revoluciones hay en Chile? »[1]

D'autre part, chez Aira, le thème de la perception est omniprésent, comme on l'a vu. On peut trouver un exemple de ce thème lors de cette traversée des Andes, où les peintres semblent en avoir plein les yeux : « "Me llevo en las retinas..." decía la frase corriente. ¿Por qué las retinas? En toda la cara también, en los brazos, en los hombros, en el cabello, en los talones... En el sistema nervioso » (p. 20). Eblouis par le paysage et par la lumière, les deux peintres l'étaient aussi dans la réalité. Krause nous raconte par exemple qu'ils devaient porter des lunettes vertes pour ne pas souffrir de l'éclat de la lumière se reflétant sur le papier quand ils dessinaient[2]. Sur la perception, on pourrait également citer ici la phrase de Aira que nous avons étudiée pour sa structure, où il est question d'un « air plus léger », et d'une « pure optique de hauts et de bas superposés » (p. 21). Or, il est un paragraphe de Krause qui n'aurait pas déplu à l'auteur aimant tant à philosopher à propos de la perception. A vrai dire, en lisant le passage suivant écrit par le peintre voyageur, où il est question d'une étrange couleur bleue, perçue par tous ceux franchissant la barre des 3000 mètres, on croirait presque lire un texte de Aira :

> Lo más notable era la claridad del aire diáfano y el colorido que tienen en estas regiones los objetos cercanos y lejanos. Es una observación muy común entre los arrieros que sus animales toman un aspecto de azul intenso ya cuando llegan a una altura de más de 10.000 pies. En realidad, las rocas y montañas distantes, aquí, casi no tienen matices producidos por el aire, de modo que su colorido es casi igual al de los objetos cercanos. Y en cuanto al colorido azul de los animales y hombres al cual Rugendas y yo llamamos recíprocamente nuestra atención, es sumamente difícil describirlo o explicarlo. Posiblemente es el reflejo de la atmósfera que aquí

[1] *Op. cit.*, p. 53.
[2] *Op. cit.*, p. 44.

> se presenta con el color más intensamente azul que yo haya visto en cualquier cielo del mundo.

Ces faits décrits dans le journal du peintre dépassent la fiction. Aira aurait pu imaginer cela, et ce passage aurait pu faire partie d'un de ses romans sans que l'on s'en étonne, la perception, l'absurde et le non-sens faisant partie de ses thèmes de prédilection. Mais c'est bien le récit de Krause que l'on lit, et cette incroyable histoire de couleur bleue fait bien partie de l'expérience vécue par les peintres et leurs guides.

Ainsi, tous ces exemples nous montrent à quel point cette partie du roman de Aira s'approche de la réalité vécue par les deux peintres. On pourrait se demander si en réalité Aira n'a pas lu le journal de Krause avant d'écrire *Un episodio*. Il aurait pu, lorsque nous l'avons interrogé, feindre de ne pas l'avoir lu. Ou alors, il aurait pu tout simplement oublier cette lecture. Mais en fait, lors de l'entretien, il paraissait tout à fait sincère. Il découvrait réellement ce texte. En outre, il se rappelait précisément les textes qu'il avait lus et ceux qu'il n'avait pas lus. En ce qui concerne celui-ci, il était formel : il ne l'avait jamais vu. Sa sincérité était évidente. Il semble donc tout à fait improbable que Aira ait menti, par coquetterie littéraire ou par omission.

Sans avoir lu le journal de Krause, l'écrivain argentin est donc intuitivement parvenu à reconstituer fidèlement presque toutes les composantes de cette traversée des Andes. En lisant le roman de Aira plutôt que le récit de Krause, le lecteur ne peut certes pas profiter du témoignage direct de l'acteur ayant vécu cette expérience, il lit moins de détails concernant notamment les noms des différents lieux traversés et les étapes au jour le jour, mais il retrouve une atmosphère semblable, il lit des descriptions concordant avec ce que vécurent réellement les deux artistes et profite de la sublimation poétique de la mise en roman. En résumé, pour apporter ici une partie de la réponse au problème de la confrontation entre littérature et vérité, ce que lit jusqu'ici le lecteur de *Un episodio* n'est pas faux.

Si Aira ne s'est pas inspiré du récit de Krause, en revanche on pourrait imaginer, à l'instar de Pierre Bayard, que c'est Krause qui a plagié Aira « par anticipation ». Les points communs que nous avons énumérés entre les deux textes donneraient en tous cas un argument de plus à cet auteur, qui écrit, non sans humour :

> Alors que le plagiat classique est régulièrement et justement dénoncé, le plagiat par

> anticipation ne retient que peu l'attention des lecteurs, même les plus attentifs. Il suffit pourtant de parcourir la littérature pour voir que ne manquent pas les emprunts faits par les écrivains à des confrères du futur. Certaines similitudes étranges entre des textes séparés par des années ou des siècles ne peuvent en effet s'expliquer par le seul hasard ou par les formes classiques de plagiat. Il est clair (...) que c'est dans l'autre sens que s'est alors effectué l'emprunt[1].

Les coïncidences entre le texte de Krause et celui de Aira, séparés par un siècle et demi, seraient donc sans doute considérées par Bayard comme des preuves permettant de voir en « Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838 » de Krause un « plagiat par anticipation » de la traversée des Andes décrite dans *Un episodio*.

III. Mendoza et la pampa

Le séjour à Mendoza

Voyons si ce que nous avons constaté jusque-là se confirme par la suite : après avoir franchi la Cordillère des Andes, les peintres font halte à Mendoza, dans le roman comme dans la réalité. Dans *Un episodio*, les deux amis sont très bien accueillis par leurs hôtes, la famille Godoy :

> Los viajeros, provistos de recomendaciones chilenas, se alojaron en casa de la familia Godoy de Villanueva, atenta y hospitalaria. Una gran casa a los pies de los árboles, con huerto y jardincillos. Tres generaciones convivían en buena armonía en el solar, y los niños menores se desplazaban en triciclos que fueron debidamente apuntados en los cuadernos rugendianos; nunca los había visto antes. Fueron sus primeros dibujos argentinos (...). Pasaron un mes delicioso en la ciudad y alrededores. Los mendocinos se desvivían por atender al distinguido visitante, quien siempre acompañado de Krause hizo los obligados paseos a los cerros, (...) hizo la ronda de fincas vecinas, y comenzó a empaparse en general de la vida argentina, en ese punto fronterizo tan parecida todavía a la chilena, y ya tan distinta (p. 22).

Dans cette description du séjour mendozan de Rugendas et Krause, Aira mêle éléments réels et éléments imaginaires. L'anecdote des tricycles est issu de son imagination, de même que l'allusion à l'accueil de la famille Godoy, composée de trois générations. En fait, cette

[1] Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009, p. 14.

famille, les deux Allemands ne la rencontrèrent pas : ils séjournèrent dans leur maison inoccupée. « Cuando Rugendas y Krause parten para Mendoza, écrit Lila de Esteves, llevan no sólo cartas, sino también la llave de la casa a ocupar de doña María de la Luz Sosa de Godoy, vacía por el exilio de su dueño, el ex gobernador Tomas Godoy Cruz »[1]. Mais cette imprécision n'est pas à imputer à Aira : en effet, ce dernier a pu être induit en erreur par la biographie de Richert, qui, rappelons-le, fut la principale source qu'il utilisa. Richert écrit : « Ambos pintores, ante todo, se detuvieron en Mendoza donde encontraron la amistosa recepción de una familia Godoy de Villanueva »[2]. Mis à part ce détail, ce qui est tout à fait véridique en revanche dans le récit de Aira, c'est l'excellent accueil que reçurent les deux peintres voyageurs. Dans son journal, Krause donne de nombreux détails sur la façon dont les choses se passèrent à leur arrivée, et décrit en particulier la chaleureuse hospitalité des Mendozans, visiblement enthousiasmés à l'idée d'accueillir des étrangers :

> Si de un lado poco puede ser dicho a favor del gobierno, la amabilidad del vecindario de Mendoza merece un caluroso reconocimiento. Reina aquí una hospitalidad sin par. Llevamos con nosotros algunas cartas de recomendación de parte de argentinos expulsados que viven en Chile para sus familias y ellas, hasta se disputaron quienes pudiesen albergarnos y prestarnos todos los servicios imaginables. Durante los primeros días, literalmente nos perseguían con invitaciones de que viviéramos con esa o esta familia porque nos habíamos alojado en la primer posada encontrada en el pueblo. La señora del ex gobernador de Mendoza, que ahora vive expulsado en Chile, doña Luz Sosa y Lima de Godoy, nos envió las llaves de una casa muy espaciosa, amueblada y provista con la vajilla de plata, el aguar de cocina necesario, y además, una cocinera y un sirviente. Aceptamos su ofrecimiento, siendo posible de esta manera que estuviéramos más « à notre aise » y que pudiéramos dibujar y pintar tanto como nos daba la gana : Ahora nos enviaban, especialmente durante las primeras dos semanas, cada día y de todos los lados, empanadas calientes en fuentes de plata, vino, fruta de toda especie y en cantidades enormes, manteca fresca, agua destilada (la del río es turbia), en fin, de todo y en cantidades tan grandes que toda una compañía de granaderos, fácilmente, habría podido vivir de esos alimentos. Era necesario que alternáramos en la ocupación de recibir esa cantidad de regalos, tomando cada uno a su cargo un día entero y por fin hemos llegado a una cierta habilidad en el arte de limpiar las batillas y fuentes de su contenido y de devolverlas con los agradecimientos usuales. Ordinariamente estos envíos empiezan a las 10 de la mañana (...)[3].

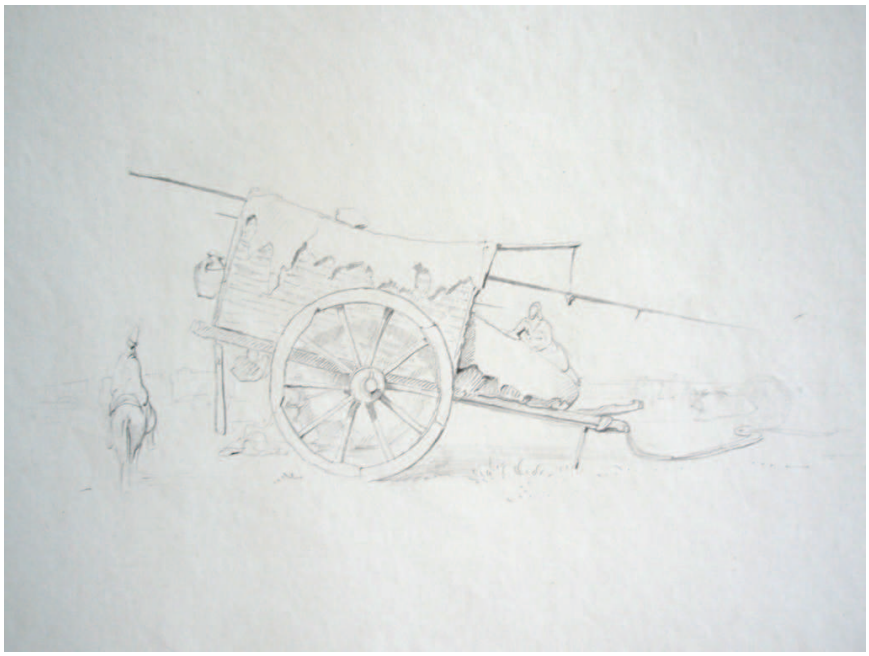
---

[1] Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », in *Piedra y Canto*, n°6, 1999-2000, p. 154.
[2] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América », *op. cit.*, p. 337.
[3] Krause, Robert, *op. cit.*, p. 58, 59.

Ce passage nous montre à quel point le verbe choisi par le narrateur de *Un episodio* pour qualifier l'attitude des Mendozans à l'égard des voyageurs, « desvivirse », est adéquat. Là où le narrateur fait mouche également, c'est lorsqu'il écrit que les deux artistes passèrent à Mendoza « un mois délicieux ». Krause nous le confirme, avant de nous faire le récit détaillé de leurs journées :

> Hemos pasado, desde el 8 de enero hasta el 10 de febrero, un mes tan agradable como no lo he tenido hace mucho. Para poder emplear las horas de la frescura durante el día, nos levantábamos siempre entre las 5 y las 6 de la mañana y nos íbamos a nuestro estudio de pintores muy espacioso donde cada uno se colocaba frente a su caballete. Habíamos llevado con nosotros tantos dibujos y tantos esbozos al óleo que nos quedamos ocupadísimos por la tarea de fijar todo lo más interesante por la pintura, que hicimos en hojas de papel, mientras que aun lo conservábamos presente en nuestra memoria... (...) Ordinariamente seguíamos pintando todo el día porque el calor aquí no permite salir de casa antes de la puesta del sol. A esta hora, entonces, cada uno se siente la necesidad de tomar un helado que se vende muy bueno y barato en la Alameda, el paseo principal. Después hacíamos visitas y dábamos las gracias a las numerosas familias magnánimas que, durante el día, nos habían mandado obsequios. Dentro de poco se nos consideraba como a conocidos íntimos en todas las casas donde teníamos acceso y en las cuales, también, nos sentíamos como de la familia[1].

Avec leurs nouveaux amis, les deux peintres firent comme dans la fiction des excursions autour de la ville. « Frecuentemente nos invitaban para excursiones a la campiña en las cuales nunca nos hemos aburrido », écrit Krause. Ainsi, on peut dire qu'en ce qui concerne le séjour à Mendoza, la fiction concorde une fois de plus sur de nombreux points avec la réalité. Ce n'est pourtant pas le texte de Richert qui a pu informer Aira sur tous ces détails, car la biographe est peu



36. Johann Moritz Rugendas, *Carro con toldo en la pampa*, 1838

[1] *Ibid.*, p. 59, 60.

bavarde sur le séjour mendozan. Tout au plus Aira a-t-il pu y découvrir l'intérêt de Rugendas pour les charrettes argentines : « Rugendas dibujó en la ciudad y sus alrededores y captó aquí, tanto como en su viaje a San Luis, la próxima meta, maravillosas imágenes, características de los habitantes de las pampas; particularmente lo seducían las grandes carretas de dos ruedas con sus conductores »[1] ; une fascination que l'écrivain a développée dans *Un episodio* et qui ne figure pas en revanche dans le récit de Krause. Richert se base bien sûr sur les nombreux dessins que Rugendas a réalisés représentant les charrettes à deux roues des gauchos. Ainsi, Aira, avec un minimum d'informations piochées chez Richert, a développé un récit imaginaire que ne dément pas, ici non plus, le récit de Krause.

La traversée de la pampa

Mais bientôt Rugendas et Krause reprennent leur route et de même que leur traversée de la pampa va bouleverser la tranquillité régnant jusqu'alors, de même les codes narratifs de la vraisemblance vont être chamboulés. C'est à partir de l'accident vécu par Rugendas que l'histoire va s'éloigner peu à peu des faits vécus pour glisser vers toujours plus d'imaginaire.

Pour l'instant, examinons les pages précédant la catastrophe. D'autres détails présents dans le roman concordent à nouveau étonnamment avec certains commentaires de Krause. Ainsi, lorsque Rugendas et Krause font leurs adieux à leurs amis mendozans, on peut lire dans *Un episodio* : « La despedida de los Godoy fue muy afectuosa. ¿Volverá alguna vez? le preguntaban. Su itinerario no lo predecía : de Buenos Aires partiría al Tucumán, de ahí subiría a Bolivia y Perú, en una travesía de años, hasta volver a Europa... » (p. 27, 28). Or, il se trouve que Krause s'est demandé lui aussi s'il allait revoir un jour les amis qu'il quittait : « Nos despedimos de los buenos mendocinos, después de haber vivido entre ellos durante tres meses. Partimos, sin saber si jamás volveríamos a encontrarnos en su círculo alegre, sin ningún plan premeditado, dejando que el azar se encargue de conducirnos en nuestro viaje »[2]. Dans la fiction, le plan établi est plus précis que dans le journal de Krause, qui évoque l'absence de plan prémédité et le hasard. Dans le premier cas, les peintres pensent n'avoir aucune raison de revenir, dans le second Krause est moins catégorique. Mais dans les deux cas, les adieux (qui sont en fait très provisoires, mais cela bien sûr tout le monde l'ignore) sont difficiles. On note que Krause, sans doute ému en écrivant ces lignes, fait une erreur

[1] *Ibid.*
[2] Krause, Robert, « De Mendoza a San Luis de la Punta: diario íntimo del paisajista alemán », in *Fenix - Revista de Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1924, p. 36.

d'inattention en écrivant « trois mois » au lieu de un, puisque les voyageurs ne sont restés qu'un mois à Mendoza. Cela nous montre une fois encore combien la notion d'exactitude en littérature est relative, puisque même l'auteur ayant lui-même vécu ce qu'il raconte peut se tromper.

Fermons cette parenthèse et revenons à l'émotion du jeune peintre. La reprise du voyage, le train de vie confortable auquel il faut renoncer et sans doute surtout les amis qu'il faut quitter, tout cela inspire à Krause une certaine tristesse sur laquelle il préfère ne pas s'attarder : « Habíamos fijado para el 10 de Febrero nuestra partida a San Luis. La víspera nos transcurrió entre preparativos de viaje y visitas de despedida. Suprimo aquí ciertas meditaciones melancólicas sobre lo pasajeras que son las cosas de la vida humana »[1]. Etre toujours sur les routes, vivre de façon précaire, voir les autres se fixer et avoir une vie sédentaire mais stable, voilà sans doute ce qui peut causer des questionnements à Krause. Ce qui n'est pas sans nous rappeler les questions existentielles de Rugendas dans *Un episodio* : « Este paisaje visto por encima del hombro le suscitaba de nuevo viejas dudas y planteos vitales. Se preguntaba si sería capaz de hacerse cargo de su vida, de ganarse el sustento con su trabajo, es decir con su arte, si podría hacer lo que hacían todos... (...) » (p. 21). C'est donc une mélancolie bien réelle que le romancier a imaginée.

Après avoir fait leurs adieux, les deux amis partent en direction de San Luis. D'après Krause, la pampa, cette plaine immense et infinie, causa chez Rugendas et lui une grande stupéfaction. Or, cette stupéfaction est tout à fait semblable à celle décrite par Aira. Pour mieux pouvoir comparer les deux récits, relisons tout d'abord ce que le narrateur de *Un episodio* écrit à propos de cette découverte. Comme on a déjà pu l'étudier, dans ce passage, tout tourne autour de la notion de perception, concept-clef dans l'œuvre de Aira :

> Una observación casual hecha alrededor del fogón provocó al viejo baqueano a hacerle una aclaración: no, no estaban en las aclamadas pampas argentinas, aunque sí en algo que se le parecía mucho. La verdadera pampa empezaba pasando San Luis. El hombre creía que se trataba de un malentendido de palabra. Algo de eso debía de haber, supuso el alemán, pero la cosa en sí también estaba implicada; tenía que estarlo. Lo interrogó con delicadeza, explorando sus propios recursos lingüísticos. ¿Acaso la « pampa » era más llana que estas llanuras que estaban atravesando? No lo creía, porque no podía haber nada más llano que la horizontal. Y sin embargo, el viejo se lo aseguró, con una sonrisa satisfecha, tan rara en esos seres adustos. Lo comentó largamente con Krause, más tarde, fumando sus cigarros bajo las estrellas. Después de todo, no tenían motivos serios para dudar. Si había pampas (y tampoco eso era motivo real de incertidumbre), estaban un poco más

[1] *Ibid.*

> adelante. Después de tres semanas de absorber una vasta llanura sin relieves, enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación. Por lo que habían podido entender de las desdeñosas frases del paisano, él encontraba bastante montañoso este tramo. A ellos les había dado la impresión de una mesa bien pulida, de un lago tranquilo, de una sábana de tierra bien tendida. Pero haciendo un pequeño esfuerzo mental, ahora que estaban sobre aviso, veían que podía no ser así. Qué extraño, y qué interesante (p. 30, 31).

Une phrase dans le journal de Krause attire notre attention pour sa coïncidence avec ce passage de *Un episodio* : « El día siguiente, cruzamos con mucha dificultad el río y, poco después, llegamos al fin de la última garganta y la salida de los Andes en una inmensa llanura que, por su extensión, primero tomamos ya por el principio de la Pampa hasta que, al día siguiente, nos desengañamos »[1]. Rugendas et Krause eurent donc la même illusion d'optique que dans le roman. Ils se crurent déjà dans la pampa avant d'y être arrivés. A cela près que les deux artistes firent cette erreur avant d'arriver à Uspallata, c'est-à-dire bien avant Mendoza, donc bien plus tôt que leurs personnages. La première fois qu'ils virent réellement la pampa, ce fut depuis un promontoire, avant d'entamer la descente en lacets conduisant à Villavicencio. Comme l'écrit Aira, les derniers contreforts andins étaient derrière eux, tandis que devant eux s'étendait l'Argentine. « Hacia adelante, en la frente soñadora del pintor viajero, se abría la Argentina. Pero mirando atrás por última vez, la grandeza de los Andes se alzaba enigmática y salvaje, demasiado enigmática y salvaje » (p. 20). Les peintres arrivèrent donc à ce qui est appelé aujourd'hui El Via Crucis de Paramillos, et depuis ces hauteurs, contemplèrent l'immense plaine qui s'étendait sous leurs pieds :

> Nos quedamos admirados cuando, de repente, a la altura de 6000 o 7000 pies, encontramos, extendida a nuestros pies, una ilimitada llanura, de color azul igual al del océano, y cuyas últimas líneas se perdían en el horizonte. Era imposible darse cuenta si era niebla o tierra o mar, lo que veíamos frente a nosotros. Por cierto, hay pocos sitios en el mundo donde, desde una altura tal, se puede abarcar con las miradas una llanura tan extensa y, si no hubiéramos sabido que el océano aún estaba a una distancia de 300 leguas, seguramente habríamos afirmado que esta llanura era el mar. La ilusión se hacía aun más intensa por el hecho de que en todas partes de esta llanura había sombras de nubes mientras que la montaña en la cual estábamos y que descendía en barranca escarpada, estaba violentamente iluminada por los rayos del sol, de modo que la lejanía se presentaba con un color azul negruzco en el cual pequeñas columnas de humo se podían distinguir que muy fácilmente habrían podido ser tomadas por velas de buques[2].

---

[1] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán », *op. cit*., p. 54.
[2] *Ibid.*

37. Johann Moritz Rugendas, *El promontorio cerca de San Carlos; vista de la pampa hacia oriente*, 1838

Dans cette description très enthousiasmée de Krause, le champ lexical de l'illusion domine, tout comme chez Aira. Ici, les deux artistes, parce qu'ils sont en hauteur, sont peut-être encore plus saisis par cette immensité, et croient voir la mer, impression renforcée par la couleur bleue du lointain. La comparaison de la pampa avec la mer est un topos très courant dans la littérature argentine du XIX^{e} siècle. Présente chez Sarmiento, elle l'est aussi dans les récits de voyageurs, ainsi que l'explique Graciela Montaldo :

> Desde el epígrafe atribuido a Head (que es, en verdad, de Alexander von Humboldt), que abre el capítulo, el territorio será definido como pasaje, transición entre otras formas conocidas de la naturaleza: "La extensión de las pampas es tan prodigiosa, que al norte ellas están limitadas por bosques de palmeras y al mediodía por nieves eternas" (Sarmiento 1979, 22). Sarmiento también define un vacío, una zona intermedia para situar un territorio que de físico se convierte en político y subraya su falta de atributos remitiendo a una metáfora que desde los textos de los viajeros europeos se impone en la literatura argentina: "es la imagen del mar en la tierra como en el mapa"[1].

[1] Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fabulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999, p. 48.

On peut en effet lire dans *Facundo* : « (...) al fin, al sur triunfa la Pampa, y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable: es la imagen del mar en la tierra; la tierra como el mapa; la tierra aguardando todavía que se la mande producir las plantas y toda clase de simiente »[1].

Krause et Aira rejoignent bien sûr Sarmiento dans leur description de l'immensité. Dans leurs textes prédomine l'extrême planéité. L'océan infini décrit par Krause fait écho aux métaphores employées par Aira (« una mesa bien pulida, (...) un lago tranquilo, (...) una sábana de tierra bien tendida »), qui décrivent la même impression. En fait, dans la réalité comme dans le roman, les peintres suivent les mêmes étapes d'apprentissage de la perception. « Si no hubiéramos *sabido* que el océano aún estaba a una distancia de 300 leguas, seguramente habríamos afirmado que esta llanura era el mar », peut-on lire chez Krause ; « Pero haciendo un pequeño esfuerzo mental, ahora que *estaban sobre aviso*, veían que podía no ser así », peut-on lire chez Aira. Dans les deux cas, c'est parce qu'ils *savent*, qu'ils perçoivent différemment. La connaissance modifie leur perception, leur évite de tomber dans l'erreur. Et le « petit effort mental », que les protagonistes font dans le roman pour se défaire de leur illusion, pour réussir à voir un paysage moins aplani qu'il n'y paraît, ce petit effort mental, Krause le fait au contraire du haut de sa falaise pour entrer encore plus loin dans son illusion optique, pour parfaire son tableau imaginaire, pour rêver davantage encore : les fumerolles deviennent des voiliers naviguant paisiblement sur l'eau.

Dans la fiction comme dans la réalité, une fois la surprise estompée, la routine du voyage reprend au sein de ce paysage immense et monotone. La monotonie du paysage est d'ailleurs ce qui frappe le plus le jeune Krause. « Nuestro camino nos conducía ora a lo largo de la monótona orilla del río Tunuyan, ora a través de la estepa no menos monótona, cubierta de malezas deshojadas, llenas de polvo »[2]. Pour passer le temps, dans *Un episodio* les deux peintres ont de longues conversations : « Por algún motivo, seguramente por no estar pintando, Rugendas y Krause encontraron en sus conversaciones diuturnas de caballo a caballo una relación entre pintura e historia » (p. 28, 29). Dans la réalité, les deux amis avaient aussi de longues conversations au cours de leur voyage, mais la teneur de celles-ci n'était pas toujours aussi philosophique :

---

[1] Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Catedra, 2001 (1e éd. : 1845), p. 57.
[2] Krause, Robert, « De Mendoza a San Luis de la Punta: diario íntimo del paisajista alemán », *op. cit.*, p. 122.

> Entre conversaciones y charlas, las horas pasaron rápidamente. Rugendas, quien merece el nombre de fuente viva e inagotable de anécdotas; quien tiene almacenadas en su memoria cantidades enormes de recuerdos de aventuras y episodios, con cuya narración no mezquina cuando uno lo anima; Rugendas, pues, hablaba, y yo escuchaba. Me contaba escenas de su vida de artista en Munich y Roma; aventuras de toda clase y de todas las zonas; me hablaba de la mala fama de que gozaba entre los pintores de cuadros históricos de Munich, de intrigas en Méjico, de su fuga con un ministro condenado a muerte, de su propia condena a la pena capital por causas que ignoraba; de su prisión, estando enfermo de cólera. En fin, de estas y muchas cosas, cada una de las cuales estaba ligada a un centenar de anécdotas[1].

On note que Krause emploie le mot « episodios » pour qualifier les périodes de la vie de Rugendas, de manière prémonitoire. Ici aussi on peut dire qu'il « plagie » Aira « par anticipation », pour employer les termes de Pierre Bayard[2]. Bientôt, dans le roman, Rugendas et Krause arrivent dans une région où les sauterelles ont fait des ravages. Le narrateur nous en propose une description saisissante :

> Un día y medio se desplazaron en ese vacío espantoso. No había pájaros en el aire, ni cuises ni ñandúes ni liebres ni hormigas en la tierra. La costra pelada del planeta parecía estar hecha de un ámbar seco. Al fin, al llegar a la orilla de un río donde cargaron agua, el baqueano tuvo la confirmación de sus especulaciones, y les dio la solución del enigma. Este se había magnificado en los oteros del río: no sólo estaban desprovistos de la menor célula viva de vegetación, sino que los muchos árboles, en su gran mayoría sauces mimbres, estaban pelados de toda hoja, como si un invierno repentino los hubiera depilado por hacerles una broma. Eran un espectáculo impresionante, hasta donde se perdía la vista : esqueletos lívidos, que ni siquiera temblaban. Y no era que las hojas se les hubieran caído, porque el suelo era sílice puro.
>
> Langostas. La plaga bíblica había pasado por ahí. Esa era la clave del enigma, que el baqueano les reveló por fin. (p. 32, 33)

Les nuées de sauterelles et les dégâts qu'elles provoquent ne sont pas le fruit de l'imagination de Aira, mais bien un fait véridique, dont il a pris connaissance en lisant le récit de Richert. La biographe allemande écrivait simplement : « Una nube de langostas había caído sobre la comarca y devorado todo el pasto, de tal modo que no quedó pastoreo para los caballos »[3]. Partant d'une courte phrase, l'écrivain argentin s'est plu à imaginer la scène dans ses moindres détails.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Cf.* Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, *op. cit.*
[3] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 337.

Dans les lignes qui suivent, les deux peintres regrettent d'arriver trop tard, et de n'avoir pas pu assister au spectacle afin d'essayer de le peindre, au moyen d'une « peinture en action » :

> También le habían contado como se veía la manga en acción, pero de eso prefería no hablar porque sonaba fantasioso; aunque a la vista de los resultados, nada lo sería demasiado. Krause, aludiendo a las quejas de su amigo por haber perdido la cita con los indios, le preguntó si no lamentaba haber llegado tarde también esta vez. Se lo imaginaba. Un prado verde, envuelto de pronto en una nube zumbona, y un instante después, nada. Eso podía ser objeto de la pintura? No. Quizás de una pintura en acción (p. 33).

En fait, on découvre dans le journal de Krause que les deux peintres n'eurent pas à imaginer le nuage de sauterelles. En effet, celui-ci se déplaça devant eux et passa même au-dessus de leur tête. Comme dans le roman, c'est leur guide qui les aida à comprendre le phénomène. En revanche, à aucun moment les deux artistes ne semblent avoir eu l'idée d'immortaliser cette fulgurante nuée d'insectes. On comprend que la vitesse de déplacement des sauterelles, le bruit et l'obscurité occasionnés ne leur donnèrent pas envie de se mettre à la peinture :

> Prosiguiendo así nuestro camino al pequeño trote de nuestras cabalgaduras, en pos de nuestro mozo Antonio, y tratando de olvidar entre conversaciones la intensa monotonía del paisaje, descubrimos en el horizonte una nube negruzca que avanzaba con extraordinaria velocidad, cambiando repentinamente de rumbo, para ir directamente a nuestro encuentro. Intrigados por esos movimientos independientes de una nube, interrogamos a Antonio, quien nos explicó que se trataba de una manga de langostas que desde una semana atrás amenazaba a Villa Nueva, después de haber asolado completamente una extensión de 30 leguas a la redonda. Entretanto, la nube había llegado hasta nosotros y pasó por encima de nuestras cabezas, a una altura de más o menos 150 pies. Durante más de media hora cabalgamos en medio de una penosa semiobscuridad. Tuvimos la impresión de que los rayos solares atravesaban grandes masas de humo o de niebla. El ruido singular causado por los millones de alas, nos convenció de la exactitud de la información de Antonio[1].

Un peu plus loin, les voyageurs s'arrêtent au lieu-dit « Corocorto », où des millions de sauterelles envahissent les arbres et ne laissent pas de répit aux habitants. Contrairement à ce que le romancier argentin s'était plu à imaginer, très loin de penser à un possible sujet de tableau, Krause est plutôt saisi d'une envie destructrice : « El dueño de casa, secundado por su

[1] Krause, Robert, *op. cit.*, p. 119.

hija, una moza bonita, se ocupaba entretanto en mantener un nutrido fuego de escopeta contra los millones de langostas que, a pesar de todos los esfuerzos, cubrían todas las ramas de los arboles. Creo que una buena bomba de incendio hubiese producido mayor efecto entre esas sabandijas »[1].

[1] *Op. cit.*, p. 122.

Chapitre 4 : L'accident et ses suites

La traversée de ces terres ravagées par le passage des sauterelles constitue dans le roman le prélude à l'accident de Rugendas. C'est dans l'espoir de trouver du pâturage pour les chevaux que ce dernier décide de partir seul au galop, malgré la tempête et les conseils avisés de son ami. Ainsi, dans *Un episodio*, Rugendas subit les conséquences de son entêtement déraisonnable. Nous allons voir ici que dans la réalité, les choses ne se passèrent pas du tout comme dans le roman. Plusieurs facteurs accumulés, dont en particulier l'indifférence du guide et la fougue du cheval de Rugendas, furent à la source du drame.

I. L'épisode en lui-même

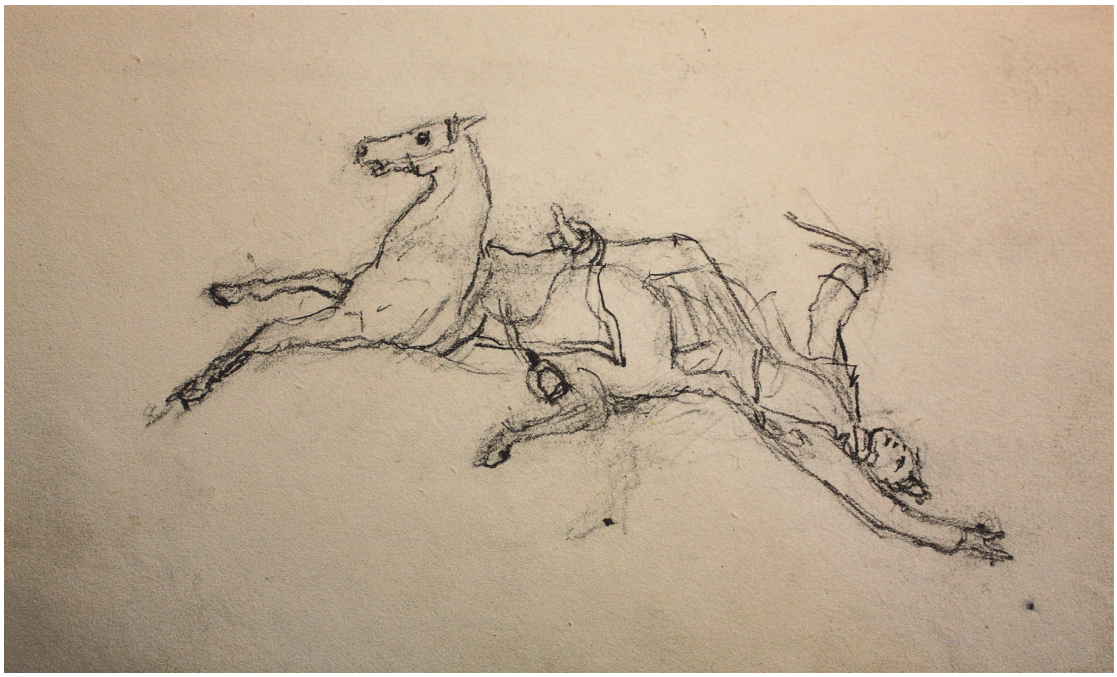
Un accident : deux versions

Dans *Un episodio*, la description de la catastrophe, qui représente le point culminant et central du roman, après lequel rien n'est plus comme avant, occupe trois pages, dans lesquelles le narrateur, comme on a pu l'étudier précédemment, laisse libre cours à sa fantaisie et son imagination, multipliant les images fantastiques et les descriptions de douleur et d'horreur, le tout étant agrémenté de petites phrases humoristiques très propres à l'écriture airienne. Ces trois pages centrales, ainsi que les quatre pages précédentes qui plantent le décor annonçant le drame, sont inspirées de ces quelques lignes de la biographie écrite par Gertrud Richert :

> Fue entonces cuando un grave accidente hizo alterar sus planes. Una nube de langostas había caído sobre la comarca y devorado todo el pasto, de tal modo que no quedó pastoreo para los caballos. Rugendas salió solo a caballo en una tarde tempestuosa para buscar nuevas praderas para forraje, cuando se desencadenó una tormenta y su caballo, espantado por un rayo, cayó desgraciadamente dos veces, la segunda vez, tan gravemente, que se hirió, dándose a una carrera desenfrenada. Rugendas cayó con su pie cogido en el estribo y fue arrastrado un largo trecho. El caballo se encontró muerto, y él mismo, inconsciente, con una seria herida en la frente[1].

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 337.

Ce sont ces lignes, ainsi que les quelques lignes suivantes de la biographie de Richert, qui sont à l'origine de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Comme on peut le constater, pour raconter l'accident, Aira a pris comme base ce petit paragraphe, qu'il a développé et amplifié. Ce bref résumé de Richert, réduit au strict minimum et dépourvu de détail, semble avoir été une base idéale à l'envol de l'imagination de l'écrivain. Le texte de Richert est ainsi devenu l'ossature de son récit. Malgré tout, on note que Aira s'est tout de même permis une petite modification. Dans la réalité, comme l'écrit Richert, le cheval de Rugendas mourut au cours du drame ; mais dans le roman, le cheval survit et est même rebaptisé en mémoire de l'événement : « El caballo había sobrevivido, y seguía prestando servicios; de hecho, era el que montaba habitualmente. Lo rebautizó "Rayo". Cuando estaba sobre su lomo creía sentir el plasma universal en pleno reflujo. Lejos de guardarle rencor, se había encariñado con él. Eran dos sobrevivientes de la electricidad » (p. 43).



38. Robert Krause, *Rugendas tombant de son cheval*, 1838

Le problème est que, pour une raison inconnue, le récit de la biographe de Rugendas, si court qu'il soit, diffère considérablement du récit de Krause, qui, lui, fut un témoin direct des événements. Pourquoi Richert a-t-elle écrit une version si différente du récit raconté par Krause, dont elle a pourtant lu le journal ? Quoi qu'il en soit, cette erreur, sans doute involontaire, est à l'origine du récit de Aira, qui se trouve par conséquent lui aussi « erroné ». Etrangement, il existe ainsi deux versions de cet accident : celle de Krause, qui était sur place,

et celle de Richert ; mais celle-ci est reprise par plusieurs biographes, dont Tomás Lago, qui semble l'avoir lue et développée :

> Avanzando un día por el campo se encontraron con que una nube de langostas había invadido la región borrando toda la brizna de pasto en una vasta zona, los caballos no tenían por lo tanto alimento y la caravana empezó a desesperarse. Hasta donde alcanzaron los buceos en derredor la tierra estaba pelada. Después de consultar con Krausse *(sic)*, Rugendas decidió buscar por otro lado y se aventuró solo en la dirección que le pareció más favorable. Era un día nuboso de calor enervante. Galopaba a campo traviesa cuando el cielo se obscureció más aún y una rabiosa tormenta estalló sobre el viajero. Fuertes truenos conmovieron la estepa y de pronto el cielo fue iluminado por los rayos. Uno de estos cayó virtualmente sobre el caballo del artista, el cual desbocado por el espanto resbaló dos veces sobre las asperezas del terreno lanzando al jinete de su silla, pero un pie de Rugendas quedó asido al estribo y el caballo arrastró al jinete dando tumbos durante un largo trecho. Al día siguiente, el animal fue encontrado muerto en las inmediaciones, entre tanto, el artista fue recogido en estado inconsciente con una grave herida en la cabeza[1].

Comme on peut le constater, ce récit de Tomás Lago est une version améliorée de celui de Richert. A l'opposé des lecteurs de l'historienne allemande, d'autres biographes ont quant à eux consulté le journal de Krause, et nous proposent donc une histoire beaucoup plus proche de celle racontée par le jeune peintre[2]. C'est le cas de Bonifacio del Carril, dont la version est sensiblement différente :

> Según las referencias de Krause, cabalgaban una noche los dos amigos, cerca ya de San Luis, cuando entraron en una vasta extensión de tierra absolutamente desamparada, donde hasta la última mata de pasto había sido comida por una nube de langostas. El tiempo estaba amenazante; el cielo oscuro anunciaba la próxima tormenta. El baqueano Antonio sugirió que los viajeros se colocasen en fila india para no perder el rumbo y ofrecer menos blanco al temporal. Así lo hicieron, cerrando la marcha Rugendas, que galopaba arrebujado en su poncho blanco. La tormenta se desató con increíble violencia y fuertes descargas eléctricas. En un momento dado, Krause se volvió en su montura para observar el paso de su compañero. Con angustiado asombro comprobó que había desaparecido. La marcha se detuvo y Antonio regresó buscando desesperadamente a Rugendas. A la mañana siguiente un viajero que venía de Mendoza encontró el caballo muerto y a Rugendas, con la cabeza destrozada, milagrosamente con vida todavía. (...) Parece que un rayo cayó cerca del caballo cuando Rugendas se había apartado del grupo. El animal, furiosamente desbocado, corrió desesperadamente, antes de morir. El jinete fue violentamente arrastrado, cogido por un estribo, y cayó como lo muestra

[1] Lago, Tomas, *op. cit.*, p. 84.
[2] On peut imaginer que les prochains biographes de Rugendas réécriront quant à eux *Un episodio*...

un dibujo que reproduce Lago[1].

Ici, on note déjà de nombreuses différences par rapport à la version de Richert reprise par Aira. La scène se passe de nuit et les voyageurs galopent en file indienne : Rugendas ne s'est pas aventuré seul mais au contraire suivait ses compagnons. Cette histoire est beaucoup plus proche du récit de Krause. Néanmoins, on sent que Bonifacio del Carril a écrit ce résumé en ayant en mémoire sa lecture du journal du peintre, mais sans pour autant en vérifier les détails : ainsi, même si le lecteur dispose ici d'une version beaucoup plus conforme à la réalité, quelques erreurs demeurent dans cette version, et notamment une confusion relative à l'identité et au comportement du guide, qui s'est en fait révélé être en bonne partie responsable du drame, comme nous allons le voir. Après avoir comparé les écrits des différents biographes de Rugendas, il est temps à présent de nous plonger dans le récit détaillé de Krause, qui nous proposera sans doute une version des faits encore plus proche de la réalité.

L'accident vu par Krause

Dans son journal, Krause raconte que Rugendas et lui partirent de Mendoza avec leurs propres chevaux et accompagnés d'un jeune homme nommé Antonio. Une fois arrivés au relais de « La Dormida », ils décidèrent de louer des chevaux de poste afin que les leurs puissent se reposer et d'engager un autre guide. Antonio, quant à lui, était chargé de les suivre lentement avec leurs chevaux. S'ils n'avaient pas pris cette décision, les deux artistes auraient sans doute pu éviter l'accident. En effet, tout d'abord le cheval qui fut donné à Rugendas était un poulain récemment dompté :

> Hicimos traer los caballos que fueron ensillados a la luz de un farol de papel. El estafetero nos llamó la atención, diciendo que uno de los animales era potro recién domado. Rogué a Rugendas que me lo cediera, pero como el potro era más alto y robusto que mi caballo, en la misma proporción en que Rugendas lo es en comparación con mi persona, no pude oponerme, tanto menos cuanto que Rugendas siempre ejercía un voto y medio en nuestro "duumvirato". El potro fue, pues, ensillado para mi amigo, y esta circunstancia, por desgracia, resultó decisiva para su destino futuro[2].

[1] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 22.
[2] Krause, Robert, « De Mendoza a San Luis de la Punta: diario íntimo del paisajista alemán », *op. cit.*, p. 122, 123.

On note qu'on obtient ici quelques renseignements sur l'apparence physique des deux peintres et la confirmation du fait que Rugendas, étant plus âgé et expérimenté, était naturellement celui qui prenait les décisions. En l'occurrence, une décision qui, comme l'observe Krause, fut déterminante concernant la suite des événements. Mais, plus encore que le cheval, le guide se révéla également être un mauvais choix.

Dans le roman de Aira, les deux artistes voyageurs sont accompagnés, depuis Mendoza, par un vieux guide et un jeune garçon : « Llevaban un baqueano viejo, y un chico de cocinero. Y cinco caballos y dos yergüitas : al fin se habían podido sacar de encima las mulas enojadizas » (p. 28). Le vieux guide est un symbole de sagesse ; il est un puits de savoir sur sa région dont il raconte l'histoire aux deux étrangers *(ibid.)*. Lorsqu'il découvre la désolation provoquée par les sauterelles, il se montre prudent et réservé, il ne révèle la cause des dégâts que lorsqu'il en est sûr (p. 33). De honte, il se mure ensuite dans le silence (p. 34), mais après l'accident de Rugendas, il est aux côtés de Krause pour secourir l'infortuné et indiquer la direction à prendre (p. 39, 40). C'est un personnage secondaire discret mais honnête et serviable. Dans la réalité, Krause et Rugendas n'eurent malheureusement pas autant de chance avec le guide qu'ils engagèrent.

Deux différences fondamentales séparent le roman des faits narrés par Krause. Ce dernier raconte en effet que pour éviter de voyager aux heures les plus chaudes, Rugendas et lui choisissaient de se déplacer la nuit, sous le clair de lune, et de se protéger du soleil la journée. De plus, il informe le lecteur du fait que lorsqu'un guide était engagé, celui-ci réclamait plus d'argent si l'on voulait voyager dans le confort et la lenteur. Dans le cas contraire, les trajets se faisaient généralement au galop : « Los trayectos entre las distintas estaciones, por lo general de 10 a 20 leguas, se recorren, con breves intervalos, a galope tendido. ¡Ay del viajero que sufre de asma! »[1]. Dans son chapitre de *Facundo* consacré aux caractères argentins, Sarmiento décrit lui aussi cette coutume du « baqueano » : « Si el Baqueano lo es de la Pampa, donde no hay caminos para atravesarla, y un pasajero le pide que lo lleve directamente a un paraje distante cincuenta leguas, el Baqueano se para un momento, reconoce el horizonte, examina el suelo, clava la vista en un punto y se echa a galopar con la rectitud de una flecha, hasta que cambia de rumbo por motivos que solo él sabe, y galopando día y noche llega al lugar designado »[2].

---

[1] *Ibid.*

[2] Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Catedra, 2001, p. 86, 87.

Il faut donc imaginer les deux artistes galopant à bride abattue en pleine nuit au cœur de la pampa. Malheureusement, cette nuit-là, comme dans le roman, une tempête se préparait, et malgré cela le guide, imprudent, ne consentit absolument pas à ralentir le rythme.

> La noche estaba obscurísima. Hacia el sur y oeste fulguraban relámpagos, iluminando con su brillo fugaz las inmensas masas de nubes que se acercaban desde las dos direcciones. Un viento cálido movía las ramas deshojadas de los álamos, empujando delante de sí densas nubes de tierras que, heridas de vez en cuando por la luz de los rayos, barrían nuestro solitario camino. El trayecto entre las estaciones Corocorto y el río Desaguadero es uno de los más largos de todo el camino a San Luis de la Punta. Su extensión no es menor de 20 leguas. A pesar de la obscuridad y del mal estado del camino, el baqueano mantuvo su caballo constantemente al galope, no concediéndole sino breves intervalos de descanso, sin preocuparse para nada de nosotros, ni de nuestras protestas. Para no perderlo de vista, y para no extraviarnos, tuvimos que realizar esfuerzos extraordinarios a fin de seguirle pisándole los talones. Cada vez que le vimos picar espuelas, lo hicimos también nosotros. De este modo, el baqueano ejercía sobre nosotros un mando silencioso, pero tiránico[1].

Comme on peut le voir, les deux peintres allemands furent victimes, comme le dit Krause, d'une « tyrannie silencieuse » exercée par le guide. Pour ne pas se laisser distancer, ils furent contraints de maintenir l'allure folle qu'il leur imposait. Cependant, malgré tous leurs efforts, ils finirent par le perdre de vue.

> A pesar de todas nuestras precauciones, lo perdimos de vista al atravesar un pequeño bosque. Durante media hora erramos por el campo, sin poder encontrar el camino, ni al baqueano. Nos salvó mi habilidad en dar silbidos estridentes con ayuda de los dedos; de este modo volvimos a encontrar a nuestro hombre, y a partir de aquel momento me empeñé más aún en no alejarme de él. Ora echaba una mirada por encima de mi hombro hacia Rugendas que me seguía, ora hacia adelante, sobre el baqueano[2].

Cette course effrénée et cette obligation de maintenir la cadence n'empêchent pas Krause de jeter un regard pictural sur la scène nocturne, dont il souligne les contrastes entre noir et blanc : « Este último se destacaba como una silueta negra del fondo iluminado por los rayos, mientras que Rugendas se asemejaba a una mancha blanca sobre fondo negro, cada vez que un relámpago iluminaba su poncho blanco »[3]. Les trois cavaliers progressaient à vive allure tandis que l'orage grondait et s'approchait toujours plus d'eux, devenant de plus en plus

[1] *Op. cit.*, p. 123.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid.*

violent. C'est en traversant un petit bois que le drame se produisit soudain, sans que Krause n'en prît encore conscience.

> La tormenta se iba acercando de dos lados, hasta que las nubes se reunieron en el cenit, en una compacta masa negra de aspecto amenazador, que arrojaba sus rayos hacia todas las direcciones, acompañados por la voz sonora de los truenos. El camino atravesó otro pequeño bosque, y las raíces desnudas que lo cruzaban exigieron de nosotros redoblada atención. Rugendas, por desgracia, evidentemente no se había cuidado de recoger bien las riendas. El cadáver de una mula que yacía en medio del camino, al ser iluminado por la intensa luz de un relámpago, produjo una confusión momentánea entre nuestros caballos, los que inesperadamente trataron de lanzarse hacia la izquierda. Desde aquel momento, con la tormenta encima de nuestras cabezas, mientras los rayos y el estampido de los truenos se siguieron sin intervalos, no pude ocuparme ya de Rugendas, y traté de seguir al baqueano lo mejor que pude[1].

Et c'est justement au moment où Krause décida de ne plus se retourner, que Rugendas aurait eu le plus besoin de son aide. A la première halte, Krause se rendit compte que son ami n'était plus derrière eux. Ils attendirent une demi-heure en vain. Puis, pensant que Rugendas s'était perdu, Krause ordonna au guide de retourner le chercher. Etant loin d'imaginer ce qui s'était passé, Krause décida d'attendre le retour du guide accompagné de Rugendas. Il s'allongea sur le sol et ne tarda pas à s'endormir. Il indique qu'il était alors environ une heure du matin. Quelques heures plus tard, alors qu'il commençait à faire jour, il fut réveillé en sursaut par un voyageur venant de Mendoza qui lui dit :

> - Oiga! Su compañero de Vd. está muerto. Lo dejé tendido en el suelo, como a una legua de aquí. - Y dando las espuelas a su caballo, se alejó, dejándome entregado al estupor que su noticia me había causado, y al asombro de verme tendido allí, al lado del camino, con las riendas del caballo en la mano. Con la mayor precipitación recogí mis pistolas, monté, y, siguiendo las huellas del viajero que acababa de despertarme, volví por el camino. Los rastros me condujeron directamente hasta el lugar del accidente[2].

C'est là qu'il trouva Rugendas, gisant, immobile, la tête ensanglantée :

> Encontré a Rugendas debajo de un árbol deshojado, tendido sobre la tierra, con la cabeza en medio de un charco de sangre. Cerca de él estaba sentado en cuclillas el baqueano, fumando un cigarro; a su lado los caballos cuya mirada dulce parecía revelar una compasión más profunda que la del baqueano que, con una

[1] *Ibid.*, p. 123, 124.
[2] *Ibid.*, p. 124.

> insensibilidad incomprensible, había permanecido allí durante cuatro horas, sin hacer nada, y sin avisarme siquiera de lo que había pasado[1].

La fiction rejoint la réalité lorsque Krause découvre Rugendas, dont le visage était, dans *Un episodio*, décrit comme « una masa tumefacta y ensangrentada » (p. 39). Mais là où la réalité est plus cruelle que la fiction, c'est en ce qui concerne le guide, qui dans le roman a une réaction humaine, contrairement à l'individu engagé dans la réalité par les deux peintres, qui après les avoir entraînés dans une course dangereuse dont la dramatique conséquence était prévisible, ne manifesta pas la moindre compassion au vu du corps gravement blessé de Rugendas, ni ne fit le moindre geste pour lui venir en aide, ce qui demeure pour Krause comme pour le lecteur, « incompréhensible ».

Les heures qui suivirent

Heureusement, Krause se rendit compte rapidement que Rugendas n'était pas mort, bien que son état eût de quoi inquiéter. « Tenía los ojos semi-cerrados, y del oído izquierdo manaba un hilo de sangre. No dio señales de conocerme y no hablaba. Mi ansiedad fue grande »[2]. L'angoisse de Krause fut d'autant plus grande qu'il savait qu'ils n'avaient pas d'eau.

> Desde el algarrobal en que nos encontrábamos, hasta el río Desaguadero había todavía una distancia de cuatro leguas, y en todo el trayecto no se encontraba una sola gota de agua. Yo temía una lesión grave o una fractura de la base del cráneo, pero toda la parte posterior de la cabeza estaba tan completamente cubierta por una gruesa capa de sangre coagulada, que sin agua no se pudo reconocer nada. Con alarma pensaba también en el calor que aumentaba por momentos[3].

A partir de ce moment Krause ne ménagea pas ses efforts pour venir en aide à son ami. On se souvient dans le roman du personnage de Krause, extrêmement dévoué et fidèle, ne comptant pas ses heures au chevet de Rugendas. On pouvait lire par exemple ces commentaires du narrateur : « Krause se retorcía las manos; él tampoco durmió ni se alimentó » (p. 40) ; « Krause estaba permanentemente a su lado » (p. 41). Il se trouve que ce lien d'amitié décrit par Aira correspond en tous points à la réalité. Le dévouement de Krause fut tout aussi grand dans la réalité que dans le roman. Il fit tout son possible pour le sauver.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 124, 125.

Avant tout, il commença par fabriquer un abri à l'aide de branches mortes pour protéger Rugendas du soleil, avec l'aide du guide qui parut sortir un instant de son inertie. Sur ces entrefaites, Antonio arriva avec les chevaux, surpris de les avoir déjà rejoints. « Antonio llevaba consigo un cuerno de vaca lleno de agua. Hicimos beber al enfermo algunas gotas, y le aplicamos pañuelos empapados en agua sobre la cabeza. Rugendas volvió paulatinamente en sí, pero se quejaba de fuertes dolores de cabeza y de un intenso malestar »[1]. Krause lui donna des poudres effervescentes qu'il avait sur lui, mais ajoute que par manque d'instruments ils ne purent lui faire une saignée, ce qui aurait été, d'après lui, le remède le plus efficace. Krause décida alors d'aller jusqu'au Río Desaguadero, afin de rapporter de l'eau mais aussi dans le but de rencontrer quelques gauchos en mesure de les aider à transporter Rugendas jusqu'à ce fleuve. Il congédia le mauvais guide et chargea Antonio de veiller sur son ami.

Après une chevauchée de deux heures sous un soleil de plomb, Krause arriva sur les rives du Desaguadero, où il rencontra des paysans qui malheureusement ne se montrèrent pas aussi désintéressés que ceux qui apportent les premiers soins à Rugendas dans *Un episodio* (p. 40) : « por aquel viajero de Mendoza, los ocupantes de la choza habían tenido noticias de nuestro accidente, y al parecer habían hecho ya sus cálculos para sacar el mejor provecho posible de nuestra desgracia; porque sus pretensiones, para llevar a Rugendas en angarillas hasta el río, resultaban sencillamente monstruosas »[2]. Le jeune Allemand dut donc débourser une considérable somme d'argent ; après quoi il fut convenu qu'ils se retrouveraient au lieu de l'accident le soir venu, afin d'entreprendre la marche à la fraîcheur de la nuit. Krause s'en retourna, non sans difficultés, chargé de deux barils d'eau, accablé par la chaleur de midi, et une fois arrivé auprès du malade put utiliser l'eau pour remplacer les bandages qui lui couvraient la tête. Aucune lésion du crâne n'était apparente, l'hémorragie s'écoulant uniquement par l'oreille gauche. Peu à peu, Rugendas fut en mesure de raconter à Krause ce qui s'était passé :

> El caballo se había asustado ante el cadáver de la mula, dando un violento respingo y encabritándose. Se rompieron las cinchas, de modo que Rugendas necesariamente tuvo que caer con la montura. Posiblemente, el caballo había tropezado también con una de las muchas raíces que precisamente en aquel sitio cubrían y cruzaban el camino, cayendo con el jinete. De todos modos, los vestidos destrozados y la herida en la cabeza demostraron que mi compañero había caído de

[1] *Ibid.*, p. 125.
[2] *Ibid.*

espalda[1].

C'est ainsi que nous découvrons les conditions réelles de l'accident : Rugendas ne reçut pas la foudre ; un éclair illumina le cadavre d'une mule se trouvant sur le chemin, effrayant le cheval qui se cabra et fit violemment tomber son cavalier. On note que Richert non plus ne parlait pas d'électrisation ; ce qui nous laisse supposer que Aira a délibérément ajouté cet élément dans le roman qui rend la scène de l'accident encore plus douloureuse et spectaculaire. Le romancier fait de l'accident un moment narratif fort, raconté avec virtuosité, mais qui ne correspond pas tout à fait à la réalité.

Hartmut Ring, le descendant de la sœur de Krause, a très récemment retrouvé un dessin réalisé par son ancêtre, dont il nous a aimablement transmis une reproduction. Il s'agit d'un croquis représentant Rugendas tombant de son cheval, le pied coincé dans l'étrier, que Krause a sans doute réalisé plus tard, en se basant sur le récit de son ami. C'est un dessin précieux car, comme on l'a dit, très peu d'œuvres de Krause ont été retrouvées. Une fois remis sur pied, Rugendas fit quant à lui deux dessins de son accident : *El pintor arrastrado por su caballo*[2] et *Voyage Pittoyable - Rugendas es transportado después del accidente en la pampa en 1838*[3]. Ces deux dessins font partie d'une collection privée à Santiago, et il ne nous a pas été possible de les voir. Cependant, Pablo Diener reproduit le second dessin dans son catalogue.

Après avoir écouté le récit de Rugendas, qui ne tarda pas à sombrer de nouveau dans le sommeil, Krause tâcha d'occuper les heures qui le séparaient du soir en chassant et en dessinant, mais sans pouvoir se départir d'une vive inquiétude et d'un certain sentiment de culpabilité. « Lentamente transcurrió el día, y con penosa impaciencia aguardábamos la noche. La falta de todo medio de alivio para el enfermo y la incertidumbre angustiosa de su estado, juntamente con un calor insoportable para mí, hubieron de ejercer sobre mi espíritu un efecto tanto más deprimente, cuanto que sobre mí pesaba toda la responsabilidad en esta situación crítica »[4]. Enfin, au coucher du soleil, les gauchos arrivèrent, mais d'une façon si tonitruante qu'ils choquèrent l'Allemand, qui les rappela à l'ordre. Cette scène truculente de la rencontre entre deux cultures opposées n'aurait certes pas déplu à l'auteur de *La Liebre* et de *Un episodio* :

---

[1] *Op. cit.*, p. 126.
[2] cat. AL2 - 66
[3] cat. AL2 - 50
[4] *Op. cit.*, p. 127.

> (...) Una inmensa columna de tierra anunciaba desde lejos la llegada de los tan ansiosamente esperados. El ruido de los cascos de quince caballos echados a galope, y los gritos salvajes de aquellos centauros, llenaban el aire, llegándonos desde lejos, como anuncio de su llegada. Como si se tratase de atacar a un enemigo, y no de prestar ayuda a un enfermo, se nos vinieron encima como un huracán, y quien no conozca la fuerza del freno americano y la agilidad de caballos y jinetes, se hubiese podido dar por perdido, porque a menos de dos pasos de nosotros los gauchos detuvieron su desenfrenada carrera, hicieron dar dos o tres corcoveos a sus cabalgaduras y se apearon finalmente de un salto. La inmensa nube de tierra que habían hecho levantar con esa maniobra, nos amenazaba con la asfixia, y por más que esa forma de presentación equivalía a un fino cumplimiento de uso gauchesco, no pude dominarme y los recibí con un recio juramento. En primer lugar, me indignó la desconsideración para con el enfermo, y luego sabía ya por experiencia que no me quedaba otra alternativa que la de someterme desde el primer momento a todo, o de no tolerar nada; en una palabra : de tiranizar, o de dejarme tiranizar. Y cuanto mayor resultaba la dificultad de imponerme como tirano a quince gauchos, que son quizás los hombres más independientes del mundo, tanto más necesario fue para mí aprovechar la primera oportunidad de hacer valer mi autoridad. De ahí, pues, mi saludo de bienvenida un tanto brusco, que al mismo tiempo fue cálculo y manifestación de la irritación que me llenaba. Y para no dejarles tiempo de contestarme en términos insolentes, lo que hubiese sido equivalente a una derrota, empecé a apostrofarles : "¡Salvajes, indecentes, sinvergüenzas!", etcétera, apelando luego a su sentimiento de honor. Les hablaba de las consideraciones que se deben a un enfermo, y les dí a entender que el gobernador de San Luis era íntimo amigo mío[1].

Cet accueil de Krause fut reçu d'une manière plus qu'incertaine par les gauchos qui demeurèrent indifférents voire moqueurs, et toujours très dignes. Quoi qu'il en soit, cette scène insolite resta gravé dans la mémoire du jeune peintre, qui, tout en réprimandant les gauchos, ne put s'empêcher d'apprécier tout le côté pittoresque de la scène. Dans cette confrontation, exactement comme dans le roman (on se souvient, par exemple, de la description d'une scène de combat entre Indiens et éleveurs, suivie du commentaire du narrateur : « la escena era sumamente pintoresca », p. 68), c'est le côté artistique de la scène qui frappe l'oeil du peintre contemplatif et qui prévaut par-delà l'action en elle-même. Ainsi, Krause est enchanté visuellement par la composition et les couleurs de l'ensemble formé par le groupe de gauchos faisant face au petit trio auquel il appartient :

> Mientras sazonaba así mi discurso de presentación con las sentencias más enérgicas, no pude menos que admirar para mis adentros la belleza pintoresca de aquella escena; y si, como amigo del enfermo, me sentí lleno de indignación, como

[1] *Op. cit.*, p. 128.

admirador de todo lo pintoresco, el aspecto de esos reales mozos me entusiasmaba. Algunos de ellos no se habían apeado todavía, y desde lo alto de sus monturas me midieron con miradas insolentes, llenas de ironía. Los demás, de pie ya, se ocuparon con sus caballos, haciendo como si no me escucharan. Con la gorra colorada sobre la cabeza, las amplias mangas de camisa flotando al aire, el pañuelo ligeramente anudado al cuello, con los anchos pliegues del chiripá, también colorado, y las grandes espuelas en las flexibles botas de potro, el largo facón atravesado en el cinturón y las boleadoras pendientes del mismo, los jinetes ofrecían una impresión bizarra, aunque algo teatral, de soberbios bandidos; así como los arreos livianos de los sudorosos caballos parecían simbolizar la velocidad. El centro del grupo lo formaba mi pobre Rugendas, que, tendido en el suelo, con las vendas en la cabeza, aumentaba la nota dramática de la escena. Tanto Rugendas como yo llevábamos atavíos típicamente chilenos, el poncho blanco con raya colorada, parecido algo a la capa de los caballeros templarios. Antonio, en cambio, estaba ataviado según el estilo mendocino, y su poncho verde formaba un contraste particularmente grato a la vista, con todas esas gorras coloradas y las caras bronceadas. No sé cuál pudo haber sido la impresión causada por mí en mi auditorio, ante el cual me mantuve erguido, exponiendo mis tiránicas pretensiones, gesticulando y perorando, con la escopeta en la mano, las enormes espuelas en los pies, las pistolas detrás del cinturón y la cabeza cubierta por un sombrero de paja de anchas alas. No sé si mi aspecto fue trágico o cómico, pero nunca olvidaré aquella escena, teñida por los reflejos purpúreos de los últimos rayos del sol, mientras hacia el este empezaba a

39. Johann Moritz Rugendas, *Gaucho de pie, girado hacia la derecha,* 1845

parpadear las primeras estrellas[1].

Krause nous propose ici une description savoureuse du tableau coloré qu'il aurait sans doute beaucoup aimé peindre. Prenant de la hauteur, le jeune artiste nous propose une vision globale de la scène dont il fait bien ressortir le côté extrêmement théâtral, Rugendas étendu au centre, lui-même argumentant tel un orateur au milieu de la foule des gauchos, le tout oscillant entre drame et comédie burlesque. Après le récit de ce souvenir marquant, qui constitue un des moments forts de son journal, Krause raconte comment il dirigea les gauchos dans la fabrication d'un brancard à l'aide de branchages. Une fois ce travail réalisé, tout le monde se mit en route à pied pour le Desaguadero, même si pour les gauchos la marche se révéla difficile : « los gauchos pusieron de manifiesto su rara falta de costumbre y de resistencia en las marchas a pie, note Krause; pues tan diestros y ágiles como son montados a caballo, tan flojos resultan a pie, aun para los menores esfuerzos »[2]. Les gauchos ne tardèrent donc pas à imposer leur propre rythme, fait de nombreuses haltes dans une atmosphère beaucoup trop décontractée au goût de Krause :

> (...) Los angarilleros se relevaron en cada 50 pasos, y en cada relevo toda la partida se sentó en el suelo para fumar un cigarrillo de chala, entre charlas y risas como si fuéramos a asistir a alguna boda. Al mismo tiempo formularon en voz alta sus conjeturas sobre el estado del enfermo, cambiando sus opiniones acerca de si « el hombre » pasaría o no de la noche; y lo hicieron con una falta absoluta de consideración, que traté inútilmente de refrenar con indignadas protestas[3].

Krause, plusieurs fois vaincu par le sommeil, imposa lui aussi des arrêts aux autres hommes. La marche dura au total douze heures, du coucher au lever du soleil.

El Desaguadero

Enfin, l'étrange procession composée d'« hommes à pied et de chevaux sans cavaliers »[4] arriva au bord du Río Desaguadero, où vivaient le conducteur de bac et sa famille. Malheureusement, une mauvaise surprise attendait Krause : les cabanes étaient insalubres.

---

[1] *Ibid.*, p. 128, 129.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Op. cit.*, p. 130.

> Cuando nos detuvimos delante de la choza del balsero, tuve que comprobar que ésta, asilo de una numerosa familia, construída casi exclusivamente de cueros de vaca, y llena de sabandijas entre las que abundaban las vinchucas, una especie de chinches aladas del tamaño de nuestro melolonto, resultaba completamente imposible como refugio para un enfermo. A cierta distancia, aguas abajo, había otra choza, pero ésta había sido abandonada por sus habitantes, después de haber muerto algunos de ellos de viruela, razón por la cual tampoco pudimos utilizarla[1].

Krause dut improviser la construction d'une petite tente à l'aide de bâtons et de couvertures pour pouvoir y installer Rugendas. Il envoya également un homme chercher un guérisseur recommandé par les autochtones et demanda à Antonio de rechercher des sangsues dans les lagunes environnantes. Enfin, il écrivit une lettre à la personne qui devait les recevoir à San Luis :

> (...) Escribí con lápiz sobre hoja de papel de dibujo una carta al Dr. Luis Maldonado, juez de Policía en San Luis de la Punta, para quien teníamos una carta de recomendación, dándole cuenta de nuestro accidente y solicitándole el envío de algún vehículo para poder transportar a Rugendas hasta San Luis, que distaba todavía unas veinte leguas del sitio en que nos encontrábamos. El chasqui, a quien entregue la carta, recibió al mismo tiempo la orden de comprar pan, porque el balsero no tenía absolutamente nada[2].

Rugendas dormait et Krause commença à penser à se protéger lui aussi des rayons du soleil. Il était déjà midi. C'est alors qu'il eut l'idée de se baigner dans le fleuve, ce qui affola les habitants des lieux qui n'avaient jamais vu personne nager et qui se pressèrent pour assister à ce spectacle. Après ce bain rafraîchissant, Krause reçut le guérisseur (que les autochtones surnommait « l'intelligent ») qui venait d'arriver et qui fit, concernant Rugendas, un diagnostic pessimiste qui allait heureusement se révéler erroné : « El "inteligente" declaró terminantemente que para Rugendas no había salvación posible, y que no pasaría de aquel día »[3].

Dans *Un episodio*, lorsqu'il décrit les jours suivants l'accident, le narrateur met surtout l'accent sur la douleur ressentie par Rugendas. « Se despertó a dolores que nunca había experimentado antes, y contra los que no tenía defensa. Pasó veinticuatro horas en un grito. Todos los remedios que se intentaban fueron inútiles; es cierto que se podía intentar poca cosa, más allá de compresas y buena voluntad. Krause se retorcía las manos; él tampoco

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 132.

durmió ni se alimentó » (p. 40). Dans la réalité, Rugendas n'exprima pas sa souffrance de manière aussi bruyante, mais l'impuissance face à sa douleur fut exactement la même ; et si dans le roman, Krause ne mange pas parce qu'il est trop inquiet, dans la réalité, s'il était angoissé de la même façon, c'est le manque de nourriture qui le contraignit à une diète imposée dont il se serait bien passé :

> El estado crítico de Rugendas se prolongaba durante varios días. Violentos vómitos alternaban con un sueño frecuentemente interrumpido, y el enfermo no pudo ingerir nada. Además, la despensa del balsero no contenía absolutamente nada que pudiera ofrecerse a un enfermo, y también yo tuvo que someterme a una dura dieta durante los seis o siete días que permanecimos a orillas del Desaguadero. Todo mi alimento consistía en pan de algarrobo y en el agua salada del Desaguadero, y de vez en cuando alguna gota de leche. Quienquiera que haya comida (*sic*) alguna vez de ese pan, no sentirá deseos de probarlo de nuevo. Elaborado de los frutos del algarrobo, pisados en un mortero y amasados con agua y leche, ese pan tiene un sabor dulce repugnante, y sólo la necesidad extrema pudo obligarme a consumirlo[1].

Une des différences fondamentales séparant le roman de la réalité décrite par Krause réside en cela que dans *Un episodio*, les deux voyageurs sont très vite (dans les deux jours suivant l'accident) conduits à San Luis. Mais dans les faits, Krause et Rugendas durent attendre une semaine sur les rives du Desaguadero. Rugendas ne pouvait pas être soigné convenablement. Quant à Krause, impuissant, il ne pouvait qu'attendre. « Los días transcurrieron en medio del mayor aburrimiento y con verdadera ansia esperaba cada día la llegada de la noche, para olvidar en el sueño la monotonía de esa vida »[2]. Krause raconte qu'il s'était aménagé un lit en creusant un espace dans le sable. Dormant dehors, il devait s'accommoder chaque nuit d'un concert d'aboiements de chiens mêlés au chant des grenouilles. Un soir, une violente tempête obligea Krause à conduire Rugendas à l'abri. Ils n'eurent pas d'autre choix que de se réfugier dans la cabane qui avait été abandonnée à cause du virus de la variole. Dans son journal, Krause se souvient du vacarme du tonnerre associé au bruit de la pluie tombant sur les cuirs de vache qui formaient le toit. Mais par-dessus tout, il se remémore l'inquiétude qu'il ressentait quant à l'état de santé de son ami, qui lui apparaissait plus pâle que jamais à la lueur des éclairs :

> En una palabra : la furia de los elementos llegaba a un grado que jamás había presenciado antes en tierra firme. Lo que más me dolía y preocupaba, fue el estado

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

> casi desesperante de Rugendas; yo temía que no llegaría a la mañana, y me abandoné a los pensamientos más tristes. Cuando la luz azulada de los rayos hería su rostro demacrado y desfigurado, mi amigo se asemejaba tanto a un cadáver que más de una vez creía que había exhalado ya su último suspiro[1].

Le lendemain, Krause fit la connaissance d'un gaucho écossais installé dans la région qui se rendait à Mendoza et lui demanda s'il souhaitait qu'il y porte des messages. Krause lui confia quelques lettres adressées aux amis mendozans, relatant l'accident survenu. Peu après, le messager qu'il avait envoyé à San Luis revint enfin avec une lettre de Luis Maldonado qui les invitait chez lui. Une voiture les attendait de l'autre côté du fleuve. Antonio revint lui aussi, avec des sangsues qu'il avait trouvées, mais qui d'après Krause ne convenaient pas. Rugendas allait un peu mieux et déclara qu'il pourrait supporter le voyage jusqu'à San Luis. Ils traversèrent le fleuve sur un radeau. De l'autre côté, une caravane composée de huit à dix charrettes attendait qu'ils passent pour traverser à son tour ; Krause nous propose alors une description émerveillée de ces charrettes argentines, qui fait écho à l'admiration qu'elles provoquent chez Rugendas dans le roman : « Sus dimensiones son tan formidables, y su capacidad de carga es tan grande, que se necesitan por lo menos seis, y muchas veces ocho y diez bueyes, para ponerlas en movimiento, aunque el país parece llano como una mesa y los caminos, en general, son buenos. Las dos ruedas sobre las cuales descansa el enorme aparato, tienen generalmente un diámetro de diez pies »[2].

« La jornada siguiente la emplearon en el traslado del herido a la capital provincial, en un coche que había enviado el señor Gobernador » (p. 41), nous dit le narrateur de *Un episodio*. Le voyage dura en fait un jour et une nuit entière, au cœur d'un paysage toujours aussi monotone aux yeux de Krause. « El camino resultaba intensamente monótono. Pequeños grupos de árboles sin sombra y malezales alternaban con la estepa desnuda, completamente llana, interrumpida aquí y allá por insignificantes ondulaciones de pocos pies de altura. (...) Yo montaba alternativamente nuestros tres caballos, tratando de olvidar la monotonía del viaje en la contemplación de la maravillosa bóveda del cielo estrellado »[3].

---

[1] *Op. cit.*, p. 134.
[2] *Op. cit.*, p. 136.
[3] *Op. cit.*, p. 137.

San Luis

A l'aube, ils arrivèrent enfin à San Luis, où la nouvelle de leur arrivée s'était déjà répandue et avait éveillé la curiosité des habitants : « Huelga decir que nuestra llegada causó gran sensación en el pueblo, porque la noticia del accidente de Rugendas se había propagado rápidamente. Además, era un domingo, y los habitantes se hallaban parados en las puertas de sus casas, mirándonos con gran curiosidad »[1]. Dans *Un episodio*, le narrateur met avant tout l'accent sur la santé de Rugendas, décrivant dans le détail sa progressive convalescence. Cet aspect est moins présent dans le récit de Krause, qui décrit davantage l'accueil de leur hôte, le chef de police de San Luis, et les mondanités qui s'ensuivent. De plus, dans le roman de Aira, Rugendas est d'abord transporté à l'hôpital de San Luis, où il reste une quinzaine de jours, avant d'être logé par le gouverneur. Dans la réalité, l'état de santé du peintre dut être moins alarmant que dans la fiction, puisque les deux artistes s'installèrent directement chez Luis Maldonado, où Rugendas fut soigné.

L'accueil de Maldonado, chef de la police de San Luis, surprit Krause par sa grande dignité. Il décrit également la spacieuse chambre qui leur fut donnée, avec deux portes, mais sans fenêtres, « selon le style de construction généralisé en Amérique du Sud, où l'on préfère sacrifier jusqu'à la lumière du jour, pour pouvoir profiter de l'ombre »[2]. Mais ce qui resta avant tout gravé dans la mémoire du jeune voyageur allemand, ce fut le délicieux repas servi par leur hôte :

> ¡Oh, almuerzo inolvidable! ¡Oh, apetito invencible! Medio capón humeaba sobre la mesa, rodeado por sus trabantes, las suculentas cazuelas, empanadas y platos de toda especie y sin fin; en otra mesa aguardaba media docena de botellas de vino y de aguardiente, y allí había también las más deliciosas frutas de San Luis, famosa por sus higos y duraznos; sin contar los dulces, - frutas en conserva - orgullo de la esposa de nuestro anfitrión; con razón, porque el arte de la elaboración de dulces ha llegado aquí a un alto grado de perfección. Si el lector piensa en los ocho días que pasamos a orillas del río Desaguadero, con pan de algarrobo y agua salada, perdonará el entusiasmo con que todavía conservo memoria de aquel almuerzo inolvidable[3].

Après un ascétisme forcé dans le désert de la pampa, ce repas prend des allures de festin pour Krause. Mais qu'en est-il de Rugendas ? Rappelons que dans le roman de Aira, il n'est

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.*, p. 138.
[3] *Ibid.*

que très rarement fait allusion aux repas et à la nourriture, et que toute l'attention se porte au contraire sur la souffrance endurée par le malade, sur les drogues qu'il doit prendre et sur la reprise de la pratique artistique, renouvelée par une modification de sa perception. Dans le journal de Krause, ce sont les réalités matérielles et les nourritures terrestres qui prennent le pas sur l'art, et là réside sans doute une autre différence entre les deux textes : les personnages du roman ne sont pas faits de chair et d'os ; or, les préoccupations relatives au boire et au manger demeurent essentielles pour Krause, qui vient de traverser la pampa... Mais il finit tout de même par nous donner des nouvelles de la santé de Rugendas :

> También Rugendas se sentía mejor y se había sentado con nosotros a la mesa. Entre el humo de los cigarros hice una narración circunstanciada de todo lo que nos había sucedido, escuchado con visible interés por el Dr. Maldonado.
>
> Después del almuerzo se presentó el cirujano del regimiento Auxiliares de los Andes, para examinar a Rugendas. Empezó inmediatamente a aplicar un sistema de sangrías y laxantes, continuando este tratamiento durante cuatro o cinco días. No sé si el cirujano podrá responder ante Dios de la mucha sangre alemana extraída por él de las venas de mi amigo; lo cierto es que el estado de Rugendas mejoraba, ya sea en virtud del tratamiento del Dr. Barbosa, o merced a su robusta constitución. Desgraciadamente, Rugendas nunca volvió a recuperar la salud completa. El lado izquierdo de la cara estaba paralizado y durante años padecía de ataques de vértigo y de sordera[1].

On se souvient que, dans le roman, une grande partie des soins apportés à Rugendas consistait en la reconstitution de son visage, qu'il fallait recoudre. De fait, l'accent est mis dans *Un episodio*, comme on a eu l'occasion de le montrer, sur la défiguration du peintre. Or, il semble que dans la réalité, Rugendas a en fait été peu défiguré, et n'a gardé que quelques cicatrices au visage. Les soins apportés ici sont d'un autre ordre. Les séquelles que Rugendas conserva de son accident furent en fait moins physiquement apparentes que ce qu'il en est dans la fiction.

Krause raconte ensuite la visite qu'il effectua avec Luis Maldonado chez le gouverneur de San Luis, à qui il raconta de nouveau leur aventure. Les deux hauts responsables argentins lui parlèrent des curiosités pittoresques de la région, avant de le questionner sur l'Europe, au sujet de laquelle ils firent montre d'une « grossière ignorance » : « su primera pregunta, que me causó no poco asombro, fue, si Londres se halla situada en Inglaterra, o Inglaterra en Londres »[2]. Lorsque Krause prit congé, il apprit à ses dépens qu'ils étaient aux derniers jours

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.*, p. 139.

du Carnaval : les deux filles du gouverneur avaient décidé de faire une farce au visiteur étranger qui fut aspergé d'eau. Krause, aidé de Maldonado, décida d'organiser une vengeance le soir même, et le journal du peintre voyageur se termine dans les chahuts et les rires provoqués par ces jeux innocents, dans les ruelles de San Luis et la maison du gouverneur. C'est ainsi que s'achève le témoignage qui nous est parvenu de Krause.

40. Johann Moritz Rugendas, *Voyage pittoyable (sic) - Rugendas es transportado después del accidente en la pampa en 1838*

II. La convalescence

Réactions des proches

Dans *Un episodio*, le personnage de Rugendas, pendant sa convalescence, consacre une grande partie de son temps à écrire à sa famille et à ses amis. « Fueron unos días de concentración en si mismo, y reflexión. Debía asimilar lo que había pasado, y tratar de encontrar un camino aceptable para el futuro. La escena de estos debates internos fue la correspondencia, a la que se dedicó largamente » (p. 48). Mais il se trouve face à un problème : celui de décrire à ses amis son apparence changée afin de ne pas trop les surprendre.

> Las variaciones giraban alrededor de una curiosa imposibilidad: ¿como se podía transmitir la frase "soy un monstruo"? Estamparla en el papel era fácil. Pero transmitir su significado era muchísimo más difícil. Se esmeraba especialmente, con un sentimiento de urgencia, en las cartas a sus amigos chilenos, sobre todo los Guttiker, que ya le habían comunicado que lo alojarían en su casa de Santiago como lo habían hecho hasta pocos meses atrás. Pues era inminente que ellos lo vieran, y sentía la necesidad de prepararlos. Lo obvio en este caso habría sido exagerar, para amortiguar la sorpresa. Pero no era fácil exagerar, con su cara. Corría el peligro de quedarse corto, sobre todo si ellos estaban descontando la obvia exageración. Y entonces el efecto sería el opuesto al esperado (p. 50).

Un peu plus loin, il est question cette fois non pas de la description écrite de son visage mais du problème des retrouvailles avec les Guttiker : « Aunque las cartas de los Guttiker lo apremiaban a emprender el cruce, este seguía postergándose. El trabajo de escribir lo absorbía, la aprensión de enfrentar con su nueva cara a los conocidos persistía (...) » (p. 55). Ainsi, le couple Guttiker joue le rôle de destinataires de ses lettres et de futurs spectateurs de son nouveau visage ; pour cela il faut les préparer car, contrairement aux personnes rencontrées sur place peu après l'accident, les Guttiker sont des personnes qui connaissaient le peintre avant sa défiguration, et qui vont découvrir sa nouvelle apparence. Ainsi les Guttiker, qui ne sont que très rarement mentionnés, symbolisent les connaissances qui vont devoir s'habituer au nouveau visage du peintre. Ils représentent le regard des amis que le peintre va devoir affronter, ceux qui vont découvrir son nouveau visage, ceux à qui il faut l'annoncer, ceux qu'il faut ménager en trouvant les mots justes.

Dans le roman, Rugendas essaie d'exagérer pour qu'ils ne soient pas trop choqués en le voyant, mais a bien du mal à trouver comment exagérer face à l'étendue des dégâts. Or, il semblerait que Rugendas se soit trouvé exactement face à ce « problème d'élocution » (p. 49) dans la réalité, lorsqu'il dût raconter l'événement et ses conséquences à son amie Carmen Arriagada. Le peintre n'a visiblement pas pu tout décrire en une fois ; aussi le récit de l'accident est-il étalé sur deux lettres. Comme toujours, nous ne disposons que des réponses de Carmen, ce qui nous oblige à imaginer la teneur des écrits de Rugendas. Malgré tout, il est extrêmement intéressant de lire les réactions de Carmen lorsqu'elle découvre le récit du drame. Ainsi, dans une lettre du 11 avril 1838, Carmen répond à la lettre de l'artiste dans laquelle celui-ci lui a annoncé son accident :

> Mi querido Rugendas:
> Antes de felicitarle por su regreso a Chile, tengo que reconvenirlo : Cruel amigo!

> con qué frialdad me habla Ud. de un accidente que según creo ha puesto su vida en peligro por qué razón me trata Ud. como a una indiferente? Ah! no creo merecer esta ofensa. El corazón de su amiga ha sufrido doblemente con esta fatal noticia. Primero, por lo inesperado y cruel y, después, por el modo en que está escrita. Un vago temor, un no sé qué me aflige siempre que ha habido tormenta, y éstas han sido muy frecuentes en estos días, temiendo que estuviese Ud. en la Cordillera y que sufriese algún mal; pero el mal estaba ya hecho, mi amigo ha tenido un accidente, ha sufrido dolores, estaba enfermo y yo lo ignoraba! Quizás esto sucedió en los días en que yo me entregaba a alguna distracción; no; más bien fue cuando mi corazón afligido me presagiaba un mal que yo temía[1].

Ce qui frappe ici, c'est que Carmen est autant choquée par le ton de la lettre du peintre que par son accident en lui-même. Elle le réprimande pour sa « cruauté », et pour lui avoir raconté son accident sur un ton aussi « froid ». Affligée par l'événement, elle se montre tout autant « offensée » par la façon dont Rugendas le lui a relaté. Ce passage nous montre bien à quel point le romancier est dans le vrai lorsqu'il insiste sur le soin qu'apporte le peintre à la forme, à la question : « *comment* écrire ? » lorsque l'enjeu est la bonne réception par le destinataire de ce que l'on écrit. Ici, Rugendas semble avoir voulu prendre une certaine distance face à l'événement, un recul nécessaire pour coucher sur le papier un épisode aussi dramatique, ce qui l'a conduit, volontairement ou involontairement, à raconter son accident d'une manière jugée trop froide par une destinataire particulièrement sensible au ton de ses lettres. Après avoir laissé libre cours à sa colère d'avoir été traitée comme une « indifférente », Carmen revient sur l'accident en lui-même, évoquant son intuition, les appréhensions qu'elle ressentait lors des tempêtes, craignant pour son ami ; puis se rend compte de l'ignorance dans laquelle elle évoluait jusqu'alors. Que faisait-elle à l'instant même où l'accident eut lieu ? Se pouvait-il qu'elle ait été joyeuse à ce moment-là ? Non, ne pouvant supporter l'idée qu'elle ait pu se sentir insouciante au moment même où son ami souffrait, et convaincue de la communion de leurs âmes (qu'elle évoque à plusieurs reprises dans ses lettres[2]), elle imagine que l'accident a eu lieu forcément à un moment où elle pressentait ce malheur.

Mais bien vite, elle a besoin d'en savoir plus : la lettre de Rugendas n'est pas assez complète, il lui faut savoir ce qu'il s'est passé dans les moindres détails. Elle poursuit : « Rugendas, hasta este momento no puedo conocer de qué clase ha sido su accidente; por su carta no puedo descifrar sino que ha estado enfermo, que lo estaba quizás cuando me escribió.

---

[1] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada*, *op. cit.*, p. 131.

[2] « Nuestro único placer sea la certeza de saber que nuestras almas están acordes en todo; que lo que haga desgraciado al uno, hará también infeliz al otro; en fin que el placer o el dolor nos será común en todas distancias ». (lettre du 27 avril 1838), *op. cit.,* p. 134.

De gracia, cuénteme en su primera todo lo que le ocurrió; o mejor, venga Ud. a contármelo verbalmente. Si Ud. no aprovecha este mes ya no es tiempo de viajar en estas provincias o su viaje se haría demasiado notable »[1].

Rugendas ne tarde pas trop à répondre, et, déjà sans doute un peu rétabli, est mieux à même de donner des détails sur son accident et sur son état de santé. Ce récit en deux étapes, une première lettre assez rapide complétée par une deuxième missive plus détaillée, correspond dans la réalité au processus en deux temps imaginé par Aira dans le roman : « Estaba atrasado, pues desde San Luis apenas si había despachado unas esquelas informativas, entrecortadas y con caligrafía trémula, y además conteniendo promesas de ampliación que había llegado el momento de cumplir » (p. 48, 49). Ainsi, comme dans le roman, Rugendas remplit sa promesse de compléter les lacunes de son premier billet, et écrit à Carmen une deuxième lettre, qui semble cette fois assouvir la soif de détails de celle-ci. Elle lui répond le 26 avril dans une lettre qui commence ainsi :

> Su amable carta, mi querido amigo, me ha tranquilizado un tanto sobre su salud, aunque Ud. me permitirá decirle que no puedo creer todo lo que Ud. me anuncia acerca de su restablecimiento, y que siempre temo alguna recaída por lo que encargo a Ud., Rugendas, mucho cuidado y que tome Ud. muchas precauciones contra el frío, principalmente en su viaje. Ya ve Ud. que cuento seguro que lo verificará; pero, amigo mío, si los médicos encuentran expuesto que Ud. haga este viaje, aunque sea causándonos el desplacer de no poderlo ver tan pronto, no lo emprenda Ud., por Dios; restablézcase Ud. enteramente y después dése a su genio viajero[2].

Rugendas aurait-il été tenté d'exagérer son bon état de santé pour ne pas affoler son amie, s'approchant ainsi de l'attitude du personnage imaginé par Aira ? Il semble en tout cas que l'annonce de son rétablissement n'ait pas été suffisamment crédible pour son amie. Mais l'exagération est inverse : dans le roman, le peintre veut en dire plus pour que ses destinataires naturellement devinent l'hyperbole, tandis qu'ici, il semble que Rugendas ait minimisé ses problèmes de santé, mais sa lectrice, intuitivement, reste méfiante vis-à-vis de cet optimisme. Quoi qu'il en soit, on est frappé par les similitudes existant entre le roman et le témoignage de la réalité, lorsque l'on sait qu'Aira n'a pas pris connaissance des lettres de Carmen Arriagada. Son intuition de romancier l'a semble-t-il fait approcher au plus près du

[1] *Ibid.* p. 131, 132.
[2] *Op. cit.*, p. 132.

vraisemblable. La lettre de Carmen se poursuit et elle réagit à présent au récit détaillé de l'accident en lui-même, qu'elle avait réclamé à son ami.

> No tiene Ud. idea de la pena que tuve cuando leí su carta en que me describe el fatal accidente. Cuanto habrá Ud. sufrido y lo peor tener que entregarse a los médicos, Ud. que detesta esta familia, pobre amigo! Pero sabe Ud. que no puedo acostumbrarme con la idea de ver esos gestos que Ud. dice hace al hablar? No nos reíremos como Ud. pretende; no, que lo sentiremos muchísimo; haga por sanar pronto. Celebro que Ud. haga su viaje en compañía del Dr. y del Ruso. Tendremos mucho gusto en conocerlos y verlos en casa[1].

Ici, on apprend notamment que Rugendas n'aimait pas les médecins, et que les soins hospitaliers auraient apparemment été plus difficiles encore à supporter que la souffrance elle-même due à l'accident. On note aussi le surnom de « Russe » attribué à Krause, dû, rappelons-le, au fait qu'il était natif de Saint-Pétersbourg. Mais surtout, certaines lignes de ce passage nous rappellent étrangement le roman... Rugendas a trouvé un moyen de décrire son nouveau visage et les tics nerveux parcourant celui-ci. Il a prévenu son amie du caractère risible de ces gestes, il a anticipé la moquerie possible, ce a quoi Carmen réfute qu'elle ne va certainement pas en rire, mais qu'il lui faudra néanmoins du temps pour s'y habituer, ce qui fait inévitablement écho à certaines lignes de *Un episodio* : « Los Godoy no terminaban de acostumbrarse a él. Eso era un interesante llamado de atención para el futuro. Uno se acostumbra a cualquier deformidad, hasta la más horrenda, pero cuando se le suma un movimiento incontrolable de los rasgos, un movimiento fluido y sin significado, el hábito se resiste a instalarse, comprensiblemente. Por simpatía, la percepción se mantiene fluida » (p. 52). Ici, le roman rejoint une fois de plus la réalité. A son insu, en parlant des Godoy, le narrateur a décrit exactement la difficulté d'adaptation à laquelle s'attend Carmen. Comme dans *Un episodio*, ce n'est pas la métamorphose du visage qui résiste à l'accoutumance, mais bien les mouvements incontrôlables qui émanent de celui-ci, qui ne permettent pas à la perception de trouver ses repères.

Carmen Arriagada n'est pas la seule à réagir à la nouvelle de l'accident de son ami. Nous disposons également du témoignage de Juan Espinosa, qui est lui aussi consterné lorsqu'il apprend le malheureux événement. Il réagit dans une lettre datée d'avril 1838 :

---

[1] *Ibid.*

> En este intervalo he recibido la bien triste, y para mí demasiado penosa noticia, de que habíais sufrido un contraste en vuestro viaje a Mendoza y que un caballo os había volteado y herido la cabeza, hasta el extremo de privaros por cuatro días de conocimiento. Esta cruel noticia me desarregló la máquina por más de cuatro días, apesar de que el inglés que me la dió me aseguró que quedábais mejor. Lo 1.° que le averigüé, fue si habíais vuelto al perfecto uso de vuestra razón; por que si no os queda trastornada la cabeza, lo demás es nada[1].

Juan Espinosa, bien que visiblement très attristé par le malheur d'un ami pour qui il éprouve une véritable affection, fait preuve du sens de l'humour infaillible qui émaille toutes ses lettres, et pour remonter le moral à son ami, lui démontre qu'il y a encore plus malheureux que lui : « No ha sucedido esto al Sor. Wilson, Consul inglés en Lima, que de resultas de una caída ha quedado enteramente loco, y en este lamentable estado lo han conducido a Inglaterra donde morirá pronto »[2]. Puis Juan Espinosa se remémore ce pressentiment qui tenaillait Rugendas avant son départ : cette phrase qu'il prononçait en français et dont nous avons déjà eu l'occasion de parler : « Cuantas veces me ha hecho acordar vuestro suceso de lo que me decíais "si je me casse le cou"; y cuan poco os ha faltado! »[3].

Deux mois plus tard, en juin, Espinosa revient sur le malheureux épisode vécu par son ami, et surtout sur les séquelles de celui-ci. Cette fois, il exprime la culpabilité qu'il ressent :

> Acabo de recibir una carta tripersonal, esto es, escrita por tres personas, Reidner, Valdés y Beyerbach. Este me habla de vos diciéndome que estábais de peligro, por que los médicos os anunciaban que de un momento a otro podáis resentir las consecuencias de vuestro malhadado porraso. Esta ocurrencia me causa tanta más pena, cuanto que yo creo tener alguna parte en vuestra desgracia, por haberos incitado a hacer el viaje trasandino[4].

Espinosa laisse ensuite libre cours à sa tristesse et à son sentiment d'être poursuivi par le mauvais sort. Tout en se lamentant ainsi, il ne se montre guère optimiste lorsqu'il fait allusion à la fin de la vie de son ami :

> ¡Mi querido Rugendas! ¿hasta cuando seremos perseguidos de la mala suerte? ¿merece nuestra fortuna, que vivamos para conservarla tan triste y miserable como es? ¡Tantas veces que me dijisteis « Si je me casse le cou »! Vous voilà le cou cassé y si de pronto no os ha costado la vida ¡quien sabe si vivís unos pocos días más para sufrir nuevos dolores, acompañados de nuevas penas! Una existencia tal

[1] Richert, Gertrud, « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas », in *Boletín de la Academia chilena de la historia*, IV Parte. El epistolario de Juan Espinosa (51) 1954, p. 96.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Op. cit.*, p. 97.

¿merece la pena?[1]

Après avoir extériorisé un tel désespoir, un tel pessimisme, Juan Espinosa fait montre de toute l'amitié qu'il éprouve pour Rugendas et lui ouvre les portes de sa maison :

> Mas, de cualquier modo que sea; si creéis que puedo serviros de algún consuelo; y en caso de que, por no poder trabajar, os veáis obligado a mendigar hasta el sustento - ¡venid! ¡venid a mi, mi querido amigo! Venid, y participaréis de un pan con un hombre que conocéis ya; y del cual estáis seguro que nunca os contará los bocados, ni os fruncirá las cejas al abriros la mano para socorreros: a quien, acabado de hacer un servicio, podáis echar una raspa, o regañar sin que os lo tome a mal, a quien podáis decir la verdad sin que se ofenda, y que os la dirá cuando os convenga. Ni vuestros padres, ni vuestros hermanos, ni vuestros amigos, de cualquier parte que sean, ni todos juntos os querrán más que yo, encargándome de vuestra subsistencia, si quedáis invalido para toda vuestra vida[2].

Certaines phrases écrites ici par Espinosa anticipent curieusement un passage de *Un episodio* : Espinosa fait allusion à la mendicité, tout comme le narrateur du roman, qui imagine ce qui pourrait arriver au peintre s'il n'était plus en mesure de vivre de son art : « Podía terminar pidiendo limosna en el portal de una iglesia sudamericana, ¿por qué no? », peut-on lire au début du roman (p. 21, 22). Cependant, même s'il se montre bien pessimiste quant au futur état de santé de Rugendas, Espinosa lui offre ici une belle preuve d'amitié.

Les séquelles physiques de l'accident

Si Rugendas ne resta pas invalide au point de devoir être à la charge de son ami Espinosa, comme celui-ci l'avait envisagé, il garda cependant toute sa vie de nombreuses séquelles physiques de sa chute de cheval. Dans le roman, le narrateur nous fournit d'abondants détails sur les douleurs subies par le peintre après l'accident. En ce qui concerne la convalescence de Rugendas dans la réalité, si nous disposons de peu d'informations concernant les semaines qui suivirent l'accident, en revanche nous avons des nouvelles de la santé du peintre quelques mois plus tard, grâce à sa correspondance avec Carmen Arriagada.

On sait que Rugendas souffrit notamment de nombreux maux de tête, comme nous le confirme par exemple cette lettre de Carmen Arriagada datée du 12 août 1838 :

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

> Cuánto placer me ha proporcionado su muy amable carta! Además del que siempre gozo cuando recibo las protestas de su amistad, se añade ahora el de saber que su salud va mejor; aunque no he quedado del todo satisfecha sobre este interesante punto de su carta, pues Vd. dice que algunos ratos no está su cabeza buena para nada. Cuídese Vd. por Dios! todas esas indisposiciones deben desaparecer del todo para creer que está Vd. curado completamente; sin eso no cesarán mis inquietudes[1].

Comme l'avait déjà évoqué Krause dans son journal, la surdité fut un autre handicap que dut endurer le peintre voyageur suite à cette terrible nuit de février 1838. En septembre, Carmen Arriagada lui écrit à ce sujet :

> Me alegro infinito de que su salud se haya robustecido, que ya le permite trabajar seguido; pero me aflije saber que la sordera ha llegado a ese extremo que Vd. me dice. Si no me diese Vd. la esperanza de que Sazie lo sanará pronto, me afligiría muchísimo, porque aunque no es peligrosa enfermedad, siempre es muy incómoda. Pero no creo que Vd. esté muy sordo si es capaz de oír los conciertos y las conversaciones que allí se tienen que son siempre en voz muy baja. Mi amigo, continúe Vd. asistiendo a las tertulias; la distracción le es a Vd. muy útil[2].

Un autre inconvénient affecta Rugendas après son accident : celui de l'inexpressivité du côté gauche de son visage, qui, comme nous l'avait rappelé Krause, fut paralysé. En octobre, on apprend dans une lettre de Carmen que le peintre a retrouvé l'usage cette partie de son visage, qui peut de nouveau exprimer des émotions :

> Me alegro infinito que su cara esté ya capaz de participar, por ambos lados, de la alegría o satisfacción que le causan los objetos gratos, porque del disgusto que proporcionan los desagradables lo demuestra Vd. en todito su cuerpo, y como los primeros son tan raros, era lástima expresar su efecto a medias y como de mala gana. Pero, fuera de broma, estoy muy alegre por esto; es una señal segura de que no hay mal tan grave como lo temíamos[3].

Cet extrait nous fait inévitablement penser à quelques lignes de *Un episodio*. Tout d'abord par ce ton humoristique et plaisantin, voire gentiment moqueur de Carmen, qui rappelle celui de Aira. Puis, par cette allusion à l'insatisfaction exprimée par le corps tout entier, comme dans le roman où le corps est parfois incontrôlable tant il se tord de douleur. Enfin, il y a cet amusement de Carmen relatif au thème de l'asymétrie du visage de l'artiste, que l'on retrouve dans les expressions « por ambos lados », « a medias ». C'est justement là

---

[1] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada*, *op. cit*., p. 142, 143.
[2] *Op. cit.*, p. 156.
[3] *Op. cit.*, p. 169.

où le romancier a développé le thème inverse, sans doute sans le savoir, puisque, dans la fiction, la douleur de Rugendas se caractérise par la non-symétrie, la centralité, et c'est en cela que l'expérience du peintre se différencie de celle de son aïeul : « No era como su antepasado, que había tenido que educar la mano izquierda; ¡ojalá lo hubiera sido! ¿A qué simetría bilateral podía recurrir él, si el nervio lo pinchaba justo en el centro de su ser? » (p. 43). Et pourtant, comme son ancêtre dut le faire avec sa main gauche, de même Rugendas dut rééduquer la partie gauche de son visage.

A quoi ressemblait vraiment le nouveau visage de Rugendas ? Dans *Un episodio*, l'accent est très souvent mis, comme on l'a vu précédemment, sur le visage défiguré du peintre, qui est de ce fait transformé en monstre. Voici la description que le narrateur fait du visage de son personnage, quelques semaines après le drame ; un visage que l'on prendrait volontiers pour celui de Quasimodo : « Porque la cara había sufrido daños graves. Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón, con las dos fosas a distinta altura, y desplegaba hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído a un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera » (p. 44). Il serait intéressant de pouvoir comparer ce portrait cauchemardesque à une description du véritable visage du peintre, à la même époque, c'est-à-dire quelques semaines après l'accident. Si nous ne disposons pas d'un tel témoignage, en revanche nous en possédons un datant de cinq ans plus tard. En 1843, Rugendas est à Lima et rencontre dans une église le français Max Radiguet. Ce dernier nous offre une description physique du peintre voyageur, qui nous donne une idée concrète des marques que lui laissa à vie son accident :

> Mi nuevo conocido tenía uno de esos rostros que reclaman la atención e inspiran confianza. Su frente calva, ancha y abombada estaba atravesada, encima de la ceja, por una cicatriz blanca, que le daba un carácter marcial, aumentada aún más por una contracción casi constante de los músculos de la cara. Tenía la mirada espiritual y ligeramente irónica. Era esbelto pero un poco encorvado, como las gentes que viven a caballo, y se le hubiera tomado más bien por un oficial de caballería que por un artista[1].

Certes, nous sommes ici cinq ans plus tard : une évolution a donc pu avoir lieu. Malgré tout, il semble que le peintre n'a pas subi une défiguration aussi importante que dans le

[1] Araoz, Jose Flores, Rugendas, Johan Moritz, *El Perú romántico del siglo XIX*, Lima, Editor Carlos Milla Batres, 1975, p. 40.

roman. On note le contraste entre les deux textes. Le personnage monstrueux décrit par Aira est bien loin de l'homme rencontré par Radiguet. Une cicatrice sur le front et une contraction nerveuse des muscles sont les seules traces qui restent de l'accident sur le visage du peintre. Le front haut, le caractère « martial » et le regard « spirituel » compensent ces séquelles : le visage de Rugendas va même jusqu'à inspirer attention et confiance à Radiguet. On est loin du visage déformé et hideux décrit par le narrateur de *Un episodio*.

Par ailleurs, Rugendas a réalisé plusieurs autoportraits, à différentes époques de sa vie. Pablo Diener en a publié quelques-uns dans *Rugendas. América de punta a cabo*. L'un de ces dessins a été réalisé quelques années après l'accident. On distingue une cicatrice sous l'œil de l'artiste. Il est possible de comparer cet autoportrait à un autre autoportrait réalisé en 1836-1837, qui montre l'artiste plus jeune.

41. Johann Moritz Rugendas, *Autorretrato*, 1836 à 1837

42. Johann Moritz Rugendas, *Autorretrato*, 1840 à 1842

Même si Rugendas ne fut pas autant défiguré que dans le roman, des séquelles moins visibles demeurèrent. Il ne se remit jamais complètement de son accident, comme l'ont constaté tous ses biographes. Une fois rentré en Allemagne, plusieurs années plus tard, les séquelles de ce malheureux événement de 1838 se font encore plus sentir et son état de santé s'aggrave toujours davantage. « Su vitalidad se agotaba, écrit Gertrud Richert. Las consecuencias del accidente en San Luis avanzaban despiadadamente, pronto toda su energía habitual alcanzó sólo para salvaguardar su actitud frente al mundo en los momentos

adversos »[1]. Ainsi, cette chute de cheval eut des conséquences à très long terme, et les dommages qu'elle causèrent à sa santé furent sans doute la cause de sa mort prématurée, à 56 ans. Cela dit, comme on a pu s'en rendre compte, sans l'aide apportée par son ami Krause, le peintre voyageur n'aurait pas vécu encore toutes ces années.

[1] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América », *op. cit.*, p. 349.

Chapitre 5 : La seconde partie du roman

Après l'accident, le roman entre dans sa seconde partie : le peintre voyageur n'est plus le même, il est défiguré et il souffre. Petit à petit, le narrateur va s'éloigner toujours plus d'un référent réel, et laisser libre cours à son imagination. Cela va se vérifier en particulier durant tout l'épisode du *malón*, où le narrateur procède à une déshumanisation de son personnage, qui est bien loin alors du Rugendas historique. Mais déjà avant le *malón*, durant la convalescence à Mendoza, on perçoit, notamment dans les descriptions de la nature, un net penchant pour l'invention.

I. Des données géographiques imaginaires

Si les montagnes de la Cordillère des Andes et la pampa désertique sont les deux types de paysages les plus importants dans le roman, qui correspondent tout à fait aux paysages que les deux peintres ont traversés, on trouve cependant parfois dans *Un episodio* des références à des types de paysages qui ne correspondent pas à la géographie parcourue. En effet, lorsque Rugendas et Krause sont invités par leur hôte à faire une excursion au sud de Mendoza, ils se retrouvent tout à coup au cœur d'un site féerique et enchanteur directement issu de l'imagination du narrateur.

> En los días previos a la partida, Emilio Godoy organizó una excursión a una gran estancia ganadera diez leguas al sur de la ciudad. Allá fueron, y entre los puntos pintorescos que visitaban hubo un cerro desde el que se divisaba un largo panorama de bosques y faldeos, hacia el sur. Por esos corredores, les dijo su anfitrión, solían aparecer los indios. Desde allí venían, y había sido justamente persiguiéndolos en expediciones punitivas después de un malón que los estancieros mendocinos habían tenido una vislumbre de lugares asombrosos: montañas de hielo, lagos, ríos, bosques impenetrables. (...) Los reinos de hielo de los indios se le aparecían en la imaginación más bellos y misteriosos que cualquier cuadro que pudiera pintar (p. 24).

Il est clair qu'à dix lieues au sud de Mendoza, ce qui équivaut approximativement à quarante kilomètres, le voyageur aura bien du mal à retrouver ces forêts denses et ces

royaumes de glace. Il verra certes devant lui, au loin, la Cordillère enneigée se profilant à l'est. Aujourd'hui, vignobles, noyers et peupliers viennent agrémenter cette vallée relativement peuplée des alentours de Tupungato. Mais au début du XIX^{e} siècle, Rugendas y aurait certainement vu le commencement de la pampa. Ici, on est au cœur de l'imaginaire du roman. Ce qui se passe relève de la magie du conte de fées. En effet, les paysages décrits par le narrateur peuvent être vus des centaines de kilomètres plus au sud de l'Argentine, de la région des sept lacs de Bariloche jusqu'aux glaciers de l'extrême-sud de la Patagonie. Ces paysages sont décrits comme le royaume des Indiens. Comme si les « couloirs » dont il est question, par lesquels les éleveurs ont poursuivi les Indiens, étaient des couloirs magiques qui permettaient de se téléporter à un millier de kilomètres plus au sud, ou même dans une autre réalité, dans un pays merveilleux fait de montagnes de glace, de lacs et de forêts, dans un monde féerique et fabuleux digne de Tolkien ou de Lewis Carroll. Il n'est plus question de vérité géographique ni de réalité biographique, nous sommes ici au cœur du romanesque et du fantastique.

Cette féerie se répète en fait à chaque fois que les personnages poursuivent les Indiens. Ces paysages magnifiques sont associés à ces derniers. On les retrouve dans la deuxième partie du roman. Juste avant le *malón*, alors que les deux amis profitent de la convalescence de Rugendas à Mendoza pour réaliser quelques excursions, « s'aventurant toujours vers le sud » (p. 55), comme ils se rapprochent des territoires des Indiens, de nouveau les paysages féeriques refont leur apparition. « En la medida en que el estado del pintor lo permitía, los dos amigos empezaron a hacer más largas sus excursiones, aventurándose siempre hacia el sur, hacia los bosques y lagos en los que parecía renovarse un misterioso trópico frío, de luz azul y follaje sin fin » (*ibid.*). Géographiquement, on se situe toujours plus du côté de la Patagonie que des environs de Mendoza. Mais c'est au-delà de toute géographie que nous sommes : nous voici de nouveau transportés dans l'univers du conte, dans des forêts qui sont le lieu par excellence, faut-il le rappeler, de ce genre littéraire. La lumière bleue ne peut que nous immerger encore plus au sein du rêve. Et que dire de ce « mystérieux tropique froid » ? Peut-être une référence à Humboldt, ou plutôt à des lieux à l'opposé de ceux parcourus par Humboldt, puisque le savant s'était enfoncé au cœur des forêts vierges et denses proches de l'Equateur, un enfer vert, une fournaise difficilement supportable ; rien de tout cela ici : c'est une forêt exactement contraire aux forêts tropicales, un lieu de pureté, de froid, et de lumière bleue. On peut voir ici un clin d'œil du narrateur : en Argentine, pays qu'Humboldt avait dédaigné, on trouve des paysages dignes des tropiques : ce sont juste des tropiques inversés.

Un peu plus loin, les deux peintres se retrouvent au sein d'une nature exubérante et débordante, où la faune et la flore sont prolifiques :

> Lo cierto es que se encontraban en medio de una naturaleza estimulante por lo novedosa, tanto que Rugendas debía recabar de su amigo confirmación de que era un hecho objetivo, y no producto de sus alteraciones de conciencia. Pájaros sin protocolos ni postergaciones lanzaban cantos extranjeros en las marañas, gallinetas y ratas hirsutas se desbandaban a su paso, fornidos pumas amarillos los acechaban desde las cornisas rupestres. Y el cóndor planeaba pensativo sobre los abismos. Los abismos tenían abismos a su vez, y de los subsuelos profundos se alzaban árboles como torres. Veían abrirse flores chillonas, grandes o chicas, algunas con patas, algunas con riñones redondos de carne de manzana. Los cursos de agua contenían moluscos asirenados, y surcaban el fondo, siempre contra la corriente, legiones de salmones rosados del tamaño de terneros. El verde muy oscuro de las araucarias se cerraba en negros de terciopelo o se abría a paisajes de altura que siempre parecían cabeza abajo. En los planos de los lagos, bosques de mirtos delicados, con los troncos como tubos de caucho amarillo, suaves al tacto y fríos como el hielo. El musgo se acumulaba en poltronas salvajes, las locas palmetas de los helechos temblaban en calados de aire (p. 57).

La nature explose dans toute sa beauté et s'offre comme sortant d'une corne d'abondance ; tous les sens sont sollicités : les chants des oiseaux bercent l'oreille, l'œil est ébloui par cette palette de couleurs et par cette farandole d'animaux et de plantes de toutes sortes - et notamment par le spectacle direct de l'éclosion en accéléré de fleurs colorées -, le toucher est sollicité par le velours des araucarias et par la douceur de troncs froids comme de la glace, élément que l'on retrouve à nouveau, les senteurs de fleurs et des plantes émoustillent l'odorat, tandis que la profusion d'énormes saumons met l'eau à la bouche. Rugendas doit même demander à son ami si tout cela n'est pas le fruit de sa perception altérée. S'il fallait situer géographiquement cette nature, on pourrait d'abord y voir les Andes, à cause de la mention du condor, des pumas, des corniches rupestres et des abîmes, puis la Région des Lacs, région où abondent les araucarias, les fougères et les rivières regorgeant de saumons sauvages... Une fois de plus, on est très loin de la région beaucoup plus aride de San Rafael, où l'action est censée se dérouler... Mais au-delà des références directes à certaines régions argentines, c'est une fois de plus un pays imaginaire et merveilleux qu'il faut voir. Une région édénique et paradisiaque où coulent le lait et le miel, où les saumons sont gros comme des veaux, mais aussi une fois encore un monde enchanté de conte de fées, inévitablement rappelé au lecteur par l'allusion aux sirènes, créatures fabuleuses par excellence.

On retrouve la même nature exubérante dans *Ema la Cautiva*, où l'on peut lire : « Los había intrigado la naturaleza fantástica de la región. En unas terrazas, no muy lejos, encontraron un zorro, negro como el demonio, grande como un ternero, con el hocico en punta, la cola como la de un oso hormiguero y ágil como un pájaro »[1]. Ici encore, le territoire des Indiens est associé à une nature fantastique. Ces passages de *Un episodio* nous rappellent également l'atmosphère des « romans féériques » de Aira. Ainsi, par exemple, on peut lire dans *Yo era una niña de siete años*, publié en 2005, une description d'une nature prolifique tout à fait comparable :

> Las costras de hielo que cubrían la tierra se resquebrajaban con un ruido a vidrio al que también nos acostumbramos hasta dejar de creer a cada paso que se había caído una bandeja llena de copas. Los árboles se sacudían desesperándose. La tierra misma se sacudía, y parecía expulsar de sus refugios invernales a insectos, pájaros y mamíferos, pequeños como los simpáticos ratones o grandes como los osos y ciervos. O medianos como las marmotas, mis preferidas, que silbaban asustadas a nuestro paso. Dondequiera que miráramos había movimientos, seres que aparecían y desaparecían, juegos secretos, botones de flores, lagartos, libélulas. Día a día las laderas de las montañas se transformaban, sus verdes se hacían distintos, el gris y dorado de las piedras brillaba más, truenos lejanos anunciaban la explosión de los glaciares azules de las cumbres y en los torrentes saltarines se agitaban peces rosados y amarillos[2].

On retrouve la même explosion de la nature que dans *Un episodio* : profusion d'animaux et de plantes, éclat des couleurs, abondance de poissons dans les torrents et de nouveau la présence des glaciers. Mais si dans *Yo era una niña de siete años*, le ton féérique est assumé, ce n'est pas vraiment le cas dans *Un episodio*. D'ailleurs, un peu plus tôt, avant la description de cet Eden, le lecteur a eu droit à ce qu'on pourrait appeler un avertissement du narrateur. Quelques lignes plus haut, en effet, celui-ci nous décrit Krause et Rugendas s'enfonçant dans des « vallées sinueuses », qui nous rappellent les couloirs magiques empruntés par les Indiens, vus précédemment. Peu après, on peut lire la phrase suivante : « La leyenda, basada en ciertas imprecisiones de las cartas de estas semanas, quiere que Rugendas haya llegado muy al sur, hasta regiones no halladas todavía por el hombre blanco, quizás hasta los soñados glaciares, las montañas de hielo, puertas inexpugnables de otro mundo » (p. 56). Nous nous retrouvons de nouveau au cœur d'une atmosphère de conte, puisqu'il est explicitement question cette fois de « légende », une légende qui fait de nouveau

[1] Aira, César, *Ema la Cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997 (1e édition : 1981), p. 199.
[2] Aira, César, *Yo era una niña de siete años*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 75, 76.

pénétrer Rugendas dans un monde merveilleux, où de nouveau l'élément prédominant est la glace. Nous sommes dans les pays froids, régions par excellence des contes et légendes. Mais ici, un autre élément nous frappe. Cette fois, le narrateur se déresponsabilise : il indique qu'il relate une « légende », « basée sur certaines imprécisions des lettres de ces semaines-là ». Le narrateur prend du recul et ne veut pas être tenu pour responsable de l'invraisemblance géographique : cette histoire n'est pas issue de son imagination, mais serait due au fait que Rugendas aurait donné des indications vagues dans sa correspondance. Ici, le narrateur s'extrait du roman pour revenir à son rôle initial de biographe, ce rôle qu'il avait feint d'assumer au cours des huit premières pages du roman. Il semble vouloir soudain nous rappeler que ce qu'il raconte n'est pas une fiction. Cela se confirme dans la phrase qui suit : « Los apuntes del natural que llevan estas fechas abonan el mito » (*ibid.*). Le narrateur veut nous faire croire qu'il s'appuie sur des preuves : des croquis réalisés sur le terrain par Rugendas. Il fait implicitement référence à son travail de documentation, qui lui aurait permis de retrouver ces dessins. Or, Aira n'a en fait pas du tout étudié les croquis du peintre. Pourtant, il laisse le lecteur croire qu'il s'est documenté, créant une illusion à laquelle il va avoir recours à plusieurs reprises jusqu'à la fin du roman, comme on va le voir ultérieurement. De plus, cette prétendue documentation entend confirmer une légende. Le romancier se déguise en biographe pour apporter des « preuves » validant une légende, autrement dit un récit encore plus mythique qu'une fiction.

Dans les phrases suivantes, le narrateur feint de se rendre compte lui-même que tout cela est géographiquement impossible. « Un aire de distancia imposible los envuelve. Para que hubiera sucedido así, Rugendas debería haberse transportado por los aires, como un Inmortal, de lo conocido a lo desconocido » (*ibid.*). Jusqu'à présent, dans les autres passages faisant référence à une nature fabuleuse et à des paysages merveilleux, le conte et la féerie étaient assumés au sein de la narration, alors qu'ici le narrateur redevenu documentaliste analyse lui-même cette invraisemblance géographique et se distancie d'une prétendue légende qu'il feint d'avoir lue ou entendue. Nous avions déjà pu commenter ce passage dans un autre chapitre, sous un autre angle d'analyse. A présent, nous plaçant du point de vue de la narratologie et analysant cette tension entre vérité et littérature, entre illusion biographique et roman, nous voici amenée à reconsidérer ce passage comme étant une bonne illustration de l'alliage permanent dans *Un episodio* d'une apparente documentation et d'une imagination débordante. *Un episodio* est un ensemble rare mêlant biographie prétendument documentée et roman allant jusqu'au conte et à la légende.

II. Le *malón* et la scène finale

Un « acto que el mismo señaló como una osadía »

La seconde moitié du roman, c'est-à-dire l'épisode intégral du *malón* et la scène finale où Rugendas s'approche des Indiens alors qu'ils sont assis autour d'un feu, Aira l'a écrite en s'inspirant de ce paragraphe de la biographie de Gertrud Richert :

> Allí también [en San Luis] resultó insuficiente el tratamiento médico y Rugendas, sabiendo que sus fuerzas no alcanzaban para un largo viaje hacia lo desconocido, resolvió volver a Chile para entregarse allí a la curación de los médicos. Con la herida apenas cerrada cabalgó hacia Mendoza y después de un par de días de descanso se atrevió a emprender viaje con Krause, que lo acompañaba fielmente, hacia el sur, a lo largo de las montañas, en dirección a los indios de ese lugar, antes de atravesar los Andes. Parece que éstos acababan de emprender un sangriento asalto a un puesto de correo y habían destruido todo de la manera usual, raptándose a las mujeres y llevándose el ganado, de modo que Rugendas llegó a conocer lo suficiente de su fiereza. A pesar de esto, se trasladó donde ellos, sentándose junto a ellos alrededor del fuego en la noche, acto que el mismo señaló como una osadía[1].

C'est à partir de ces lignes qu'Aira a imaginé toute la fin du roman. Des quatre phrases de cet extrait découlent les trente dernières pages de *Un episodio*. On sait extrêmement peu de choses de ce voyage vers le Sud qui a précédé la traversée des Andes. Les passages du journal de Krause relatant cette aventure chez les Indiens n'ont pas été retrouvés. Les biographes en disent très peu de choses, à l'instar de Richert.

Nous savons cependant que ce voyage a effectivement eu lieu grâce au témoignage de Krause, qui écrit à son oncle, en mars 1838 :

> (...) De este modo, hemos llegado de nuevo a Mendoza el día 2 de marzo y también en esa excursión no hemos visto sino una inmensa llanura salpicada con arbustos espinosos e hirsutos.
>
> Tenemos ahora el proyecto de pasar 30 leguas al Sud por San Carlos, lo que es la primera población de indios en esa dirección, es decir de indios amigos, puesto que nadie se acercaría sin necesidad a las tribus enemigas. El miedo que tienen de ellos en todo el camino desde aquí por San Luis hasta Buenos Aires, es indescriptible. Los indios forman el objeto de las conversaciones diarias entre los

[1] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América », *op. cit.*, p. 337.

habitantes de la ciudad y los del campo. Cada día se relatan nuevos raptos de las muchachas o mujeres de un pueblo entero, asesinatos de los hombres, saqueos, fuegos incendiarios y peleas sangrientas.

Desde San Carlos volveremos por el desfiladero llamado Portillo a Chile y eso cuanto antes, porque ya ha caído mucha nieve. En Valparaíso espero hallar cartas de Weisstropp.

(...) Muchos saludos cordiales, mi querido tío, para toda la casa. Desde Valparaíso escribiré otra carta en cuanto haya llegado allá.

Tu fiel sobrino
R. Krause.

Mendoza, 26 de marzo de 1838. Hasta hoy nos hemos quedado aquí porque Rugendas aun no está repuesto por completo. Agrego estas líneas sólo para referirme a una carta mía del 12 de marzo que mandé por vía Buenos Aires junto con otra inclusa a mi madre bajo la mencionada fecha. La carta presente saldrá mañana por vía Buenos Aires. Nosotros empezaremos hoy nuestro viaje por San Carlos a Santiago[1].

Grâce à cet extrait, nous apprenons que Rugendas et Krause sont partis le 26 mars en direction de San Carlos, après avoir passé presque tout le mois de mars à Mendoza, où Rugendas a repris des forces. Ils sont ensuite passés par le défilé de Portillo pour rejoindre le Chili. Nous obtenons également ici quelques informations sur les Indiens : San Carlos était le premier lieu en allant vers le Sud où l'on pouvait rencontrer des Indiens, mais c'était des Indiens « amis », par opposition aux tribus d'Indiens « ennemies » qui semaient la terreur et étaient l'objet des conversations quotidiennes. Krause fait référence à une ligne allant *grosso modo* de Mendoza à Buenos Aires en passant par San Luis, et à la crainte des habitants de ces régions : cette ligne marquait en effet une zone frontalière au sud de laquelle s'étendait le territoire des Indiens. En ce qui concerne la région de Mendoza précisément, cette zone frontalière se situait approximativement autour de San Carlos, ce qui explique que les incursions indiennes chez les Blancs avaient lieu dans cette région. Alors, Rugendas a-t-il vraiment, comme le prétend Richert, approché les terribles Indiens au point de s'asseoir près du feu avec eux ?

Richert écrit : « A pesar de esto, se trasladó donde ellos, sentándose junto a ellos alrededor del fuego en la noche, *acto que el mismo señaló como una osadía* » ; ce qui sous-entend qu'elle a eu entre les mains une lettre de Rugendas dans laquelle celui-ci racontait cet événement. Mais, si cette lettre existe, où pourrait-elle être ? La question de la localisation de

[1] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán », *op. cit.*, p. 62.

la correspondance de Rugendas n'a encore pas été entièrement résolue. Richert a publié les lettres écrites à l'artiste par quelques-uns de ses amis[1], et Pinochet de la Barra les lettres qu'il recevait de Carmen Arriagada[2]. Aux archives d'Augsbourg, nous avons pu consulter un dossier contenant de nombreuses lettres, toutes adressées au peintre. Mais on a retrouvé très peu de lettres écrites par Rugendas lui-même. A ce sujet, Pablo Diener nous répondait récemment dans un e-mail :

> Su pregunta apunta sobre una preocupación que hemos tenido todos los que hemos trabajado con Rugendas: y donde están las cartas que él escribió?
>
> Al parecer, éstas no se conservaron. Richert publicó la correspondencia que el artista recibió de Oro, de Espinoza y de una serie de damas de la sociedad chilena; éstas se conservaron porque Rugendas las guardó cuidadosamente. Sus interlocutores, en cambio, no parecen haber sido tan cuidadosos[3].

Quels sont donc les rares documents écrits de la main de Rugendas dont nous disposons ? Dans le livre où il publie toutes les lettres écrites par Carmen Arriagada, Pinochet de la Barra inclue la seule lettre écrite par Rugendas à Carmen qui ait été épargnée par le feu (cette dernière ayant, rappelons-le, brûlé toutes les autres lettres de Rugendas - il s'agissait de centaines de lettres -, dans un élan de culpabilité). Cette unique missive date du séjour du peintre au Pérou. Par ailleurs, la bibliothèque d'Etat de Munich conserve quelques documents écrits par Rugendas, dont la facture des tableaux qu'il réalisa pour l'empereur du Brésil en 1846 et une lettre écrite à sa sœur lorsqu'il se trouvait au Mexique en 1831, déjà publiée par Renate Löschner en 1976, puis plus tard par Diener. Aux archives de Munich, nous avons trouvé quelques documents, tels son laissez-passer pour la France daté de 1826 ou des documents liés au litige avec le baron de Langsdorff. En outre, Diener nous a signalé qu'une cinquantaine de lettres adressées par le peintre à Clara Condarco entre 1840 et 1842 se trouvaient à l'Institut Ibéro-américain de Berlin. Nous avons également pu voir quelques lettres écrites à Clara lors d'une exposition réalisée à Buenos Aires en 2011 : il s'agissait de la collection privée de l'ambassadeur Luis Santiago Sanz (qui contenait également quelques dessins) soudain dévoilée par ses descendants. Enfin, nous avons également trouvé en Allemagne les lettres que Rugendas a adressées à celle qui est devenue sa femme quelques mois avant sa mort, Maria Sigl, auxquelles Richert fait également allusion dans sa biographie.

---

[1] Richert, Gertrud, « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas », in *Boletín de la Academia chilena de la historia*, 1952.

[2] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1989.

[3] Extrait d'un courrier électronique du 13 juillet 2011 adressé à Lucile Magnin. lucilemagnin@yahoo.fr

Mais à ce jour, aucune lettre écrite par Rugendas lors de son voyage en Argentine de 1837-1838 n'a été retrouvée.

La lettre dont parle Richert pourrait être - comme l'imagine Aira dans son roman en reprenant et en développant l'affirmation de la biographe - une lettre adressée à sa famille, dans laquelle il raconterait son aventure chez les Indiens et s'excuserait pour son audace. Les lettres que Rugendas a écrites à sa famille, si elles n'ont pas été détruites, peuvent se trouver aujourd'hui soit dans les archives familiales des descendants de Rugendas, soit dans les bibliothèques et archives allemandes. Nous avons vainement cherché, dans les archives et les bibliothèques allemandes, une trace de la correspondance écrite par Rugendas en 1838, et en particulier de ladite lettre. Nous n'avons rien trouvé non plus au sujet de Krause. La deuxième partie de son journal, dans laquelle il a vraisemblablement raconté également leur voyage de retour, reste introuvable. A ce propos, il faut rappeler que de nombreux documents d'archives allemands ont malheureusement été détruits lors de la Seconde Guerre mondiale. Il restait donc la piste des descendants de Rugendas.

Dans sa biographie (datant de 1959), Richert indique qu'elle a rencontré « la famille Madler, dernière descendance de l'artiste », qu'elle remercie de lui avoir permis d'utiliser « le legs de l'artiste »[1]. En annexe du catalogue d'exposition *Chile y Rugendas*[2], on trouve en effet un arbre généalogique de la famille Rugendas, qui nous confirme que Louis, le frère cadet du peintre, eut cinq enfants ; parmi eux, Maria Barbara se maria en 1894 avec Philipp Madler. Aux archives d'Augsbourg, nous avons pu retrouver le livret de famille des Madler indiquant qu'ils eurent un fils, Walter, né en 1895 ; ce dernier se maria en 1926 et le couple partit vivre à Munich en 1951. A partir de là, leur trace se perd. Il y a aujourd'hui environ cent vingt personnes nommées Madler dans le sud de l'Allemagne et en Autriche, et nous ne savons pas qui sont parmi eux les descendants de Rugendas, et encore moins s'ils possèdent les fameuses lettres manquantes.

Tout cela à supposer que la lettre à laquelle fait allusion Richert ait réellement été écrite par Rugendas. Car il existe une autre hypothèse : Richert a peut-être inventé cette lettre. La biographie de Richert est très importante, car c'est la première à avoir été écrite et elle est très fournie en détails. Mais elle a un défaut : elle ne donne aucune référence. Certaines

---

[1] *Op. cit.*, p. 350 et 352.
[2] Metzger, Christof, *Chile y Juan Mauricio Rugendas*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Worms am Rheins: Wernersche, 2007.

affirmations ne peuvent pas être vérifiées et sont fortement soupçonnées d'être le fruit de l'imagination de l'auteur. Le style de Richert est parfois poétique. Les nombreux détails montrent qu'elle a à l'évidence réalisé des recherches fouillées, mais il est regrettable qu'elle ne cite jamais ses sources. Par conséquent, l'information qu'elle donne selon laquelle Rugendas a approché de près les Indiens n'ayant jamais pu être vérifiée, on peut penser qu'il s'agit d'une invention. C'est la conclusion à laquelle est arrivé Pablo Diener, qui nous écrivait récemment : « La afirmación de Richert que cita Vd. de la convivencia con los indios es - en mi opinión - pura y simple fantasía literaria de esa historiadora »[1]. Helmut Schindler, dans son article « Rugendas y los Araucanos : apuntes etnográficos », pointe lui aussi du doigt les « légendes » créées par Richert au sujet des contacts établis par Rugendas avec les Indiens du Chili et d'Argentine. Une première légende est née au sujet du voyage de Rugendas au Sud du Chili, en 1835 :

> Hacia finales del año 1835, Mauricio Rugendas partió de Santiago de Chile rumbo al sur del país. Durante este viaje llegó hasta la región fronteriza, al norte del río Biobío. Allí estableció contacto en varias ocasiones con los araucanos e hizo numerosos bocetos de ellos. Estos dibujos le sirvieron como valioso material de trabajo que utilizó en obras posteriores; para nosotros constituyen importantes documentos de una época pasada.
>
> Los escasos testimonios que se conocen en relación con este viaje han dado pie *para crear una leyenda*. Se suele decir que, en aquella ocasión, habría visitado el territorio de los araucanos libres. Esta afirmación se basa en el libro de Gertrud Richert, que es la primera y hasta el momento la única biografía global escrita sobre el pintor. Según Richert : « Con su carácter sencillo se ganó la confianza del cacique y de toda la tribu, a tal extremo, que en aquel entorno podía moverse libremente; convivió con ellos y pudo observar minuciosamente su vida familiar, sus costumbres y tradiciones, sus vestimentas y también los **malones**[2] » (1959:40).
>
> Más adelante agrega: « Por el sur llegó, a través de Angol, hasta el río Cautín, donde este emerge de la montaña junto al imponente volcán Villarrica; por Tucapel y Arauco anduvo hasta el océano, en la desembocadura del Biobío, y en todas partes convivió con los indígenas » (1959:41).
>
> *Poco de esto corresponde a la verdad. Y esta leyenda ha ido encontrando valedores, sin que haya sido cuestionada ni tampoco corroborada con citas o fuentes documentales*[3].
>
> Un estudio de los dibujos de carácter etnográfico de Rugendas pone en evidencia que jamás recorrió el territorio al sur del río Biobío, conocido con los nombres de **Araucania** o la **Frontera**. Nunca dibujó el exterior de una ruca araucana, tampoco su ajuar interior, no representó ni el entorno de las casas, con los animales domésticos de los araucanos, ni sus campos y sus huertas. Así, nunca llegó a ver una granja de araucanos libres. A los mismos resultados ha llegado

[1] *Ibid.*
[2] Les mots en gras sont dans le texte.
[3] C'est moi qui souligne.

> Pablo Diener al reconstruir la ruta del viaje, basándose en los bocetos sobre el paisaje (...). El artista nunca se internó en el territorio dominado por los araucanos, sino que tuvo la cautela de recorrer únicamente la región limítrofe, controlada por los chilenos. De allí que siempre haya evitado representar cualquier detalle del ámbito doméstico araucano.
>
> Por tanto, en sus obras Rugendas retrata a araucanos procedentes de la región al sur de Biobío, de la ladera oriental de los Andes o de los valles cordilleranos. Todos ellos viajaban a guarniciones o pueblos fronterizos chilenos para comerciar o para tratar con las autoridades[1].

Ce passage nous éclaire beaucoup sur la tendance qu'a Richert à amplifier les faits réels et à les enjoliver pour qu'ils paraissent plus romanesques. En ce qui concerne à présent l'événement qui nous concerne, à savoir la présumée rencontre de Rugendas avec les Indiens, au sud de Mendoza, en 1838 : « También en torno a este ciclo se ha creado una leyenda », écrit Schindler, avant de citer les dires de Richert et de conclure : « Nada de esto está documentado ». Schindler poursuit : « Parece probable que Rugendas haya emprendido una excursión rumbo al sur (...). En todo caso, sólo habrá establecido contacto con « indios amigos », tropas que colaboraban con la población de habla

43. Johann Moritz Rugendas, *Las peñas de Palomares en el camino del Portillo*, 1838

[1] Helmut Schindler, « Rugendas y los Araucanos : apuntes etnográficos », in *Rugendas. América de punta a cabo*, Santiago, Editorial Aleda, 1992, p. 73 à 76.

española »[1]. Ainsi, d'après Diener et Schindler, il y a de fortes chances pour que l'approche audacieuse par Rugendas d'Indiens ennemis soit une pure invention de Richert.

Une comparaison du journal de Krause et des dessins et peintures de Rugendas apporte un nouvel argument en faveur de cette théorie. En effet, Krause explique qu'ils avaient le projet de se rendre à San Carlos, pour ensuite rejoindre Santiago par le défilé du Portillo. Le 26 mars, il indique qu'ils vont partir le jour même. Or, ce trajet nous est confirmé par certains travaux de Rugendas conservés dans la collection graphique de Munich. Une esquisse à l'huile représentant quelques monts illuminés par le couchant au premier plan encadrant une vue sur la pampa infinie au second plan est intitulée *El promontorio cerca de San Carlos; vista de la pampa hacia oriente*[2] et datée du 29 mars 1838. Plusieurs dessins montrent ce promontoire près de San Carlos et l'entrée du passage du Portillo. Un dessin sur papier brun rehaussé de pastel blanc intitulé *La sierra del Portillo*[3] est daté du 30 mars. Le 31, Rugendas réalise entre autres les dessins *Las peñas de Palomares en el camino del Portillo*[4] et *Vista del volcán Tupungato desde Palomares*[5]. Les deux peintres se trouvent donc bien au cœur de la

44. Johann Moritz Rugendas, *La segunda Laguna del Inca; laguna encanada*, 1838

[1] *Op. cit.*, p. 95.
[2] cat. CH-O-97
[3] cat. CH-D-449
[4] cat. CH-D-453
[5] cat. CH-D-456

Cordillère en cette fin mars 1838. Le 2 avril, Rugendas réalise notamment une huile représentant *La segunda Laguna del Inca*[1]. Deux jours plus tard, une aquarelle[2] indique qu'ils arrivent près du Río Maipo, au Chili. Ainsi, puisque les deux amis sont partis de Mendoza le 26 et qu'ils sont arrivés au pied des Andes, à la latitude de San Carlos le 29, soit seulement trois jours plus tard, ils auraient eu très peu de temps pour rencontrer des Indiens ennemis, et pour se familiariser avec eux au point que Rugendas ait pu s'asseoir avec eux autour du feu... La lecture du journal de Krause d'une part et des commentaires de Schindler d'autre part nous conduit à penser qu'ils ont vraisemblablement rencontré des Indiens « amis ». De plus, aucun dessin n'illustre ce que les deux artistes ont fait entre le 26 et le 28 mars ; or, Rugendas aurait normalement réalisé des dessins des Indiens s'il les avait rencontrés.

Ainsi, il y a de fortes probabilités pour que les allégations de Richert soient, comme le pense Diener, « une pure et simple fantaisie littéraire » de cette dernière. Malgré tout, un doute subsiste encore : en effet, trois jours est un laps de temps très court, mais peut-être suffisant pour vivre très rapidement une petite aventure de ce type (rappelons que dans le roman, l'épisode du *malón* ne dure qu'une journée). D'autre part, les dessins que Rugendas aurait réalisés à cette occasion n'ont peut-être jamais été retrouvés, ou alors ont été intégrés au cycle du *malón*, qui n'a pas de date précise mais est issu de ses expériences vécues en 1835, 1838 et 1845, comme le rappelle Schindler[3]. De plus, l'allusion de Richert à une lettre (« acto que él mismo señaló como una osadía ») est si brève qu'elle en paraît crédible ; car si la biographe avait voulu inventé une histoire, elle aurait laissé courir son imagination un peu de la même manière qu'elle l'a fait en inventant le parcours de Rugendas au Chili en 1835 : peut-être aurait-elle cité des noms de lieux et décrit des actions de façon plus détaillée. Ici, il n'y aucun excès d'information, au lieu de cela, une simple phrase : « A pesar de esto, se trasladó donde ellos, sentándose junto a ellos alrededor del fuego en la noche, acto que el mismo señaló como una osadía » ; une allusion peut-être trop brève pour être une invention. De plus, pourquoi faire référence à des écrits de l'artiste qui n'existeraient pas ? Il ne s'agit pas seulement d'amplifier des faits, mais d'inventer une lettre. Aira le fait, mais il est romancier ; Richert étant biographe, se serait-elle permis une telle liberté ?

Quoi qu'il en soit, pour en revenir au roman de Aira, il est clair que Rugendas et Krause n'ont pas vécu les événements tels qu'ils sont imaginés par Aira dans la seconde partie de *Un episodio*, et que toute cette séquence est entièrement imaginaire. Par ailleurs, il est intéressant

[1] cat. CH-O-100
[2] cat. CH-D-474
[3] *Op. cit.*, p. 95, 96.

de constater que le tandem fiction/réalité que nous appliquons ici au roman de Aira est tout aussi pertinent comme outil d'analyse de la biographie de Richert. Les frontières entre la réalité et la fiction sont également très floues dans son texte. Mais la différence réside en cela que contrairement à *Un episodio*, la biographie de Richert n'est pas revendiquée comme étant une œuvre de fiction ; au contraire, comme on l'a dit, l'auteur fait souvent référence aux archives qu'elle a consultées (sans pour autant citer les références précises). Il est particulièrement intéressant de constater qu'Aira a précisément utilisé, pour écrire son roman, la biographie du peintre la plus fantaisiste, celle où l'imagination a déjà la part belle, et que, sans le savoir, il s'est basé, pour écrire toute la seconde moitié de son histoire, sur une des phrases sujettes à de grands soupçons de la part des chercheurs. On peut presque dire que Aira a basé sa fiction sur une autre fiction, et que ce passage de la biographie de Richert est la préfiguration du roman de Aira, une sorte de double littéraire : une fiction alimentant une autre fiction. Aira entretient et amplifie la « légende » créée par Richert.

Une documentation illusoire

Ainsi, tout ce qui se passe dans les trente dernières pages du roman est issu de l'imagination du romancier, qui eut pour seule source ces maigres informations résumées en deux phrases par Richert ; deux phrases qui sont devenues une base à l'envolée de la création.

Cependant, ce qui est étonnant, c'est que jusqu'au bout, Aira va reprendre ponctuellement son rôle de biographe et maintenir l'illusion qu'il s'est beaucoup documenté pour écrire cette fin. Cela est déjà visible à la page 48, avant que ne débute le *malón*, lorsqu'il est question de la correspondance. L'auteur laisse entendre au lecteur qu'aucun détail de la vie du peintre ne lui a échappé :

> Toda su vida fue un prolífico autor epistolar. Era claro, ordenado, explícito, detallista. No se le escapaba nada. Como las cartas se han conservado, sus biógrafos han tenido en ellas material de sobra donde documentarse, y aunque ninguno lo intentó, habrían podido perfectamente reconstruir su vida viajera día por día, casi hora por hora, sin perder ningún movimiento de su espíritu, ninguna reacción, ningún escrúpulo. El tesoro epistolar de Rugendas revela una vida sin secretos, y no obstante misteriosa (p. 48).

Ici, Aira se place au même niveau que les biographes et fait croire au lecteur qu'il a entre les mains tout le « trésor épistolaire » de Rugendas, qu'il est en train de lui révéler. Il va même jusqu'à ajouter, quelques lignes plus loin, pour renforcer encore l'illusion : « de ahí que haya tantos datos, no sólo de los hechos sino de sus repercusiones íntimas, respecto de todo lo que rodeó a este episodio » (p. 49).

Mais il y a deux faits que le lecteur ignore : d'une part, l'affirmation selon laquelle les lettres ont été conservées, conférant aux biographes un excédent de manuscrits à explorer, est en grande partie fausse, puisque très peu de lettres écrites par Rugendas ont été conservées, comme on l'a déjà mentionné. Seules une ou deux missives ont échappé à cette destruction. Or, ces lettres brûlées constituaient sans nul doute une très grande partie des lettres écrites par le peintre, puisque Diener et Costa soulignent que, mis à part cela, sa correspondance ne fut pas particulièrement copieuse[1]. Les lettres adressées à sa famille n'ont elles non plus pas été conservées, à quelques rares exceptions près, comme on l'a vu.

45. Johann Moritz Rugendas, *Vista del volcán Tupungato desde Palomares*, 1838

[1] Diener, Pablo ; Costa, María de Fátima, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, *op. cit.*, p. 27.

D'autre part, Aira fait croire au lecteur qu'il a lui-même lu toutes ces lettres, et qu'il base son récit sur ces dernières. Or, cela est faux puisque, comme nous le savons, il s'est extrêmement peu documenté et qu'à aucun moment il n'a eu entre les mains les lettres introuvables écrites par Rugendas.

Aira a plusieurs fois recours à cette feinte. Ainsi par exemple, quelques pages plus loin, on peut lire : « Quedó registrado en sus cartas de este período un asunto bastante extemporáneo sobre el que se le dio por temar, con fijeza de orate » (p. 53). Enfin, il utilise de nouveau ce procédé à la fin du roman. Lorsqu'il fait explicitement référence, juste avant la scène finale, à la correspondance postérieure de l'artiste, il se base en fait sur les quelques mots lus chez Richert :

> Esta parte final del episodio fue más inexplicable todavía que el resto. Pero no podemos dudar de su realidad porque quedó documentada en el epistolario posterior del artista. En él se disculpa con familiares y amigos, con su hermana sobre todo, por lo que llama su osadía, y que más bien fue temeridad : ir a ver a los indios de cerca para tomar los primeros planos y completar los esbozos del día. Claro que en sus palabras habría que leer una cierta ironía (p. 87).

Ici, Aira laisse très clairement entendre au lecteur qu'il a trouvé cet épisode final dans la correspondance de l'artiste. C'est la raison pour laquelle le lecteur comme l'auteur (qui se place alors au même niveau que le lecteur, puisqu'il fait mine de lire et de retranscrire sa lecture des lettres du peintre) « ne peuvent douter de sa réalité » (« no podemos dudar de su realidad »). En fait ce n'est pas dans les mots de Rugendas qu'il « faudrait lire une certaine ironie », mais dans ceux de Aira (et c'est là où, d'une façon cachée et indécelable, à travers ce qui est en réalité une mise en abyme, il révèle implicitement ce qu'il fait).

Comme on l'a compris, Aira n'a bien sûr jamais eu connaissance de cette correspondance. Il base ces affirmations sur la mystérieuse phrase de Richert que l'on a étudiée : « A pesar de esto, se trasladó donde ellos, sentándose junto a ellos alrededor del fuego en la noche, *acto que el mismo señaló como una osadía* »[1]. De là vient la reprise à la lettre du terme « osadía » chez Aira. Ainsi, le lecteur peu averti peut très facilement croire que les lignes qui suivent sont un témoignage fidèle des écrits du peintre.

Il faut rappeler que ces mots interviennent juste avant que Aira ne dévoile une fin des plus imaginatives. Dans cette scène finale, est-il besoin de le rappeler, Rugendas, « drogué par le dessin et par l'opium », dessine comme un automate, montrant aux Indiens un visage

[1] *Op. cit.*, p. 337.

effrayant qui « ne ressemble plus à rien », qui dit des choses qu'il ne veut pas dire. Dépossédé de sa propre identité, il est une marionnette à travers laquelle agit « le procédé », sans qu'il en soit conscient. Il est au fond le protagoniste principal d'une expérience réalisée par un auteur qui fait ce qu'il veut de lui. Or, tout à fait paradoxalement, c'est juste avant d'entrer dans cette scène finale des plus créatives que Aira persiste à vouloir de nouveau ancrer son personnage dans la réalité, et à nous rappeler que le pantin dont il parle a bien réellement existé sous l'identité de Johan Moritz Rugendas (1802-1858), peintre voyageur ayant écrit des lettres à sa famille relatant les événements vécus. L'auteur laissant libre cours à son imagination tient à redevenir, l'espace de quelques lignes, le biographe qui avait commencé le livre. Le contraste entre l'homme historique et le personnage Rugendas de l'épisode final en est d'autant plus grand. Le mélange des genres est à son apogée. Quant au lecteur, il a de quoi s'interroger.

La réception du roman et la question de la crédulité

Justement, parlons à présent du lecteur. Tout est une question de crédulité. Le lecteur « croit-il ou ne croit-il pas ce qu'il lit » ? Malgré la forte empreinte imaginaire de la fin du roman, peut-il vraiment croire que l'auteur a écrit son roman « d'après » la correspondance de Rugendas ? On peut distinguer plusieurs types de lecteurs de *Un episodio*.

Les lecteurs connaissant bien Rugendas et ayant étudié sa vie et son œuvre ne pourraient sans doute pas croire un seul instant à ce qu'ils prendraient pour des « affabulations » du romancier. Ils verraient très clairement la limite entre la réalité et l'art. Mais ces lecteurs spécialistes de Rugendas sont sans aucun doute une minorité. En ce qui concerne le plus large public, on peut imaginer que certains lecteurs chiliens seront enclins à avoir de nombreux soupçons. Rugendas ayant passé huit ans au Chili, c'est l'un des pays où il est aujourd'hui le plus connu. Les Brésiliens connaissent bien eux aussi Rugendas, dont l'iconographie est reproduite sur certains objets de leur vie quotidienne, comme nous l'apprennent Maria Fatima de Costa et Pablo Diener : « Para quem cresceu no Brasil ou no Chile, as imagens de Rugendas desempenharam o papel de um abecedário para a iniciação na iconografia nacional. (...) Desde a infância adquirimos familiaridade com sua obra, que nos surgia uma e outra vez, seja nas ilustraçoes dos livros escolares ou reproduzidas em vistosos calendários, em selos de correios ou até em caixinhas de fósforos »[1]. Pour ces lecteurs ayant une certaine connaissance de ce peintre, il sera plus facile de ne pas prendre au pied de la

[1] Diener, Pablo et Costa, María de Fatima, *A América de Rugendas, Obras e documentos*, *op. cit.*, p.11.

lettre les affirmations de l'écrivain argentin. Une autre catégorie de lecteurs ne se laissera pas prendre au piège. Il s'agit des habitués de l'œuvre de Aira, pour lesquels le sens de l'humour de cet auteur n'a plus de secrets.

Mais il reste un autre type de lectorat, ceux qui n'avaient jamais entendu parler ni de Rugendas, ni de César Aira, et qui découvrent l'existence de l'un et de l'autre grâce au roman *Un episodio*, qui est le roman de Aira, rappelons-le, le plus traduit et le plus vendu dans le monde. Ces lecteurs dispersés dans le monde, bien que conscients de lire un roman, peuvent être plus facilement enclins à croire que Aira s'est bien documenté et que Rugendas a bien vécu l'intégralité de ces péripéties, telles qu'elles sont racontées. Cela peut être le cas par exemple du lecteur français, qui découvre Aira et ignore qu'il n'est pas un auteur de romans historiques.

Ainsi, par exemple, le « mensonge » de l'auteur relatif à la correspondance de Rugendas n'est pas soupçonné par ces lecteurs peu habitués à l'humour airien : ils sont amenés à croire le narrateur sur parole. La preuve en est cet extrait d'un article de presse paru sur un site Internet : « Le genre roman s'amuse aussi dans l'enquête et l'initiation du voyage et de la vision pour nous rapporter la vie d'un peintre dans ces territoires inconnus d'une Amérique latine. Ce livre se veut "fidèle", l'auteur s'est documenté et a lu la correspondance de l'auteur pour prodiguer une mosaïque d'effusions et de perceptions »[1]. Ici, l'artifice de la correspondance a fonctionné. A l'image de ce journaliste, on peut supposer que bien des lecteurs ne se sont pas rendu compte de la ruse dont s'est servi le narrateur et ont cru que ces dernières pages étaient basées directement sur les écrits du peintre. C'est le cas par exemple de Julio Peñate Rivero, qui écrit : « dans *Un épisode...*, la fonction narratrice est confiée à un érudit, grand connaisseur d'Histoire de l'Art et de Philosophie, parfaitement au courant des très nombreux tableaux et lettres de Rugendas »[2].

C'est aussi le cas de Eduardo Thomas Dublé, auteur d'un article sur *Un episodio*[3]. Il écrit : « (...) el relato tiene carácter biográfico y el autor se mantiene fiel a la documentación de que dispone sobre la vida del pintor, mencionando las cartas del artista como fuente (...) »[4]. Cependant, Dublé n'est pas entièrement aveuglé par ces fausses lettres ; il nuance : « en el

---

[1] Jageneau, Dimitri, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur, César Aira*, http://www.axelibre.org/livres/peintre_voyageur.php?p=1 (02/12/2010).

[2] Peñate Rivero, Julio, « César Aira dans la tradition du récit voyageur », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 39.

[3] Dublé, Eduardo Thomas, « *Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira*: el artista rebelde », in Cortés, Hugo R.; Godoy, Eduardo; Insua, Mariela; *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuet, 2008.

[4] *Op. cit.*, p. 262.

nivel de la enunciación narrativa, el novelista dialoga con las cartas del pintor, pero también las complementa imaginativamente, reformulando, reinterpretando y reinventando su información »[1]. Mais Dublé revient tout de même beaucoup à ces lettres ; en fait, il va même jusqu'à en faire un élément central de son article. En effet, selon lui, le roman de Aira peut être considéré comme « una novela del Archivo », selon le concept défini par Roberto González Echevarría : « Las ficciones de Archivo son narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y la identidad latinoamericana (...). Es una literatura que aspira a tener una función similar a la del mito en las sociedades primitivas (...) »[2]. Or, d'après Dublé, les « archives » utilisées par Aira, c'est-à-dire ces lettres de Rugendas qu'il est censé avoir lues, apporteraient des clefs fondamentales liées à l'identité et à la culture argentine :

> Al confrontar el discurso del narrador, voz del novelista contemporáneo, con el del pintor documentalista de la realidad americana de principios del siglo XIX, perteneciente a la escuela del naturalismo estético de Alexander von Humboldt, la narración se remonta a un momento histórico fundacional de la cultura latinoamericana, para apropiarse de una de sus figuras protagónicas. *El narrador, con su perspectiva postmoderna actual, relee las cartas de Rugendas y encuentra en ellas una clave de la identidad y la cultura argentinas*[3]. El relato de César Aira llega a este resultado mediante les estrategias de recopilación, desmitificación, remitificación y reformulación narrativa de los discursos fundacionales de la cultura latinoamericana, que el estudioso cubano atribuye a la novela del Archivo[4].

Dublé précise en note de bas de page : « El narrador menciona insistentemente las cartas del artista como su principal fuente de información; y hace de ellas un elemento caracterizador del pintor como un personaje que elaboraba cotidianamente una narración totalizadora de su propia vida »[5]. Dublé aurait-il considéré *Un episodio* comme une « novela del archivo » s'il avait su que ces lettres de Rugendas, sur lesquelles il fonde son argumentation, avaient été inventées par Aira ? Rien n'est moins sûr.

Aira avait-il imaginé que sa fantaisie allait autant influencer l'interprétation de certains lecteurs ? Lors d'un entretien, nous avons interrogé Aira à propos de cette fausse documentation. Par le fait d'avoir commencé son roman comme une biographie, Aira avoue lui-même avoir tendu un « piège » au lecteur :

---

[1] *Op. cit.*, p. 263.
[2] *Op. cit.*, p. 265.
[3] C'est moi qui souligne.
[4] *Op. cit.*, p. 263.
[5] *Ibid.*

- Ciertos lectores creen que Ud. se documentó mucho.
- (*Risas*)
- Porque podemos leer por ejemplo en algunos artículos : « el autor leyó todas las cartas escritas por Rugendas, se documentó mucho, y nos transmite algo muy real »... Sé que no es el caso, que Ud. no leyó las cartas, pero hay algunos pasajes en el libro que hacen pensar que Ud. se documentó : por ejemplo, en el final, podemos leer : « este episodio final quedó documentado en el epistolario posterior del artista »...
- (*Risas*)
- Y algunos lectores o periodistas tomaron eso al pie de la letra. ¿Cuál es su reacción a propósito de eso?
- Creo que con la escritura, la historia, la historiografía, las biografías... tiene una retórica particular, que es lo que yo logré imitar.
- Sí; es lo que hace por ejemplo en el principio. Empieza como una biografía; y eso engaña al lector de cierta manera. Y cuando se avanza en la novela, la fantasía es más fuerte.
- Quizás al darle este comienzo de artículo de enciclopedia, biografía... era como una trampa, para que el lector entre por un lado y después... cree que sigue por el mismo lado y ¡no! ya abandoné toda la documentación... (*Risas*)[1]

Les méprises des lecteurs font beaucoup rire l'écrivain. Pour lui, l'écriture est un jeu ; peu importe que ce qu'il raconte soit basé ou non sur un fait avéré, peu importe également que les lecteurs croient lire une biographie documentée.

D'autres lecteurs se sont posé des questions, à l'instar de Dominique Dussidour, qui écrit dans un article paru également sur Internet :

> On s'interroge : dois-je croire ou ne pas croire ce que je lis maintenant ? (La « croyance » en un roman n'est pas de moins d'importance ni de tourment que la « croyance » en un fait de la réalité.) Et pourquoi cette interrogation toute contemporaine ? Les choses « vues », entendues, notées, rêvées ont depuis toujours nourri, engendré, tramé les récits romanesques, au point d'en devenir, aujourd'hui, la matière et que celle-ci s'y donne pour telle. (...) Comment les frontières sont-elles devenues ainsi poreuses? (Et c'est un plaisir pour ceux qui ont davantage frissonné quand ils ont commencé à douter de l'existence du père Noël que quand ils y croyaient, inconditionnellement, pour de vrai.) Comme dans *Les Idiots* de Lars von Trier, les conventions artistiques sont déplacées, la perception esthétique est bousculée. Mais contrairement au film du cinéaste danois où on concluait : C'est trop réel pour être vrai, c'est tourné au vif, là on se dit : C'est trop réel pour être vrai, ce ne peut être qu'un roman. Eh bien oui, c'est un roman. Le tremblé du réel qui accompagne rétrospectivement la lecture s'y ajoute mais ne s'y substitue pas. Il faut cependant ajouter : Eh bien oui aussi, Rugendas a « réellement » existé. Johan Moritz Rugendas (1802-1858) a « réellement » voyagé deux fois en Amérique du Sud, de 1822 à 1825 via Bahia, de 1831 à 1847 via Mendoza. (...) L'écriture de César Aira, parti comme lui à la recherche de « l'autre face » de l'art romanesque, la face non pas réfléchissante comme un miroir mais interprète de l'histoire,

[1] Extrait d'un entretien réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf. annexes).

franchit, dans *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*, la frontière de l'intimidant récit du réel[1].

On sent bien chez cette lectrice, par ailleurs elle-même écrivain, ce tiraillement entre deux façons de considérer *Un episodio* : oui, c'est un roman. Oui, mais c'est aussi la réalité. Finalement, elle l'a bien compris : Aira raconte le réel mais d'une manière interprétative plus que « réfléchissante ». Mais avant d'en arriver à cette conclusion, elle se pose une question tout à fait cruciale : « dois-je croire ou ne pas croire ce que je lis maintenant ? ». Tout est là, dans la question de la « croyance » en ce qu'on lit, de la crédulité, voire de la naïveté. Est-ce être naïf que de croire en ce qu'on lit ? La crédulité est justement un des thèmes développés à diverses reprises par Aira dans *La Liebre*. Deux personnages, Clarke et Gauna, l'un crédule et l'autre soupçonneux, reviennent sur un événement auxquels ils ont assisté qui semblent sortir tout droit d'un roman fantastique :

- Fíjese esto de la "liebre" que "levantó vuelo"- dijo Gauna subrayando rencorosamente-. ¿Usted se lo creyó?
- No hubo mucho que creer, de todos modos.
- ¡Pero es que parece que nos tomaran el pelo![2]

Ces deux personnages représentent les deux types de lecteurs, celui qui refuse de croire, qui se pose des questions et qui se doute qu'on lui a tendu un « piège », pour reprendre le terme de Aira, et celui qui croit bien volontiers, sans trop oser l'admettre. Ainsi, Aira thématise la question de la crédulité du lecteur en l'intégrant à son roman. A la fin de celui-ci, Gauna, le sceptique, change d'attitude et accepte de se départir de ses soupçons, à la grande surprise de Clarke :

- (...) ¿Y el diamante?
- Me dijo que no existe tal diamante.
- ¿Y usted le creyó?
- Me temo que no me queda otra alternativa.

Al inglés esto le sonó raro, viniendo de alguien tan suspicaz como Gauna[3].

Croire ou ne pas croire, telle est donc la question. Pour le lecteur de *Un episodio*, elle se pose particulièrement. Ce problème est moins anodin qu'il n'y paraît, puisque, comme l'écrit

---

[1] Dussidour, Dominique, « César Aira : Un épisode dans la vie du peintre voyageur, roman », remue.net, collectif littérature, http://remue.net/article.php3?id_article=356 (22/03/2005).
[2] Aira, César, *La liebre*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004, p. 45.
[3] *Op. cit.*, p. 240.

D. Dussidour, « “la croyance” en un roman n’est pas de moins d’importance ni de tourment que la “croyance” en un fait de la réalité ». Et puisque dans *Un episodio*, fiction et réalité se rejoignent, le lecteur a de quoi se « tourmenter ». Mais laissons à Aira le mot de la fin. A un journaliste qui lui demandait : « Vous misez beaucoup sur la crédulité du lecteur ? », César Aira répondit : « Lire, c’est comme signer un contrat qui consiste à accepter de suspendre le rapport crédulité/incrédulité. Mais mon contrat contient des articles en petits caractères dont il faut se méfier! »[1].

[1] « Sans peur et sans mépris », Interview de César Aira par Pascal Jourdana, *Journal l’Humanité*, Rubrique Cultures, 29 septembre 2005, http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php3?id_article=81511 (06/04/2006).

Littérature et vérité : bilan et conclusions

I. Une forme de vérité

> « La “verdad” se agigantaba en su imaginación, y hacía estallar sus noches en el cuartito sobre el techo. » *Un episodio en la vida del pintor viajero*, p. 53

Vérités de la fiction biographique

Nous avons vu que le roman de Aira contenait quelques « erreurs » et « inexactitudes » en ce qui concerne les événements historiques. De plus, il est clair que souvent le romancier laisse libre cours à son imagination débordante. Ainsi, on pourrait supposer que le roman ne peut pas vraiment être considéré comme un récit historique fiable. Il peut induire le lecteur en erreur, qui n'aura pas une image de Rugendas conforme à ce qu'il fut en réalité. Le lecteur peut avoir l'impression d'avoir découvert l'existence et une partie de la vie de ce peintre qu'il ne connaissait pas, mais ce qu'il en aura appris est en fait assez éloigné de ce qu'il aurait appris en lisant une biographie. Vu sous cet angle, le roman serait un tissu d'erreurs et d'inventions. Rien ne serait plus instructif et exact qu'une biographie sérieuse. Si c'est un récit véridique que l'on veut lire, autant abandonner tout de suite les biographies romancées - ou fictions biographiques -, telles *Un episodio*, et ne lire que des biographies. Les fictions biographiques sont plaisantes mais il faut les voir uniquement comme des romans, comme des « fictions ». Telle serait la thèse que l'on pourrait défendre. Pourtant, il est tout à fait possible de voir les choses autrement. Ainsi, nous allons à présent, à travers quatre arguments, montrer en quoi la fiction inspirée de faits réels *Un episodio en la vida del pintor viajero* peut être aussi vraie, voire plus vraie que n'importe quelle biographie de Rugendas.

Tout d'abord, les biographies sont-elles réellement synonymes de vérité ? Sont-elles à l'abri des inexactitudes ? Comme on a pu le constater parfois, la biographie de Richert contient des erreurs. Certaines affirmations sont même totalement fausses. Ainsi, par exemple,

elle écrit que Carmen Arriagada eut une vie si longue qu'elle connut trois siècles. « Llegó más allá de los 100 años y, como nació en el siglo XVIII y murió a principios del XX, perteneció a esas personas extraordinarias que han visto tres siglos »[1]. En réalité, Carmen naquit en 1807 et mourut en 1900. Mais Richert n'est pas la seule biographe à transcrire des faits non avérés. Ainsi, par exemple, Tomás Lago fait la même erreur que Richert lorsqu'il affirme que Rugendas est parti seul au galop avant son accident. « Después de consultar con Krause, Rugendas decidió buscar por otro lado y se aventuró solo en la dirección que le pareció más favorable »[2]. Les deux biographes n'ont manifestement pas lu le journal de Krause, qui relate une version différente. On peut se demander d'où peut donc provenir cette inexactitude réitérée. Et on peut facilement trouver de telles erreurs dans toutes les biographies.

Ainsi, aucun biographe n'est à l'abri d'une inattention. L'erreur est humaine. Mais ce n'est pas le seul problème que posent les biographies standard. D'autres inconvénients sont relevés par Alain Buisine, dans son article « Ecrire des biographies ». Notamment leur trop grande objectivité, par laquelle elles aplanissent les reliefs de la vie, alors que l'écrivain, frappé par tel ou tel événement de la vie de son personnage, choisit de le mettre en valeur, fait des choix narratifs :

> Relisant les différentes biographies consacrées à Pierre Loti avant d'écrire ma propre vision de sa très singulière existence d'écrivain officier de marine, j'ai une fois de plus constaté que le problème majeur de ce genre de biographies « classiques », documentées et savantes, trop objectives et trop irréprochables à vrai dire (car on ne vit jamais objectivement, on ne mène jamais une existence objectivement racontable), c'est que finalement elles mettent tout sur le même plan, le plus décisif et le plus anecdotique, le fantasme et la quotidienneté, l'empressement du désir, et la pesanteur du temps qui s'écoule fort souvent en vain, et qu'elles déclinent l'événementiel toujours au même rythme, au gré de tous ces événements, très fréquemment d'une désolante banalité, qui organisent et structurent notre vie de tous les jours sans pour autant nous toucher et nous concerner.
>
> Dans la biographie que j'ai récemment consacrée à Pierre Loti, j'ai donc voulu recréer des temporalités différentes, ralentissant à l'extrême ou accélérant vertigineusement le récit selon les besoins de l'action. J'ai voulu fortement privilégier et développer certains lieux et certains moments essentiels, certaines scènes absolument décisives, et par ailleurs, me contenter de résumer brièvement, sèchement d'autres périodes, plus ou moins longues, parfois très longues, de l'existence de l'écrivain. Pourquoi ne pas s'autoriser à créer dans un même ouvrage des rythmes biographiques et narratifs très différents les uns des autres?[3]

---

[1] Richert, Gertrud, *op. cit*., p. 342.
[2] Lago, Tomás, *Rugendas, Pintor romántico de Chile*, *op. cit.*, p. 84.
[3] Buisine, Alain, « Ecrire des biographies », in *Paradoxes du biographique,* textes réunis par Dominique Viart, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2001, p. 157, 158.

C'est exactement ce que fait Aira dans *Un episodio*. Comme on l'a vu, dans les premières pages du roman le narrateur résume brièvement les quarante-cinq premières années de la vie du peintre, puis choisit de focaliser toute son attention et tout son roman sur le voyage de 1837-1838, qu'il raconte en détails, et surtout sur l'accident du peintre et ses conséquences. Ainsi, il développe la narration d'un événement absolument marquant dans la vie du peintre, qui faillit lui coûter la vie et qui eut des répercussions définitives sur sa santé. Or, il est frappant de constater que dans les biographies, cet événement est effectivement noyé au milieu de tous les autres. Il est très souvent à peine évoqué. C'est également donc par *la focalisation* que le roman biographique s'approche le plus du vécu. Dans la vie en effet, certaines dates, certaines années, sont marquées d'une croix dans nos souvenirs. Des moments forts alternent avec des périodes moins marquantes. Il est alors tout à fait normal que la narration passe sur les périodes pauvres en événements importants, pour s'attarder sur les heures les plus décisives ou les plus riches d'une existence. Au sujet de l'intensité de *Un episodio*, Mariano García écrit : « (...) enseguida nos viene a la mente el pintor Rugendas y su "episodio", antes y después del cual toda intensidad parece dispersa y carente de significado sin el episodio en sí »[1].

Mais au-delà de la question du rythme narratif s'accordant avec l'intensité événementielle, c'est aussi et surtout avec le *temps* du vécu que la fiction biographique est en harmonie, davantage que ne peut l'être une biographie. En effet, comme l'écrit Alain Buisine, la biographie traditionnelle condense le vécu de manière excessive :

> « Toute biographie ressemble à une tête Jivaro : la miniaturisation fait grimacer », ai-je pu écrire dans la postface de ma microbiographie d'une seule et unique journée de la vie de Marcel Proust, intitulée *Proust samedi 27 novembre 1909*. En effet, toute biographie, aussi développée soit-elle, travaille par raccourcissement, condensation, contraction, réduction du vécu en quelques centaines de pages. Nécessairement elle résume, elle abrège le vécu; fatalement elle caricature sa densité existentielle. Une ou deux années d'enfance vont se réduire à un bref paragraphe. Une histoire d'amour qui préoccupa l'écrivain pendant des années peut se trouver expédiée en quelques pages. De graves problèmes financiers qui l'obsédaient périodiquement se voient rejetés en note. Et ainsi de suite...
>
> Oui, une biographie, dès lors qu'elle est obligée de comprimer toute une vie en un unique volume ou même en deux ou trois volumes, est par définition elliptique, néantisante. Vous commencez la lecture d'une biographie standard en tout début d'après-midi, et quand arrive pour vous l'heure du goûter, l'écrivain lui a déjà

[1] García, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 121.

> achevé toute sa jeunesse, et peut-être même largement entamé sa vie d'adulte. Quand vous songerez à souper, il aura déjà écrit l'essentiel de son oeuvre, et ce sera le début de la vieillesse. Votre cher écrivain risque bien de mourir vers dix ou onze heures du soir. Ce serait un vrai miracle s'il passait la nuit et tenait jusqu'au lendemain matin[1]...

Cette image évocatrice montre bien l'écart démesuré et artificiel qu'il peut y avoir entre le temps d'une vie et le temps de son récit. C'est pour s'approcher au maximum du temps vécu qu'Alain Buisine a choisi de se focaliser sur une seule journée de la vie de Proust. Même s'il n'est pas allé aussi loin dans la réduction du temps, c'est bien la même démarche qu'a entreprise Aira en choisissant de ne raconter qu'un « épisode » dans la vie du peintre voyageur, équivalent à quelques mois, de décembre 1837 aux environs d'avril 1838. D'ailleurs, raconter « un épisode dans la vie » et non « la vie » du peintre voyageur fut l'une des conditions ayant motivé Aira pour écrire son roman, comme il nous l'a expliqué : « También está el hecho de que, como inspiración o ganas de escribirlo, había el hecho de que fuera "un episodio", y no "la vida". Creo que en el título del libro está todo lo que me llamó a escribirlo : que sea un pintor viajero y que sea un episodio. Las dos cosas ¿no? En "la vida del pintor viajero" necesariamente tiene que haber muchos episodios, tienen que pasar cosas distintas... »[2].

Alors que la narration de cet épisode de cinq mois occupe une page et demie dans la biographie de Richert, la même durée est détaillé en quatre-vingt-trois pages par l'écrivain argentin. Ainsi, par ce ralentissement, le temps de la narration s'approche du temps ressenti. En détaillant les heures vécues par les peintres, les paysages parcourus, les réflexions au jour le jour, puis les souffrances endurées au quotidien, le roman est davantage en osmose avec le temps réel, ou du moins, avec la perception que l'on peut en avoir.

Enfin, le dernier argument en faveur de la fiction biographique se résume en un mot : *art*. Même si une biographie dite « sérieuse » ne contenait que des données certifiées et des faits avérés, même si elle était moins distante et moins rapide, elle serait encore loin de la réalité vécue par la personne dont elle raconte la vie. Malgré tous ses efforts, le biographe ne peut franchir la distance entre les mots et la vie. Comme l'écrit Paul Murray Kendall, cité par Daniel Madelénat, la biographie est « le métier-science-art de l'impossible. L'écrivain perçoit le gouffre entre ses mots, malgré leur pouvoir d'évocation, et la réalité de la vie elle-même -

[1] *Op. cit.*, p. 151, 152.
[2] Extrait d'un entretien réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf. annexes).

ses obscurs courants de passion, ses motivations patentes qui masquent de sauvages désirs, ses tristesses à fleur de peau, ses espoirs illusoires et ses détresses tues »[1].

C'est également en cela qu'une fiction biographique, telle *Un episodio en la vida del pintor viajero,* peut être « plus vraie » qu'une biographie de Rugendas : ce « gouffre » entre les mots et la réalité est moins grand, justement parce que les mots du romancier ont plus de « pouvoir d'évocation », à travers l'art du langage, qu'il maîtrise (même si le biographe peut lui aussi être un bon écrivain). Le biographe raconte des faits et des actes, liés à des dates et des périodes. Mais le romancier lui imagine comment les événements ont pu être vécus de l'intérieur par son personnage. L'imagination permet de mieux appréhender ce qu'a pu être la réalité. La biographie raconte mais la fiction *reconstitue.* Les émotions, les sentiments, les réflexions des personnes nous sont donnés à voir. Grâce à l'art du romancier nous pénétrons plus profondément dans ce qu'ont pu être leurs journées.

Il est intéressant de constater que cette conclusion à laquelle nous arrivons rejoint précisément l'une des réflexions de Aira, ou plus précisément du narrateur de *Un episodio*, qui parle à travers les deux peintres. Au début du roman, Rugendas et Krause réfléchissent aux thèmes de l'art et de l'histoire. Nous avions déjà commenté cette réflexion lors de l'analyse du roman. A présent, nous pouvons tout à fait lire ce passage en l'adaptant à notre questionnement sur la biographie et la fiction biographique. La biographie est certes un travail d'écrivain, mais c'est aussi un travail d'historien, faisant partie des sciences humaines, tandis que la fiction biographique, comme nous le disions, fait appel au talent du romancier et est donc davantage relative à l'art du roman. Relisons donc ce qu'écrit Aira sur la différence entre histoire et art :

> Rugendas y Krause encontraron en sus conversaciones diuturnas de caballo a caballo una relación entre pintura e historia. [...] Un punto en el que se habían puesto de acuerdo era la ventaja de la historia para saber como se hacían las cosas. Una escena, natural o cultural, por detallada que fuera, no decía como se había llegado a ella, cuál era el orden de las apariciones ni el encadenamiento causal que había llevado a esa configuración. Y justamente, la abundancia de relatos en que se vivía quedaba explicada por la necesidad del hombre de saber cómo se habían hecho las cosas. Ahora bien, a partir de este punto, Rugendas iba un paso mas allá, para sacar una conclusión bastante paradójica. A título de hipótesis, proponía que el silencio de los relatos no implicaba pérdida alguna, en tanto la generación actual, o una futura, podía volver a experimentar esos mismos acontecimientos del pasado sin necesidad de que se los contaran, por mera combinatoria o imperio de los

[1] Murray Kendall, Paul, *The Art of Biography*, London, George Allen and Unwin, 1965, p. x, cité in Madelénat, Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984, p. 11, 12.

> hechos, aunque tanto en un caso como en el otro la acción sería hija de una voluntad deliberada. Y hasta era posible que la repetición fuera más cabal si no había relato. *En lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que debía transmitirse era el conjunto de « herramientas » con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso* (p. 29, 30)[1].

On a vraiment l'impression que Aira met ici en abyme son propre roman, sa propre réflexion sur ce qu'il est en train de faire, sur ce qu'il est en train d'écrire. Que vaut-il mieux ? Le discours, le récit (la biographie) ou l'art (la reconstitution par le roman) ? A cette question, c'est à travers Rugendas lui-même, personnage biographé se trouvant au cœur de cette problématique, que Aira donne son point de vue : il vaut mieux « réinventer, avec l'innocence spontanée de l'action, ce qui a eu lieu dans le passé ». Ainsi, il parvient à la conclusion que *l'art est plus utile que le discours*. L'art de la reconstitution est plus utile que le discours d'un historien. Le roman est plus utile que la biographie.

Reconstitutions

Ainsi, nous en sommes arrivés à cette conclusion que rien ne vaut l'art d'un romancier pour reconstituer une histoire vraie. « Los caminos de la fábula suelen ser los más reales » peut-on lire dans *La Liebre*[2]. Nous pourrions en rester là. Et pourtant, on trouve aussi dans *Un episodio* un passage qui nous éclaire sur les limites du romancier dans l'art de la reconstitution.

Avant tout, nous constatons que le champ lexical de la *reconstitution* et de la *reconstruction* est très présent dans *Un episodio*. Ainsi, par exemple, à plusieurs reprises (la plupart du temps pour parler du visage du peintre), le narrateur emploie les verbes « reconstruir » et « reconstituir » (« Le lavaron la cara, trataron de *reconstituirla* manipulando los pedazos con la punta de los dedos », p. 40 ; « Hacía horas que cabalgaba y dibujaba con su amigo sin verle la cara, y los gritos le hacían comprender que ya no podía *reconstruirla* », p. 72 ; « un dedo del pie, a partir del cual se podía *reconstruir* al indio entero », p. 78), comme si, de manière inconsciente, dans le texte, le narrateur sans cesse disait ce qu'il faisait : reconstituer, reconstruire l'histoire de Rugendas. Ainsi, de même que les personnages

[1] C'est moi qui souligne.
[2] Aira, César, *La Liebre, op. cit.*, p. 232.

évoquent la reconstitution du visage du peintre, de même le narrateur doit reconstituer son histoire. Le langage acquiert alors une véritable fonction performative, puisque ici pour le narrateur, dire c'est faire. Ainsi, le visage devient vraiment une métaphore, voire une métonymie de l'épisode entier. Cette partie de l'être qu'il faut reconstituer morceau par morceau devient symbole de l'être entier et de son histoire : être et histoire que le narrateur reconstitue, morceau par morceau. Sans cesse le narrateur procède, qu'il le veuille ou non, par mises en abyme, nous offrant une représentation dans le roman de ce qu'il fait lui-même en écrivant le roman.

Cette mise en abyme de la pratique de la fiction biographique atteint son apogée pages 77-78. Le visage n'est pas la seule chose qu'il faut reconstruire : ce thème est également au cœur de la pratique picturale, puisque les croquis réalisés sur le terrain doivent être réélaborés plus tard, dans l'atelier. C'est ainsi que le narrateur développe toute une réflexion sur le thème de la reconstruction, où l'on retrouve également le thème de l'histoire :

> Volvió a tomar leche en polvo de amapola, pero esta vez no se durmió. Siguió despierto detrás del encaje negro impenetrable, y como Krause tampoco dormía, revisaron los dibujos y conversaron. El acopio era generoso, pero la calidad, y la reconstrucción consiguiente, era otro cantar. Las tomas sueltas que había hecho cada uno de ellos no tenían otro objeto que el de formar historias, escenas de historias. Las englobaba la historia general del malón, pero este era apenas un episodio del largo combate entre las civilizaciones. Desde un nivel de la fragmentación se reconstruía otro nivel (p. 77).

Ainsi, de même que l'artiste doit reconstruire la scène générale à partir de croquis isolés, de même le romancier doit reconstituer l'histoire de son personnage à partir de quelques éléments lus dans des biographies. Ici la mise en abyme ne peut pas être plus claire : de même que les esquisses doivent se compléter pour former des histoires, qui elles-mêmes font partie de l'histoire générale du *malón*, qui lui n'est à peine qu'« un épisode du large combat entre les civilisations », de même l'écrivain réunit des bribes pour former une histoire, qui n'est qu'« un épisode dans la vie » de Rugendas, qui fait partie des peintres voyageurs du XIX^{e} siècle, peintres qui font partie du grand ensemble de l'histoire de l'art. Ainsi, nous avons là une succession d'emboîtement de poupées russes, du plus petit vers le plus grand, où chaque « épisode », trouve sa place à l'intérieur d'un épisode plus grand, où chaque « fragment » s'insère dans un autre fragment.

Cependant, la mise en abyme ne s'arrête pas là : le narrateur va alors faire appel à une image, qui peut être lue comme une véritable métaphore de la pratique de reconstitution de l'histoire du peintre par le romancier :

> Para entender la reconstrucción, hay una sola equivalencia, y bastante imperfecta, aunque puede dar una idea. Supóngase un policía genial haciéndole un resumen de sus investigaciones al marido de la muerta, al viudo. Con sus deducciones sutiles ha podido « reconstruir », precisamente, cómo se llevó a cabo el asesinato; lo único que le falta es la identidad del asesino, pero por lo demás ha dado en el clavo, casi mágicamente, en todo lo que pasó, como si lo hubiera visto. Y su interlocutor, el viudo, que en realidad es el asesino, tiene que reconocer que ese policía es un genio, y lo tiene que reconocer porque realmente pasó así como se lo dice; pero al mismo tiempo, él que sí vio cómo pasaba, por ser el único testigo presencial vivo, además de ser el principal actor, no puede identificar lo que pasó con lo que le está contando este policía, y no porque haya errores, grandes o chicos, o detalles equivocados, sino porque *no tiene nada que ver, hay un abismo tal entre una historia y otra, o entre una historia y la falta de historia, entre lo vivido y lo reconstruido (aun cuando la reconstrucción esté hecha a la perfección), que directamente no les ve relación alguna*; con lo que se convence a sí mismo de que es inocente, de que él no la mató (p. 77, 78)[1].

Nous voici donc finalement face à l'idée que jamais nous ne pourrons retrouver la réalité et la vérité de ce que fut le passé, parce que toute reconstitution, pour exacte qu'elle soit, est différente de la réalité : c'est la même chose et pourtant cela n'a rien à voir. Il y a un gouffre entre la réalité de la vie et sa reconstitution. Cette image, non dépourvue d'humour comme souvent chez Aira, nous fait bien prendre conscience que, bien que « l'art soit plus utile que le discours », même la reconstitution de l'écrivain le plus doué n'aura rien à voir avec la réalité, aussi proche qu'elle en soit : tel le veuf assistant à la reconstitution du meurtre de sa femme, dont il est l'auteur, et aboutissant à la conclusion qu'il est innocent, on peut imaginer Rugendas lisant le roman de Aira : même si les choses se passèrent ainsi, il y verrait un tel abîme entre « le vécu et le reconstruit », qu'il se convaincrait qu'il n'est pas l'acteur de sa propre vie, que la vie qu'il lit est celle de quelqu'un d'autre.

C'est en cela que la fiction biographique, tout en étant vraie, est porteuse d'une autre vérité, comme l'écrivaient les auteurs du recueil d'articles *Fictions biographiques* : « la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité »[2]. Nous avions cité cette affirmation au début de ce chapitre en espérant par notre investigation mieux appréhender cette idée.

---

[1] Je souligne.

[2] *Fictions biographiques, XIX^e^ - XXI^e^ siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 23, 24.

Ainsi, nous avons pu aboutir à la conclusion que la fiction biographique, tout en étant par bien des côtés « plus vraie » que la biographie classique, échappe malgré tout, comme toute reconstitution, à ce que fut la réalité du vécu ; mais par cette reconstitution propose « une autre forme de vérité », à la fois exactement semblable au passé et tout à fait différente, car le vécu est par nature forcément intrinsèque, original et irréversible. Toute narration, toute reconstitution, et même tout souvenir, ne *sera* pas ce que fut la réalité passée.

Vérité relative

Ainsi notre recherche de vérité en littérature semble vaine : si l'on a pu se rendre compte que la fiction n'était pas plus fausse que la biographie, et que par bien des côtés elle la dépassait, quoi qu'il en soit, la vérité de ce que fut la réalité est inaccessible a posteriori, et par quelque moyen que ce soit, puisqu'il n'y a que par le vécu que l'on a accès à la vérité immédiate de ce qui se passe (et encore, ce que l'on vit, on ne peut le percevoir objectivement dans son intégralité). En outre, même celui qui a vécu un événement peut le falsifier en le racontant à sa manière. Ainsi, le narrateur de *Un episodio* joue avec cette notion de vérité puisque son personnage lui-même exagère la réalité ou au contraire l'atténue dans les lettres qu'il écrit à sa sœur ou à ses amis : la version à donner dépend de l'interlocuteur :

> En dos días más probaba de montar a caballo, y escribía cartas (la primera fue a su hermana en Ausburgo, dándole una versión casi idílica de sus problemas; en cambio a sus amistades en Chile les pintaba un panorama tenebroso, casi exagerado) (p. 42).
>
> De modo que retomaba el trabajo de escribir bajo otros encabezamientos; entre sus interlocutores disponía de pintores fisionómicos y naturalistas, de ganaderos, agricultores, periodistas, amas de casa, ricos coleccionistas, ascetas y hasta próceres. Cada uno regía una versión, y todas salían de él (p. 50).

Ainsi, même une reconstitution ou un récit de mémoire implique une perte de vérité, plus ou moins grande, délibérée ou non, de la part de la personne même qui a vécu cette réalité. La vérité est personnelle et relative, et change selon ce que l'on souhaite dire ou omettre, selon l'interlocuteur et les circonstances dans lesquelles on la raconte. De même, dans la biographie ou dans la fiction biographique, la vérité qui nous sera donnée correspondra au point de vue de l'écrivain, et non au point de vue de la personne dont la vie sera racontée. C'est un des paradoxes que décrit Dominique Viart :

> Si le vrai du biographique est témoignage, il ne témoigne de rien sinon de la vérité de qui écrit, non de qui est écrit. De la vérité *de sa recherche*, qu'elle réside en sa compulsion de documents multiples - selon le modèle anglo-saxon, mais soumis à l'incrédulité critique - ou dans une *certaine* vérité de la représentation, s'il s'agit d'une de ces « bio-fictions » que nous proposent en rangs serrés les écrivains de ce temps. Vérité de la représentation en tant que telle et non forcément du *sujet représenté*. Recherche et représentation étant du reste, dans les œuvres les plus abouties, les deux versants d'une seule et même médaille[1].

On peut dire que si la réalité est intrinsèque, *la vérité en revanche est celle de celui qui la raconte.* Pour revenir à notre problématique initiale, et en guise de conclusion, on peut écrire que la question que le lecteur se pose - « est-ce que ce que je lis est vrai ? » - n'a plus vraiment de sens puisque finalement, toute vérité est relative, et puisqu'il est impossible pour un romancier comme pour un biographe, un historien, un descendant, un chercheur et même pour l'acteur lui-même de l'action, de reconstituer point par point, détail par détail, ce qui a vraiment eu lieu. Par cette conclusion, il nous faut reconsidérer les termes de la problématique : vue sous cet angle, la question ne doit plus être « est-ce vrai ? » mais « est-ce *vraisemblable* ? », c'est-à-dire « comme il est probable que cela ce soit passé », et c'est alors une tout autre question.

Le vraisemblable

Nous avions déjà abordé cette question dans la partie relative à l'analyse du roman, en l'appliquant au personnage de Rugendas et à son art. Nous avions entre autres réfléchi au fait que le problème du vraisemblable était au cœur de l'opposition entre tradition et modernité : s'accrocher à la vraisemblance revient en effet à rester dans les normes du réalisme, tandis qu'oser une représentation moins vraisemblable signifie souvent innover et moderniser l'acte créateur.

Après avoir étudié la question de la vraisemblance telle qu'elle est traitée dans *Un episodio*, c'est-à-dire basée sur la création picturale du personnage, nous allons à présent tenter de réfléchir à la question mais d'un point de vue littéraire. Autrement dit, lorsque Aira s'interroge dans le roman sur la question du vraisemblable dans les tableaux de Rugendas, il met en abyme le problème de la vraisemblance en littérature. Toutes les interrogations que le

[1] Viart, Dominique, « Dis-moi qui te hante », in *Paradoxes du biographique, op. cit.*, p. 16, 17. Les italiques sont déjà dans le texte.

narrateur fait porter à son personnage principal quant à la question du vraisemblable sont aussi une façon implicite de se demander si *Un episodio* est un roman vraisemblable ou non, et s'il est important ou non que ce roman le soit.

Ce sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre à présent. Afin de mieux y répondre, il nous faut repasser par la question du vraisemblable en peinture, puisque cette problématique que l'on trouve dans le roman reflète en miroir la question du vraisemblable en littérature.

Au début du roman, Rugendas s'interroge : « ¿Cómo hacer verosímiles esos panoramas? Había demasiados lados, al cubo le sobraban caras. La contigüidad de los volcanes producía interiores de cielo » (p. 17). Rugendas se trouve ici face au problème paradoxal que tous les dessinateurs ont un jour connu. Au sein du modèle réel se trouve par exemple une ombre, qui fait partie de l'image réelle et ne choque pas dans celle-ci, et qui pourtant nous rend perplexes : « si je reproduis cette ombre étrange sur le dessin, on ne va pas comprendre de quoi il s'agit », sommes-nous amenés à nous dire alors. En regardant un coucher de soleil, une couleur irréelle apparaît soudain. « Si un peintre reproduisant ce coucher de soleil avait mis cette couleur dans son tableau, pense-t-on alors, on l'aurait qualifié d'invraisemblable ». C'est exactement le problème de Rugendas dans ce passage du roman : la nature qui l'environne propose des beautés si originales et inédites (comment peindre des « intérieurs de ciels » ?) qu'il a besoin de les « rendre vraisemblables » dans son tableau, pour que le spectateur croie ce qu'il voit.

Cette question de la vraisemblance en peinture, on la retrouve de la même façon en littérature. Elle est théorisée par Barthes, dans son article sur l'*Effet de réel* [1] : ce baromètre posé sur un piano sous une pile de livres, est un élément qui a priori n'a pas de sens ; il est incongru et n'a pas sa place sur ce piano, et surtout, sa mention n'apporte rien au récit ; pourtant, ce « luxe de la narration »[2], cette petite description qui n'apporte rien et dont on peut se passer, provoque un « effet de réel »[3]. Car ce sont les petits détails bizarres qui forment la réalité. Autrement dit, le réel est, parfois, par nature, invraisemblable. C'est le « nouveau vraisemblable » dont parle Barthes, ou ce « vraisemblable inavoué »[4] : le fait, pour un

[1] Barthes, Roland, « L'Effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982 (publié à l'origine dans *Communications*, 11, 1968), p. 81.
[2] *Op. cit.*, p. 82.
[3] *Op. cit.*, p. 89.
[4] *Ibid.*

écrivain, de mentionner un élément qui n'a pas de signifié, mais qui est là. C'est la « pure rencontre d'un objet et de son expression ».

Le problème, c'est que le lecteur doute. C'est le problème de fond de tout récit, oral ou écrit. L'expression courante « il faut le voir pour le croire » traduit bien l'idée que tout récit d'un événement extraordinaire ou étrange appelle le doute et que seul le fait d'être un spectateur direct de cet événement permet l'adhésion. Ainsi, plus loin dans le roman, les postures que les Indiens prennent sur leurs chevaux sont si incroyables, que Rugendas doit « les rectifier sur le papier », afin qu'elles ne paraissent pas trop étranges à son futur public. Mais ici, c'est aussi le lecteur du roman qui peut avoir du mal à imaginer la scène :

> Las posturas que adoptaban los indios sobre sus caballos no se podían creer. Formaban parte de un sistema de amedrentamiento y exhibición a distancia. Tenía algo de circo, con tiros en lugar de aplausos. No les importaban las leyes de la gravedad, y ni siquiera ser apreciados en todo su valor; es cierto que las posturas no tenían ningún valor en si. Rugendas debía rectificarlas en el papel, donde regía un verosímil de composición estática. En los esbozos no la rectificaba del todo, de modo que quedaban restos de su extrañeza real, restos en cierto modo arqueológicos porque había que cavar en la velocidad para vislumbrarlos (p. 73).

46. Johann Moritz Rugendas, *Batalla campal - araucanos en retirada con un botín de mujeres*, 1836 à 1845

Ici, de même que les futurs spectateurs des tableaux de Rugendas pourront être amenés à douter, de même, le lecteur de ces descriptions a de quoi être sceptique. Ces danses incroyables des Indiens, qui défient la gravité, sont-elles possibles, ou probables ? On vient de montrer que la réalité est parfois étrange, et pourtant le doute subsiste toujours. Par conséquent, de même qu'ici le peintre doit « rendre vraisemblable » ce qu'il voit, et gommer « l'étrangeté réelle » de gestes qui deviennent alors figés dans une « composition statique », de même l'auteur d'un roman doit très souvent se résoudre à rectifier les invraisemblances qu'il observe dans la réalité.

En effet, face au problème de l'attente du lecteur, il arrive que parfois le romancier s'autocensure : il ne s'autorise pas à placer dans son livre ces petites choses insolites qui pourraient paraître improbables aux yeux du lecteur et par la même décrédibiliser son récit. C'est à ce sujet que le narrateur de *La Princesa Primavera* écrit : « En un relato cualquiera, el elenco de personajes está más o menos cerrado, y uno sabe a qué atenerse. En la realidad en cambio pueden aparecer personajes nuevos en cualquier momento, inclusive en el desenlace, lo que en términos artísticos sería un error »[1]. Ainsi, la réalité serait plus inventive et originale que la fiction, mais ces inventions romanesques que nous offre la réalité peuvent paraître invraisemblables dans une fiction[2]. Ce qui paraît incroyable fait pourtant bien partie de la réalité. Mais ces improbabilités sont parfois bannies dans un roman, pour qu'elles ne soient pas considérées comme des fautes de goût ; car ce que l'on accepte difficilement de croire dans la réalité, on l'accepte encore moins dans un roman. A ce sujet, au cours d'un entretien, Aira nous a commenté une phrase de Borges qui allait dans ce sens : « En un lugar en los *Textos Cautivos*, él habla de un autor, o un escritor, no sé quién, al que le habían pasado cosas muy extrañas, unas coincidencias, y entonces Borges pone : "estas cosas sólo pasan en la realidad". Quiere decir que en las novelas no se puede poner unas coincidencias tan extrañas porque parecerían artificiales. Sólo pasan en la realidad »[3].

Bien sûr, Aira n'est pas de ces auteurs qui éradiquent les invraisemblances. Il n'est pas de ceux qui « rendent vraisemblable » une scène pour l'intégrer dans un roman. Au contraire,

---

[1] Aira, César, *La Princesa Primavera*, Mexico, Ed. Era, 2003, p. 100.

[2] Aira rejoint ici Balzac, qui écrivait dans *La Muse du département*, non sans une part de second degré cependant: « La nature sociale, à Paris surtout, comporte de tels hasards, des enchevêtrements de conjectures si capricieuses, que l'imagination des inventeurs est à tout moment dépassée. La hardiesse du vrai s'élève à des combinaisons inédites à l'art, tant elles sont invraisemblables ou peu décentes, à moins que l'écrivain ne les adoucisse, ne les émonde, ne les châtre », cité in Berthier, Patrick, « "La Hardiesse du vrai" : quelques observations sur le romanesque balzacien », *Romanesque et histoire*, sous la direction de Christophe Reffait, Amiens : Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, Encrage Université, 2008. p. 29.

[3] Extrait d'un entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011 (cf. annexes).

ses romans fourmillent d'événements fantastiques s'invitant dans le réel. Ainsi, par exemple, dans *La Liebre*, l'armée de Clarke s'enfonce sous terre pour réapparaître plusieurs kilomètres plus loin. Dans *Yo era una niña de siete años*, les événements féériques abondent et la narratrice peut par exemple découvrir une montagne pliante comme un paravent ou une maison de dix centimètres de haut où ont élu domicile des gousses de glycine. La particularité de *Un episodio*, cependant, c'est que ce roman est basé sur un fait réel. Que cela en soit la raison ou non, on n'y trouve aucun élément de nature purement fantastique.

La frontière entre le vraisemblable et l'invraisemblable est-elle si nette, si tranchée ? Nous avons pu montrer que, mis à part les événements de nature fantastique, peu de choses sont vraiment invraisemblables, puisque l'invraisemblable fait partie de la réalité. Dès lors, qu'est-on réellement en mesure de qualifier d'invraisemblable dans *Un episodio* ? La déformation du visage de Rugendas et sa déshumanisation, au point de ne plus savoir qui il est et de dessiner sans plus avoir conscience de son apparence ? Dans le fond, si nous ne savons pas si tout cela s'est passé, nous savons qu'il est *possible* que tout cela se soit passé. Nous savons que les douleurs et les drogues peuvent conduire l'homme à sortir de son état dit « normal ». Autrement dit, rien dans le roman de Aira n'est vraiment invraisemblable. C'est plutôt son écriture qui est impitoyable. Même si les choses ne se sont peut-être pas passées ainsi, les choses sont *susceptibles* de s'être passées ainsi. Le roman de Aira est une réécriture *possible* d'une réalité passée.

C'est d'ailleurs également l'avis de Aira. D'après lui, ce qu'il a pu inventer est vraisemblable dans la mesure où cela découle de la *logique* des événements :

> (...) Por ejemplo, el hecho de que él [Rugendas] tuviera que tomar morfina para sus dolores, eso es real; también es real el hecho de que tuvo problemas neurológicos que le afectaron la visión, y los movimientos de la cara; bueno a partir de eso yo inventé esa mantilla con la que se tapa la cara, pero eran cosas que salían en cierto modo lógicamente de los hechos, ¿no? Si alguien tiene un problema con la vista, y no dispone de anteojos negros como tenemos hoy en día, ¿con que se puede cubrir la visión?... y así es todo. De hecho no es distinto a lo que hago cuando invento toda una novela; voy tomando los hechos, verosimilisándolos según la lógica misma de esos hechos[1].

Aira a donc pour principe de suivre la logique des faits : à partir du moment où ce qu'il invente est logique, cela ne peut être invraisemblable. De même, le fait qu'aucune biographie ne contredise ses inventions romanesques veut dire qu'elles sont du domaine du possible :

[1] Extrait d'un entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011 (cf. annexes).

« En realidad, supongo que las cosas que yo inventé... No debe de haber una documentación que me contradiga, o sea que quizás acerté. Ninguna biografía en ningún lugar dice con qué se protegía la vista. Quizás se la protegían con una mantilla. Las señoras en aquella época nunca entraban en una iglesia sin una mantilla negra, que eran de encaje, se veía a través, ¡era perfecto! »[1].

D'après Aira, l'invraisemblable est à distinguer de l'absurde, et s'il admet que ses romans regorgent de situations absurdes, en revanche, pour lui, le vraisemblable demeure sacré :

> - Así que todo es verosímil.
> - Todo es verosímil. Eso lo digo siempre a los periodistas que me preguntan a veces por el absurdo en mis novelas; los digo que puede haber mucho absurdo pero, para mí, el verosímil es sagrado. Si hay un absurdo - un hombre sale volando por ejemplo -, yo voy a poner un párrafo donde explico porque salió volando y eso tiene que tener un sentido dentro de la novela, dentro de la lógica del relato; para mí es sagrado; porque si no... si no se cae en esa mera acumulación de absurdo, de surrealismo, y para mí tiene que haber un hilo conductor, un hilo narrativo que es necesariamente el verosímil.
> - En cierta medida su novela es más próxima de la verdad que lo que podemos leer en biografías que no relatan todo lo que pasó en el detalle; y como no podemos comprobar si todo eso pasó o no, quizás Ud acertó.
> - Quizás acerté, porque fui siguiendo el hilo de la lógica de las cosas[2].

Ainsi, contrairement à ce que nous pensions, l'absurde peut être présent, mais le vraisemblable doit absolument être préservé, à travers le fil conducteur de la logique des événements. Rien ne serait donc invraisemblable dans *Un episodio*, puisque rien, a priori, ne contredit la logique.

Pour conclure sur ce thème, citons les mots de Paul Ricœur, pour qui la fiction, dans la mesure où elle est nécessaire, probable et vraisemblable, libère « rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique »[3]. La fiction serait donc une libération de l'histoire contrefactuelle.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Cité *in* Leduc, Jean, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 194.

II. Fiction et réalité dans l'œuvre de Aira

> « Y la verdad, tal como ahora se le aparecía, era que todo formaba parte de lo mismo. » *Un episodio en la vida del pintor viajero*, p. 54

Rendre réelle la réalité par la fiction

Considérons à présent notre problématique sous un autre angle. D'autres clefs peuvent nous être fournies par l'œuvre de Aira lui-même. En effet, Aira a développé tout au long de son œuvre une pensée relative à la réalité et au réalisme qui peut sans doute nous éclairer. On peut notamment trouver des solutions à notre questionnement concernant fiction et réalité dans un autre roman de Aira, *La Liebre*. Dans ce roman, les notions de fiction et de réalité sont souvent mises en question.

Ainsi, par exemple, alors qu'il est immergé dans le mode de vie des Indiens qui se livrent à des guerres sans merci, Clarke, le personnage principal, philosophe intérieurement et trouve des réponses à ses interrogations relatives à l'instantanéité et au récit :

> A partir de ese momento Clarke empezó a comprender algo que le tranquilizó definitivamente respecto de la simultaneidad : que estaba subordinada al relato. Eso la ordenaba, le daba una perspectiva, la hacía comprensible, y al mismo tiempo le quitaba el terror del momento. Confirmaba su carácter irrepetible, pero lo hacía inofensivo. En el fondo, era trabajar siempre para el relato, que se volvía una gran repetición. Los indios parecía que trabajaban para lo fulminante del presente, pero quedaban sujetos a la buena voluntad de un narrador para que su actividad existiera en realidad[1].

Dans cet extrait, on trouve tout d'abord l'idée que le récit permet de combattre la disparition inéluctable du temps qui s'écoule : l'instant est certes toujours irréversible, mais il devient « inoffensif » étant donné qu'il peut revivre par le récit. Le fait que l'on puisse raconter un moment vécu rassure et dissout la « terreur » provoquée par le non-retour du moment. Le récit permet de le répéter. Mais Aira va même plus loin : dans la dernière phrase de cette citation, on trouve l'idée que la réalité a besoin du récit pour exister réellement. Cela rejoint ce qu'écrit également Aira dans *Exotismo* :

[1] Aira, César, *La liebre*, *op. cit.*, p. 193.

> Pero los persas no son reales, son el dispositivo que inventa Montesquieu para generar la mirada. Con este dispositivo nace algo nuevo : la ficción como auxiliar del pensamiento. En adelante para pensar habrá que imponerse una ficción, un "como si..." a partir del cual desplegará todos sus colores la modernidad. De él surge toda la novela moderna, pero también las llamadas "ciencias sociales", cuyo origen común con la novela no ha sido suficientemente subrayado. El uso de la hipótesis, de la experimentación, tienen su origen en el "como si..." del que nace la novela[1].

Comme le résume Eva Barenfeld : « Para que la realidad revele lo real debe hacerse ficción. De modo que conocemos el mundo por un proceso de ficcionalización, ficcionalizamos cuando queremos explicar »[2].

D'après cette théorie paradoxale, l'écrivain ne fait pas naître une fiction à partir de la réalité, au contraire, il fait renaître la réalité à travers la fiction. C'est par la fiction que la réalité devient concrète, comme lorsqu'on a besoin de raconter une anecdote pour bien faire comprendre une réalité plus ou moins abstraite à un auditeur. Mais pour cela, encore faut-il qu'il y ait un narrateur. Les Indiens, vivant dans l'instant présent, ont besoin d'un narrateur pour que « leur activité existe dans la réalité », pour être sauvés par la répétition du récit d'une réalité fugace et intangible. Rugendas n'avait-il pas besoin lui aussi d'un narrateur pour matérialiser l'histoire qu'il avait vécue ? Ainsi, Aira aurait été le narrateur présent pour raconter ce qui avait besoin d'être raconté, et ainsi « rendre réelle » l'histoire vécue par le peintre allemand. Mais comment cette réalité vécue peut-elle être rendue plus réelle par la fiction *Un episodio* ?

Trois interprétations de cette théorie - qui se rejoignent - peuvent être envisagées : la première est celle que nous avons déjà évoquée, relative au thème du temps. Le récit, grâce à l'art du détail, peut permettre des descriptions complètes d'une réalité qui va trop vite, dont les détails échappent à celui qui la vit. Une seconde passée ne fait déjà plus partie de la réalité, elle est évaporée. Si la réalité peut être assimilée à l'instant présent, la « simultanéité » dont parle Aira, alors nous ne pouvons saisir cet instant dans toute son intégralité. Il passe et déjà nos souvenirs du moment passé ne sont plus qu'une image mentale plus ou moins vague. Est-on capable de restituer tous les éléments de ce moment passé, dans leurs moindres détails ? Ainsi, le récit permettrait une matérialisation écrite, détaillée et durable d'une réalité

---

[1] Aira, César, « Exotismo », in *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, n°3, septiembre de 1993, p. 73, 74.

[2] Barenfeld, Eva Verónica, « César Aira : realismo en proceso », *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html, p. 2 (14/04/05).

insaisissable qui nous coule entre les doigts. On peut presque aller jusqu'à affirmer qu'en écrivant ces lignes, Aira rejoint la thèse que Ricœur formulait en ces termes : « la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative »[1]. « Le faire narratif », écrivait-il également, « re-signifie le monde dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c'est refaire l'action selon l'invite du poème »[2].

La deuxième interprétation de cette théorie réside dans la reconsidération de la valeur de la parole. Le langage peut avoir une valeur performative, mais également une fonction révélatrice. Dire, c'est faire, mais c'est aussi *faire apparaître* une réalité masquée, qui devient soudain très nette à travers l'acte de langage. Nommer une chose revient à la faire revivre, à en prendre conscience et à l'inscrire dans sa mémoire de façon plus durable. Au cours d'un entretien, Aira a mis l'accent sur cette possibilité qu'a le langage de « rendre réelles » les choses :

> La verbalización hace que uno fije algo que si no, no queda. Por ejemplo, tenía unos amigos a los que veía todos los días, nos veíamos mucho y un día, no sé a raíz de que yo dije : « si porque los anteojos... » y entonces dijo : « ¡ah! ¡tu usas anteojos! » la palabra « anteojos »; entonces por primera vez veía los anteojos porque le había dicho la palabra « anteojos »... A veces, yo miro un cuadro en el museo... te habrá pasado a vos también : ves un cuadro, y después ves otro cuadro y ese se olvida, mientras que si a ese cuadro le pones palabras, dices : « si, ese fulano que está arrodillado delante de la Virgen y le está dando... », ese relato que uno hace queda en la memoria[3].

La troisième façon de comprendre cette idée est de s'intéresser au lecteur : l'histoire de Rugendas est rendue « réelle » parce qu'elle est mise en fiction ; elle est réactivée par le fait qu'elle est donnée à lire à un public qui ne la connaissait pas : en ce sens, Rugendas apparaît dans la conscience des lecteurs, il devient une réalité dans leur esprit. Cette histoire avait été oubliée : par sa mise en fiction, cette réalité est réactualisée. Réalité s'entend alors ici comme conscience et connaissance. Le lecteur rend vivants les personnages qu'il découvre. Chaque lecture devient alors renaissance des personnages et répétition d'une histoire. C'est ainsi qu'une réalité passée serait rendue « réelle » par le récit.

---

[1] Ricoeur, Paul, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 21.
[2] *Op. cit.*, p. 122.
[3] Extrait d'un entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011 (cf. annexes).

Il est intéressant de constater que cette théorie émise par Aira selon laquelle la réalité est rendue réelle par le récit trouve son corollaire dans la pensée de Ricœur qui distingue trois temps dans l'écriture : le temps préfiguré (*mimèsis 1*) ; la création du texte, qui correspond au temps configuré (*mimèsis 2*) ; et le temps refiguré (*mimèsis 3*)[1]. Le temps préfiguré correspond à la « structure pré-narrative de l'expérience »[2], au potentiel narratif contenu dans l'action humaine, qui n'attend que le bon vouloir du narrateur pour être dévoilé à travers le temps configuré, qui correspond à la mise en intrigue. La troisième phase, celle du temps refiguré, correspond à la lecture. « C'est à travers la lecture que la littérature retourne à la vie »[3], écrit Ricœur. Sur ce point, la pensée de Aira et celle de Ricœur, certes formulées très différemment, semblent se rejoindre.

Un continu reliant réalité et fiction

On note que depuis le début de cette réflexion, les termes « récit » et « fiction » ont été employés de manière indifférenciée, alors même qu'ils ne sont pas synonymes. Cependant, il semble qu'au sein de cette théorie airienne, le fait de mettre en mot une réalité, c'est-à-dire d'en faire le récit devient si primordial afin de matérialiser et de révéler cette réalité que la distinction entre récit fidèle et fiction semble devenir inopérante. Le plus important est qu'il y ait un narrateur pour « rendre réelle la réalité », et peu importe si le récit s'approche de la fiction ou non.

C'est là que la notion de « continu » devient primordiale au sein de notre réflexion sur les notions de fiction et de réalité. Rappelons tout d'abord que, comme l'a montré Margarita Remón Raillard dans sa thèse, le concept de continu est absolument fondamental dans l'œuvre de Aira. « Toda la obra de Aira está marcada por el signo de la continuidad y la transformación »[4], écrit-elle dans sa conclusion. Voyons quelle définition Aira propose du « continu » : « esa sería para mí la utopia de la literatura, aquello que justificaría dedicarle la vida : que la literatura sea un continuo donde entre todo, donde todo se ponga en la misma senda, incluso el sentido, incluso la alegoría que es lo más vertical de todo »[5]. Le continu,

---

[1] Leduc, Jean, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 185.
[2] *Op. cit.*, p. 186.
[3] *Op. cit.*, p. 189.
[4] Remón Raillard, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo,* Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Grenoble III, dirigée par M. le professeur Michel Lafon, Université Grenoble III – Stendhal, 1999, p. 387.
[5] *Op. cit.*, p. 89, 90.

c'est l'Unité, le Tout dans le Un. C'est aussi l'absence d'interruptions et de ruptures. Le continu se manifeste de différentes façons. Par exemple, il existe des liens de continuité entre certains romans de Aira. Le thème du continu est aussi présent au sein même des réflexions des personnages. Il prend l'apparence de la pensée, et même du bonheur dans *La Liebre*[1]. Mais ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que, pour Aira, le continu est aussi ce qui réunit la réalité et la fiction, ces deux catégories a priori opposées : il n'y a pas de rupture entre l'une et l'autre, elles font partie d'un même ensemble. Sous cet angle, notre questionnement relatif au vrai et au faux, à ce qui relève de l'imagination et à ce qui est de l'ordre du réel dans *Un episodio* devient caduc, puisque la théorie du continu est bien au-delà de cette opposition, comme le montre Margarita Remón Raillard :

> César Aira utiliza el término « fábula » en muchas ocasiones como si se tratara del paso de la realidad a la ficción, es decir un proceso mental, que él califica como un continuo. Afirma que la novela es siempre « novela de novela » y que existe « un continuo entre la novela escrita y el trabajo de escribirla ». Es este continuo el que contiene la dimensión metatextual de la fábula. Se trata de un modo de representación paradójica en el que se da una fusión de términos que lógicamente deberían regirse por una relación de causa a efecto. En otras palabras nos hallamos ante el objeto terminado que simultáneamente nos muestra como está siendo creado[2].

Ainsi, pour Aira, le passage de la réalité à la fiction se fait dans la continuité. Comme l'écrit ici Margarita Remón, ce continu entre réalité et fiction s'exprime à travers la dimension métatextuelle de la fable. Rappelons que la métatextualité désigne, d'après une définition de Bernard Magné citée par M. Remón, « le principe selon lequel une fiction représente son écriture »[3]. C'est donc à travers cette dimension métatextuelle, présente dans les romans de Aira, que les limites entre monde de la fiction et monde réel sont gommées. Voyons quelques exemples concrets.

Dans *La Liebre*, comme dans tous les romans de Aira, le narrateur fait preuve de beaucoup d'ironie. Celle-ci s'exprime notamment à travers les réflexions du personnage de Clarke, qui prend du recul par rapport aux événements extraordinaires qui lui arrivent et ne peut s'empêcher d'émettre quelques soupçons : « Todavía no puedo pensar con claridad. Estas cosas sólo pasan en las novelas... Pero las novelas sólo pasan en la realidad »[4]. Un personnage

---

[1] Aira, César, *La liebre, op. cit.,* p. 206.
[2] Remon Raillard, Margarita, *Op. cit.*, p. 359.
[3] *Op. cit.*, p. 267.
[4] *La liebre*, *op. cit.*, p. 235.

de roman prononçant la phrase : « ces choses-là n'arrivent que dans les romans, mais les romans n'arrivent que dans la réalité », voilà qui brouille considérablement les frontières établies entre fiction et réalité. Le personnage est conscient du fait que la réalité dans laquelle il évolue est étrangement romanesque. Mais un autre personnage est encore plus emblématique de cette prise de conscience : il s'agit de Juana Pitiley, qui s'est tout simplement imposé comme mission de maintenir une nette séparation entre la fiction et la réalité. Pour cela, elle éloigne de la vue des autres personnages ce qui est trop incroyable pour être vrai. En l'occurrence, elle sépare les jumeaux qui naissent systématiquement au sein de sa famille :

> - Podemos tolerar la poliginia, la guerra, los juegos de palabras, los alucinógenos, los machis... No se nos puede culpar de no hacer manga ancha. Pero hay un punto en el que debemos trazar una línea, o dejaríamos de ser mujeres, y entonces se desvanecería la función que más aprecian los mapuches, que es la preservación de la especie. Esa línea es la que separa la ficción de la realidad. En eso, y solamente en eso, somos inflexibles, y no nos arredra llegar a las últimas consecuencias, como te habían demostrado los acontecimientos recientes. La multiplicación de lo idéntico, la repetición, debe quedar del lado de lo imaginario, para que lo real siga existiendo[1].

Les personnages évoluent dans une réalité dont ils sont conscients du caractère invraisemblable. Juana Pitiley se refuse à voir entrer le romanesque au sein du réel et s'obstine à tracer une ligne séparant ce qui relève de la fiction et ce qui relève de la réalité. L'imaginaire ne doit pas pénétrer dans le champ du réel. Bien sûr, elle ignore que la réalité qu'elle s'escrime à maintenir intacte est elle-même imaginaire.

Cette conscience que le narrateur fait porter à son personnage est bien sûr symptomatique de l'ère postmoderne dans laquelle la littérature est entrée depuis le Nouveau Roman. Cette ère est celle de l'ironie. Ainsi que le résume très bien Véronique Montémont :

> L'ironie est selon Linda Hutcheon la marque d'une littérature « consciente d'elle-même ». Cette conscience est presque une nécessité, dans la mesure où, au XX^{e} siècle, les instances narratives se sont trouvées redistribuées de manière radicale. Comme le fait remarquer Nathalie Sarraute dès 1958, les temps heureux où le personnage « porte sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire » sont révolus et la question de la production narrative devient une problématique à part entière[2].

---

[1] *Op. cit.*, p. 238.

[2] Montémont, Véronique, « Poldève story. Ironie narrative et intertextualité parodique dans les romans d'*Hortense* de Jacques Roubaud », in *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 114.

Ainsi, aujourd'hui l'auteur est ironique et ne s'autorise plus, comme cela pouvait être le cas auparavant, à proposer au lecteur une entrée corps et âme dans un univers romanesque assumé. L'auteur se trouve dans une situation délicate où entrent en conflit son désir de romanesque et l'impossibilité du romanesque due à cette prise de conscience post-moderne. Aira est bien sûr un auteur de cette ère nouvelle : il ironise et prend de la distance par rapport à ses personnages. Cependant, il parvient à résoudre ce conflit de façon magistrale, en particulier dans *La Liebre*. Tout au long du roman, il maintient son humour habituel et ne prend pas ses personnages au sérieux. Il va jusqu'à mettre en abyme son roman, lorsque par exemple, il fait dire à Clarke : « Entiendo perfectamente. Aunque, si esto fuera una novela, me tomaría el trabajo de releer atentamente el último párrafo »[1]. Et pourtant, malgré cette ironie permanente, le narrateur nous surprend en nous proposant un dénouement final heureux en feu d'artifice, fait de révélations et de coups de théâtres incroyables, qui sont le propre du romanesque[2]. La fin du roman révèle que le narrateur n'avait en fait rien laissé au hasard, comme on aurait pu le croire : tout finit par avoir un sens, malgré le côté aléatoire et désordonné des événements jusqu'alors, et malgré la distance prise avec le récit classique. L'ironie métatextuelle d'un narrateur qui est conscient d'écrire une fin étonnante persiste même dans ce dénouement, à travers deux personnages qui symbolisent deux types de lecteurs : un personnage qui incarne la suspicion (Clarke) et un personnage qui incarne l'envie de se livrer à la joie immédiate du romanesque sans arrière-pensée (Carlos).

Le conflit de l'auteur post-moderne est donc résolu brillamment par une alliance finale entre ironie et romanesque. Cette solution apportée à cette problématique narrative de la littérature de la fin du XX^{e} siècle fait sans doute partie des caractéristiques de l'écriture de Aira qui suscitent tant d'admiration, et qui permettent par exemple à Michel Lafon d'écrire que César Aira « a réinventé la littérature de son temps, et de tous les temps (...), a ouvert (...) une voie nouvelle à la fiction, une voie qui est en train de révolutionner les littératures de langue espagnole »[3]. Cette alliance entre ironie et romanesque peut également être vue comme une manifestation du continu reliant réalité et fiction : la manifestation de l'unité possible entre ironie et romanesque, c'est-à-dire entre conscience de la réalité et acceptation de la fiction peut également signifier réunion de la réalité et de la fiction en une même unité.

---

[1] *La liebre, op. cit.,* p. 142.
[2] *Cf* Schaeffer, Jean-Marie, « Le romanesque », in *Vox Poetica*, 14/09/2002, http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm, p. 10.
[3] Lafon, Michel, *César Aira, Un épisode dans la vie du peintre voyageur,* 2005, http://www.initiales.org/chap003/rubr002/ouvrage373.html

Continu entre réalité et fiction dans *Un episodio*

Certes, *La Liebre* est une pure fiction, tandis que *Un episodio* est un roman basé sur des faits réels. Comment ce continu entre réalité et fiction peut-il être opératif lorsqu'il est question de roman historique, ou, plus précisément, de fiction biographique ? Comme on l'a vu, les codes ne sont plus tout à fait les mêmes. Le roman démarre par une introduction biographique en bonne et due forme, qui met le lecteur en situation de confiance et de crédulité face à ce qu'il va lire. L'illusion biographique se poursuit, comme on l'a vu, jusqu'à la fin du roman, puisque de temps en temps le narrateur se permet des références à son prétendu travail de documentation, citant la correspondance de Rugendas. La dimension métatextuelle, à travers laquelle la fiction donne à voir son procédé d'écriture, qui se manifestait dans *La Liebre* à travers l'ironie et le soupçon des personnages face à la réalité imaginaire qui les entourait, est bien présente dans *Un episodio*, mais d'une manière différente.

Ce continu entre réalité et fiction se manifeste à travers les tableaux des deux peintres. Ainsi, par exemple, lorsque Rugendas et Krause assistent au combat extravagant entre les soldats et les Indiens, on peut lire le commentaire suivant du narrateur :

> Todas esas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad. En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar; con lo cual pueden sobrepasarse en extrañeza, en incoherencia, en locura. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa. Frente al Tambo estaban sucediendo, y a la vez era como si se estuvieran inventando a sí mismas, como si manaran de las ubres de las vacas negras (p. 74, 75).

Ainsi que l'écrit le narrateur, les scènes auxquelles assistent les peintres « appartiennent davantage aux tableaux qu'à la réalité ». N'oublions pas, à ce propos que plus le roman approche de sa fin, plus Rugendas pénètre dans le monde des tableaux, ainsi que cette phrase du narrateur, quelques pages plus tôt, nous l'indiquait : « era como si hubiera dado un paso más hacia adentro de los cuadros » (p. 64). Ici, cette impression se confirme. Or, le narrateur propose une définition de ce qui distingue les tableaux de la réalité. Les tableaux se caractérisent par l'invention, qui conduit parfois à des étrangetés et à des incohérences, tandis que dans la réalité, les choses se passent sans invention préalable. Mais la particularité de ces scènes de combat burlesques, c'est qu'elles se passent et s'inventent elles-mêmes en même

temps. Elles possèdent à la fois les caractéristiques de la réalité et celles des tableaux. Elles opèrent donc une fusion entre la réalité et les tableaux.

Or, il faut avoir en mémoire l'idée que lorsque le narrateur parle des tableaux, il réalise implicitement une mise en abyme de son propre travail d'écriture. Le personnage de Rugendas peignant une scène est une mise en abyme de l'écrivain remplissant des pages blanches. La réalité fictive dans laquelle évolue le personnage et que celui-ci prend pour modèle de ses tableaux est le parallèle miniaturisé de la réalité dans laquelle vit l'auteur, et dont il se sert pour écrire. Ainsi, si l'on suit le raisonnement proposé par le narrateur, au sein duquel la réalité des personnages fait corps avec les tableaux représentant cette réalité, par l'effet de la mise en abyme, on en déduit logiquement que la réalité de l'auteur et la fiction qu'il propose en se basant sur cette réalité ne font plus qu'un. Il n'y a plus vraiment de rupture entre la réalité et la fiction.

Utopie littéraire

Il y a d'autant moins de rupture possible, que l'on ignore ce qui s'est passé minute par minute. Ainsi que l'on a pu déjà y réfléchir, les scènes vécues s'étant évaporées avec le temps, le roman recrée un réel (et « rend réelle cette réalité ») à l'aide de scènes dont on ne peut pas affirmer qu'elles n'ont pas pu se passer. Les nombreuses biographies relatant d'une manière ou d'une autre cette histoire sont des réécritures gommant chaque fois un peu plus la frontière entre la réalité et la fiction, car chaque récit raconte plus ou moins la même chose mais chaque fois d'une manière différente. Ce lien ténu entre réalité et fiction, dissout chaque fois un peu plus par un nouveau récit, rejoint cette idée de Aira, exprimée dans *La Liebre*, selon laquelle tous les récits sont reliés par un continu. Dans cet extrait, Clarke, le personnage principal, réfléchit à propos d'une histoire que lui a racontée son guide, Gauna. Cette histoire est celle de sa vie :

> Era una historia muy sólida, muy verosímil, debía reconocerlo, pero eso no provenía de otra cualidad que la de hacerse cargo de todos (de casi todos) los detalles que se habían dado en la realidad; justamente, tenía que haber otros cuentos que hicieran lo mismo, aun siendo por completo diferentes. Todo lo que sucedía, aislado y observado por el juicio interpretativo, o la mera imaginación, se volvía elemento pasible de una combinatoria. Era el ingenio personal el responsable de construir la estructura abarcadora, que lo justificase como unidades. Por supuesto, él no se molestaría en hacerlo... Pero podía jurar, a priori, que había otros cuentos, además del de Gauna, una cantidad innumerable, disponibles. Más

> aún: de un cuento a otro, incluso de uno pronunciado realmente a uno virtual, oculto e inengendrado en una fantasía perezosa, no había un hiato, sino un continuo. La existencia de tal continuo, que en ese momento se le apareció como una verdad indiscutible, creaba una multiplicidad natural en la que la historia de Gauna mostraba que era apenas una más. Eso sí, no pensaba decírselo, porque corría el riesgo de dejar de contar con su compañía. Para Gauna su historia no era una más, era la única[1].

Il se révèle intéressant d'appliquer cette réflexion à *Un episodio*. Lorsque nous avons étudié l'accident de Rugendas, nous avons pu comparer plusieurs versions de celui-ci, extraites des différentes biographies du peintre. Nous avons pu, à travers cet exemple précis, constater que tous les récits de ce même événement étaient différents, sans jamais être pour autant radicalement opposés. D'autre part, lorsque nous nous sommes penchés sur la traversée des Andes et de la pampa des deux voyageurs, et que nous avons comparé le roman de Aira au journal de Robert Krause, nous avons souvent été surpris par les fréquentes similarités, pourtant totalement fortuites, de ces deux récits. Tout cela semble illustrer cette théorie exprimée par le narrateur de *La Liebre*. D'un événement (en l'occurrence, ici, l'histoire du voyage en Argentine de Rugendas), il existe une grande quantité de récits. Mais d'un récit à l'autre, pour réemployer les termes de Aira, il n'y a pas d'hiatus, mais un continu. Au sein de cette multiplicité d'histoires (parmi lesquelles on peut citer, entre autres, la biographie écrite par Richert, celle de Diener, celle de Bonifacio del Carril et, dans un genre tout à fait différent, la fiction biographique écrite par Luz Larraín Orrego[2]), le roman de Aira est juste une histoire de plus, une réécriture de plus, s'inscrivant dans ce grand continu.

Comme on le sait, Aira est un auteur prolifique, mais aussi un grand lecteur. Or, cette théorie du continu reliant tous les récits, on en trouve bien sûr la source chez Borges. Cette « utopie littéraire », comme la nomme Genette, est résumée dans cette phrase extraite de *Tlön Uqbar Orbis Tertius* : « On a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme »[3]. Genette parle d'un « sentiment oecuménique », d'une « vision de la littérature comme un espace homogène et réversible où les particularités individuelles et les présences chronologiques n'ont pas cours »[4]. Au sein de cette théorie, le lecteur est auteur. « (...) La poésie est faite par tous, non par un seul. Pierre Ménard est l'auteur du Quichotte pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l'est »[5]. Il faut rappeler ici que

---

[1] *La Liebre*, *op. cit.*, p. 161.
[2] Larraín Orrego, Luz, *Conversación íntima con Mauricio Rugendas*, Santiago, Editorial Aleda, 1992.
[3] Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 124.
[4] *Op. cit.*, p. 125.
[5] *Op. cit.*, p. 132.

Aira a écrit *Un episodio* après avoir lu la biographie écrite par Richert. C'est un lecteur qui est devenu auteur. Le texte de Richert, qui parfois comporte quelques points communs avec *Un episodio*, est la préfiguration du roman de Aira. Or, Genette ajoute : « La bibliothèque de Babel est parfaite ab aeterno ; c'est l'homme, dit Borges, qui est un bibliothécaire imparfait ; parfois, faute de trouver le livre qu'il cherche, il en écrit un autre : le même, ou presque. La littérature est cette tâche imperceptible - et infinie »[1]. Si Aira avait trouvé et lu le journal écrit par Krause, relatant dans le détail une grande partie de leurs aventures, il n'aurait pas écrit *Un episodio*. La quantité de détails déjà présents dans le récit du peintre aurait mis un frein à son imagination. Faute d'avoir trouvé les pages écrites par Krause, Aira a écrit un autre livre. Ainsi, de même que Pierre Ménard est auteur du *Quichotte*, de même Aira est auteur du journal de Krause, ou de la biographie de Richert ; deux textes qu'il réécrit à sa manière, pour donner à lire au lecteur *Un episodio en la vida del pintor viajero*, récit supplémentaire au sein du grand continu reliant tous les récits, et pourtant récit unique, susceptible de faire naître à son tour un autre récit.

[1] *Ibid.*

TROISIEME PARTIE

Peintres voyageurs

Introduction

« Peintre voyageur » : un oxymore ?

Après avoir confronté le roman *Un episodio en la vida del pintor viajero* aux événements de la vie de J. M. Rugendas qui l'ont inspiré, nous nous proposons à présent de pousser plus loin l'investigation concernant le « métier » de peintre voyageur. L'expression « pintor viajero », choisie par Aira pour figurer dans le titre de son roman, est centrale[1] ; elle demeure au cœur de notre sujet.

Avant tout, peut-être faut-il mettre l'accent sur un paradoxe inhérent à cette activité. Peindre en voyageant, c'est presque un oxymore. Peindre nécessite obligatoirement un arrêt, un statisme, voire un immobilisme, ce qui s'oppose au mouvement, au déplacement, au trajet qu'implique le mot voyage. Comme l'écrit Mariano García, « la doble matriz del relato esbozada por Walter Benjamin, representada por el nomadismo y el sedentarismo, encuentra aquí su punto equidistante a partir de ese principio de oxímoron que sugiere la frase misma "pintor viajero": detención en el avance y avance en la detención »[2].

Et effectivement l'artiste voyageur parvient à allier l'arrêt et l'avancée, le statisme et le mouvement, la concentration du dessin et l'exaltation de la découverte ; plus précisément, il alterne les séances de dessin, où seule la main tenant le crayon est en action, et les moments où il faut avancer, où tout le corps est en déplacement. D'ailleurs, cette dialectique entre arrêt et progression n'est pas sans présenter quelques inconvénients, surtout lorsque le peintre voyage en groupe, comme ce fut le cas de Rugendas et Krause, qui durent traverser les Andes au sein d'une caravane menée par des guides toujours pressés d'avancer. Il faut suivre le rythme, et l'artiste se retrouve sans cesse tiraillé entre cette nécessité de suivre et son désir de fixer le paysage sur le papier, et pour cela de s'enraciner lui-même quelques instants le temps d'assimiler le paysage et d'en garder une trace.

---

[1] Un jour, nous avons assisté à l'incompréhension d'une professeur argentine qui se demandait pourquoi Aira avait préféré utiliser l'expression « peintre voyageur » dans son titre plutôt que de faire figurer le nom de Rugendas. Celui-ci étant connu en Amérique Latine, sa mention dans le titre aurait, selon elle, conféré une plus grande visibilité au roman ; en résumé, un titre comprenant le nom de Rugendas aurait été plus « vendeur ». Or, comme nous allons le voir, ce qui intéressait particulièrement Aira, c'était l'activité en elle-même du peintre voyageur en tant que fascinante réunion du voyage et de l'art. L'utilisation de l'expression « peintre voyageur », qui en elle-même contient déjà sa part de rêve, à laquelle s'ajoute l'emploi de l'article défini (« *del* pintor viajero »), est révélatrice de cet intérêt de l'auteur pour ce que peut signifier cette activité, à travers l'exemple de Rugendas, et au-delà de la simple mention du nom de ce peintre célèbre.

[2] García, Mariano, « Al fondo de lo desconocido : *Un episodio en la vida del pintor viajero* », in *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo"*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, p. 156.

Le fait de se déplacer au sein même du modèle à représenter procure au peintre une infinité de sujets à peindre ; à chaque minute il a devant lui davantage de thèmes de tableaux que ce qu'il est humainement capable de réaliser, il est dépassé, il lui faudrait sans cesse s'arrêter, et à chaque instant recommencer à couvrir une page blanche. A chaque pas, l'angle est différent, un nouveau motif apparaît. Comment ne pas avoir besoin de plus de haltes ? Le peintre profite de chaque arrêt, à l'instar de Léon Pallière[1], pour qui les ralentissements imposés représentent une aubaine : « la hacienda que ocupa el camino nos obliga a cada instante a pararnos de golpe, permitiéndonos gozar del paisaje con más comodidad. Aprovecho para dibujar apresuradamente, desde la mula, todo lo que veo »[2]. C'est du haut de sa mule que Pallière croque le paysage. Peindre en voyageant, c'est peindre dans les conditions les plus précaires, les plus improvisées, les plus inconfortables (« sentado en un cajón, hago algunos croquis del lugar de nuestra permanencia de una noche »[3], écrit encore Pallière), c'est faire preuve d'adaptabilité et pratiquer son art tout en dormant chaque soir dans un lieu différent. Le peintre voyageur est un artiste itinérant, nomade, sans domicile fixe. Comment ne pas voir là un antagonisme profond avec la représentation que nous nous faisons habituellement du peintre, installé dans son atelier, peignant assis face à son modèle, derrière son chevalet ? Le sédentarisme de l'artiste travaillant dans une petite pièce imprégnée d'une odeur d'huile et de térébenthine où s'entassent des toiles dans chaque recoin s'oppose au nomadisme du peintre foulant des terres inconnues et respirant l'air pur des grands espaces.

Si l'activité du peintre dans son atelier a souvent été commentée, il n'en est pas de même de celle du peintre voyageur, qui est relativement peu étudiée. Que signifie être un peintre voyageur ? Quelles sont les problématiques et les caractéristiques d'un tel choix de vie ? Dans un premier temps, nous reviendrons sur le parcours réalisé par Rugendas en 1837-1838 sur le sol argentin, à travers les paysages qu'il parcourut et les travaux artistiques que ces lieux lui inspirèrent. Nous verrons ainsi pas à pas quelles purent être par exemple les contraintes physiques du voyage ou les difficultés esthétiques posées par la représentation du paysage. Dans un second temps, nous étudierons les caractéristiques de l'activité de peintre voyageur, telles qu'elles peuvent être définies à travers l'expérience de Rugendas et de plusieurs autres artistes[4] partis en Amérique latine au XIX^{e} siècle.

---

[1] Peintre français ayant séjourné en Argentine entre 1855 et 1866. *Cf* biographie en annexe.

[2] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 145, 146.

[3] *Op. cit.*, p. 145.

[4] Nous proposons en annexe les biographies de quelques-uns des principaux peintres ayant séjourné en Argentine à la même période que Rugendas.

Un bref historique de l'art en voyage

Mais avant cela, peut-être faut-il apporter ici quelques éclaircissements historiques concernant l'activité de peintre voyageur, qui englobe à la fois la pratique des arts plastiques et la découverte du monde. Comme l'explique François Moureau, art et voyage n'ont pas toujours été considérés comme allant de pair :

> L'artiste de plein vent est une invention récente. Peindre ou dessiner sur le motif est certes bien antérieur à l'Impressionnisme, mouvement qui passe pour en avoir répandu la pratique, mais ce n'était jusqu'alors qu'un exercice d'école, pour esquisser des œuvres qui seraient terminées en atelier. L'art était chose trop sérieuse pour être confiée aux aléas d'un soleil capricieux, d'une ondée meurtrière de l'aquarelle, d'une réalité qui ne valait certainement pas la beauté idéale que la méditation sereine de l'artiste savait seule créer à l'abri du monde. Par fonction, l'artiste était sédentaire, fermé aux sollicitations trop pressantes du paysage, de la lumière et du mouvement. D'autre part, tout artiste semble avoir une secrète méfiance à l'égard de ce qui n'est pas son art. « Cosa mentale », la peinture n'a que faire d'une vérité sensible qui gêne son essor plus qu'elle ne le soutient[1].

Si les artistes se déplaçaient beaucoup dans toute l'Europe au Moyen-Age et à la Renaissance, c'est surtout à partir du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle que l'on peut commencer à esquisser une histoire de l'art en voyage. Durant cette période, nombreux sont les artistes à effectuer le « voyage d'Italie », considéré comme essentiel à leur formation, qu'ils soient pensionnaires de l'Académie de France à Rome ou qu'ils voyagent à leurs frais. D'autres artistes européens accompagnent de riches voyageurs réalisant le Grand Tour[2]. Comme l'écrit Moureau, « longtemps l'artiste en voyage ne fut que le "serviteur" de l'homme de science, du diplomate, du militaire ou de l'oisif "spleenétique" du Grand Tour, à qui il était aussi utile que son ombrelle (...). Le voyage d'Ancien Régime ne se fait pas sans de longues préparations, sans étapes obligées, sans un cortège plus ou moins étoffé selon l'importance que le voyageur attribue à son immodeste personne »[3]. Il ajoute : « Faute de moyens, l'artiste voyage peu pour lui-même, sauf à aller à Barbizon, ou à Rome quand il en a remporté le Grand Prix »[4].

---

[1] Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. VII.
[2] Voir : Bertrand, Gilles, « Les artistes et le Grand Tour », in TDC n°1035, http://www.cndp.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_1035_artvoyage/article.pdf (page consultée le 18 juin 2012).
[3] *Op. cit.*, p. VIII.
[4] *Ibid.*

Cette période est aussi celle des grandes expéditions. Les artistes, qui accompagnent naturalistes et scientifiques autour du monde, ont pour mission de témoigner des splendeurs et des curiosités exotiques. Farid Abdelouahab écrit à ce sujet :

> C'est au temps des conquêtes marchandes, à la naissance du capitalisme, que des expéditions emportent avec elles des dessinateurs, des savants ou des lettrés talentueux pour rapporter les choses vues d'après nature. Au retour, leurs œuvres alimentent autant la soif de connaissance, la curiosité éclairée que le besoin d'exotisme. Le siècle des Lumières et son vaste projet encyclopédique inaugurent de nouvelles méthodes fondées sur l'exactitude et la nécessité de la preuve. Tout un territoire visuel va naître. Il s'agit d'observer, d'inscrire et de répartir les découvertes dans les cases du savoir qui se définissent par là-même, de questionner à travers les sciences naturelles le mystère de la vie et de son évolution, de trouver sans Dieu les origines de l'homme. Les feuilles de dessin matérialisent et partagent l'aventure, et montrent aussi aux commanditaires le bien-fondé des expéditions, prouvent parfois la nécessité de remettre les voiles et de mener de nouvelles conquêtes[1].

Le siècle des Lumières fut à n'en pas douter la période la plus propice aux grandes expéditions. Mais comme l'explique Françoise Chenet, dès le XVI[e] siècle, les artistes commencèrent à mettre leur pratique au service de la science :

> S'il est vrai que la fin du XVIII[e] siècle voit se multiplier ces missions militaires, diplomates et scientifiques, où un peintre est requis pour des relevés topographiques, des vues et des dessins ethnographiques de costumes et de types à valeur documentaire, le phénomène est plus ancien et remonte aux voyages de reconnaissance organisés dans la foulée des grandes découvertes. Les artistes, et non des moindres, ont tout de suite mis leur savoir-faire au service des princes ou des villes qui cherchaient à dresser des cartes et à faire l'inventaire iconographique du monde à conquérir et des richesses à exploiter. Franz Post (1612-1680) accompagne Jean-Maurice de Nassau au Brésil en 1637-1644. (...) On s'accorde à faire de lui le premier peintre de paysages tropicaux[2].

Vers 1765, comme le rappelle F. Chenet, l'artiste commence à se différencier peu à peu de l'artisan, et à prendre conscience qu'il n'est pas seulement « un technicien, dépositaire d'un savoir-faire et d'une tradition », mais « un créateur inspiré n'écoutant que sa fantaisie »[3], ce qui ne va pas aller sans causer quelques problèmes au sein des expéditions, comme nous l'avons vu avec l'exemple du conflit entre Langsdorff et Rugendas, dans les années 1820.

---

[1] Abdelouahab, Farid, *Ces merveilleux carnets de voyage*, Paris, Sélection du Reader's Digest, 2004, p. 12.
[2] Chenet, Françoise, « L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques », in *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, *op. cit.*, p. 136, 137.
[3] *Ibid.*, p. 137.

Ainsi que l'a montré Pablo Diener, Alexandre de Humboldt, en théorisant l'art des voyageurs, dans la première moitié du XIXe siècle, va contribuer à apaiser ce déchirement intérieur que ressent alors le peintre entre devoir de documentation et inspiration créatrice[1].

Françoise Chenet distingue donc les « artistes chargés de mission, les artisans consciencieux et quelque peu besogneux (...) et les dilettantes » qui partent « pour servir autant leur ambition que leur plaisir et la passion des voyages »[2]. « Les vrais artistes, à l'instar des vrais voyageurs, sont ceux qui partent pour partir et font du voyage un art et non une relation écrite et illustrée de belles images »[3], conclut-elle.

Par ailleurs, comme le note François Moureau, l'artiste voyageur « est la victime de la mode du "pittoresque" qui envahit l'Europe dès la seconde moitié du XVIIIe siècle (...) ; sous un fallacieux prétexte "archéologique", on retrouve [les élèves de l'Académie de France à Rome] à Frascati, à Tivoli, en Campanie, jusqu'en Sicile »[4]. Les peintres partis de l'autre côté de l'Atlantique n'échappent pas non plus à l'esthétique du pittoresque, et une fois rentrés en France, publient des volumes conformes au goût du public, tel le *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret, par exemple.

Durant la première moitié du XIXe siècle, des expéditions sont toujours envoyées autour du monde pour explorer des terres inconnues. Parallèlement, tout au long du siècle, de nombreux écrivains et artistes choisissent de découvrir des contrées moins lointaines et visitent l'Orient, qui les fascine.

> Pour ces artistes, explique Lynne Thornton, (...) l'Orient signifia d'abord le Levant, puis engloba l'Egypte, la Syrie, le Liban, la Palestine et la zone côtière de l'Afrique du Nord. L'Espagne, avec son passé arabe, et Venise, par ses relations historiques avec Constantinople, étaient souvent considérées comme les portes de l'Orient. Seuls quelques artistes-voyageurs particulièrement aventureux allaient en Arabie, en Perse ou en Inde ; quant aux pays de l'Extrême-Orient, ils furent virtuellement fermés aux Occidentaux jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle[5].

Les artistes qui partent en voyage sont de plus en plus nombreux au XIXe et au XXe siècle. Peu à peu, le genre « carnet de voyage », où texte et dessins sont harmonieusement unis, commence à voir le jour. Moureau constate : « Il arrive que l'artiste soit son propre

---

[1] Diener, Pablo, « La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros », *in Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. Mexico. Année 2, n°3, 1999, p. 41-49.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 138.
[4] *Op. cit.*, p. VIII.
[5] Thornton, Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR Edition, 1993, p. 4.

interprète par l'écrit : magnifiques croquis annotés ou lettres illustrées de Delacroix, *Noa-Noa* de Gauguin, traits de plumes fulgurants de Victor Hugo. Il faut leur accorder encore qu'ils furent à l'occasion des précurseurs dans l'élargissement de la matière artistique »[1].

De nos jours, le carnet de voyage est le support de prédilection par lequel s'exprime l'artiste voyageur. Parmi les plus célèbres d'entre eux figure Titouan Lamazou, qui a su allier au mieux voyages et création artistique. Au sujet du carnet de voyage, Farid Abdelouahab écrit :

> Le carnet devient, comme chez Gauguin, un véritable laboratoire d'idées, où tout, bien plus que sur les toiles du maître, peut être expérimenté. La synthèse et la pluralité des formes y cohabitent dans un style unique, une liberté en mouvement. Le carnet de voyage devient le lieu de toutes les rencontres, des adjonctions, des accolements : la photographie d'un port, une aquarelle de bateau et le dessin à l'encre d'un poisson, une fleur, une maison, un homme en action, le portrait d'un autre vu de près. L'écriture est de la partie, et contribue à la composition et à la somme des expressions, car qui mieux qu'elle peut exprimer les pensées passagères qui ont marqué le moment ?[2]

Pour revenir aux peintres voyageurs qui nous occupent plus particulièrement, ceux qui partirent en Amérique latine au XIX^e^ siècle, il semble qu'ils aient été relégués aux oubliettes de l'histoire de l'art. Si les Romantiques, les Orientalistes, les Réalistes ou les Impressionnistes occupent légitimement une place de choix dans les différents ouvrages d'histoire de l'art du XIX^e^ siècle, il n'en est pas de même pour les peintres européens ayant voyagé en Amérique latine et dans d'autres régions lointaines du monde à cette période. Ils ne sont absolument pas mentionnés dans le célèbre *Histoire de l'Art* de Gombrich[3]. Aucune place ne leur est accordée non plus dans le tome *Epoque contemporaine. XIX^e^-XX^e^ siècles* de l'*Histoire de l'art* éditée par Flammarion[4], où un large chapitre est pourtant logiquement consacré aux peintres étant partis en Orient. On relève malgré tout ce bref passage chez Jacques Thuillier :

> La découverte de la nature américaine apparaît comme un grand moment dans l'histoire du paysage. Mais on ne peut négliger la passion des voyages exotiques qui envahit nombre de peintres de tous les pays. Le Français Auguste Biard (1798-1882) courut l'Egypte, la Syrie, la Laponie et séjourna deux ans au Brésil.

---

[1] *Op. cit.*, p. X.
[2] *Op. cit.*, p. 12.
[3] Gombrich, Ernst Hans, *Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, 1997 (1^e^ éd : 1950).
[4] Dagen, Philippe et Hamon, Françoise (dir.), *Histoire de l'art. Epoque contemporaine. XIX^e^-XX^e^ siècles*, Paris, Flammarion, 2003 (1^e^ éd. : 1995).

Sa *Magdalena Bay* (Salon de 1841 ; Paris, musée du Louvre) donne un pendant à la célèbre *Mer de glace* de Caspar David Friedrich (1824 ; Hambourg, Kunsthalle)[1].

Il semblerait qu'un chapitre soit manquant dans ces ouvrages d'histoire de l'art, comme si l'Atlantique était une barrière si incommensurable qu'elle avait fait tomber dans l'oubli ceux qui avaient osé la franchir. La mémoire de ces peintres reste à être réhabilitée. Si Rugendas était resté en Europe, il figurerait peut-être dans ces ouvrages. Mais par leur choix radical de voyage, lui et les autres peintres voyageurs partis vers des continents lointains ont tout simplement été oubliés en Europe malgré l'abondance et la qualité de leurs œuvres.

Ce n'est qu'en consultant les livres d'histoire de l'art hispano-américain que l'on trouve quelques chapitres consacrés à ces peintres. Dans les ouvrages d'histoire de l'art argentin, ils sont souvent regroupés sous le terme d'« artistes étrangers » ou de « précurseurs »[2]. Comme nous le verrons en effet, c'est dans les pays où ils ont séjourné que la plupart de ces artistes sont devenus célèbres, et non dans leur patrie d'origine. C'est là tout le paradoxe de ces peintres voyageurs : célébrés très loin de chez eux, ils sont inconnus dans leur propre pays.

Cela s'explique également par un autre facteur : le choix de l'histoire de l'art occidental de privilégier les avant-gardes. Lynne Thornton explique au sujet des peintres partis en Orient : « comme beaucoup d'Orientalistes travaillèrent dans le style académique de leur époque - règne du "bien-dessiné" et du "bien-peint" - ils furent rayés des contrôles de l'histoire quand l'académisme cessa d'être à la mode, supplanté par des "ismes" d'avant-garde. (...) Ce n'est guère qu'au cours des deux dernières décennies environ que l'Orientalisme (...) commença à resurgir dans la conscience des historiens et professionnels de l'art et du public »[3]. On peut dire qu'il s'est passé exactement la même chose pour les peintres que l'on peut regrouper sous le terme d'« Américanistes ». Mais de même que les Orientalistes ont été récemment redécouverts, de même ces autres artistes voyageurs le seront peut-être bientôt eux aussi.

---

[1] Thuillier, Jacques, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.

[2] Pagano, José León, *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944 ; Ribera, Adolfo Luis, *Historia general del arte en la Argentina, III. La pintura*, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984 ; Payró, Julio, *Veintitrés pintores de la Argentina. 1810-1900*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

[3] *Ibid.*

« En Occidente hubo pocos pintores viajeros realmente buenos »

L'Europe ne fut pas le seul continent à voir partir des artistes voyageurs. Lors d'un entretien, nous avons demandé à Aira ce qui finalement lui avait donné envie d'écrire *Un episodio*. Et voici ce qu'il nous a répondu, nous donnant par la même un éclairage nouveau sur l'expression « peintre voyageur », qu'il entend par référence à l'Extrême-Orient :

> Hay varias cosas: una es la idea de un artista... eso es una cosa que puse en la primera línea, que nadie lo notó: y es que me refiero a los pintores y dibujantes chinos y japoneses que eran los pintores viajeros: « En Occidente, no hubo realmente grandes pintores viajeros », como los hubo en la China o en el Japón, que salían a hacer todo el recorrido a los Treinta y seis estaciones del Monte Fuji, y pintaban cada aldea, cada montaña, cada paso... En Occidente, no hubo eso. Cuando empezaron a pintar los pintores en *plein air*, los impresionistas, Cézanne, pintaban en el jardín de su casa o salían en las afueras de la ciudad, pero no salían a viajar. Me gustó esa idea del pintor viajero, que es tan excepcional en Occidente: no hubo grandes pintores viajeros, salvo Rugendas, o algún otro; eran más bien pintores topográficos que iban a tomar... o venían a América a tomar paisajes para hacer grabados o para ilustrar libros; pero Rugendas fue el primero que en realidad pintó; se lo considera un antecedente del impresionismo, pero los impresionistas no llegaron tan lejos, los impresionistas no salieron a viajar por el mundo, pintaban en el jardín de su casa : Monet, Giverny, o la montaña Santa Victoire de Cézanne; pero ahí nomás, no salían[1].

Ainsi, Aira a utilisé l'expression « peintre voyageur » en pensant avant tout aux artistes extrême-orientaux et en particulier aux peintres japonais Hokusai (1760-1849) et Hiroshige (1797-1858) de l'école de l'Ukiyo-e. Il considère Rugendas comme l'un des rares peintres occidentaux à avoir été un *véritable* peintre voyageur, c'est-à-dire un artiste qui part sur les routes, loin de chez lui, avec tout son matériel, et qui peint chaque étape de son voyage. Il est intéressant de noter que Hokusai et Hiroshige sont contemporains de Rugendas. La première moitié du XIX^{e} siècle aurait-elle été une période particulièrement propice au voyage pour les peintres ? Quoi qu'il en soit, alors que Rugendas et d'autres artistes parcouraient l'Amérique latine, au même moment les peintres voyageurs de l'Ukiyo-e arpentaient les chemins du Japon. La différence réside bien entendu en cela que ces derniers ne quittaient pas leur pays ; ils l'exploraient et en découvraient toutes les facettes. Aira poursuit, expliquant pourquoi la traduction du titre de son roman en anglais est erronée :

[1] Entretien du 17/03/2011 à Buenos Aires (Cf annexes).

> (...) Por eso, en la traducción al inglés de este libro, que se llama « An episode is the life of the *landscape* painter », del pintor *de paisaje*, y empieza diciendo: « In the West... En el Occidente, no hubo *pintores de paisajes* realmente buenos » : eso es un completo error que desnaturaliza todo el libro. En Occidente hubo muchos pintores de paisaje pero yo no me refiero a eso : me refiero al pintor viajero que sale al mundo a pintar[1].

Ainsi, il faut bien distinguer le peintre de paysages et le peintre voyageur, le premier peignant des vues qui bien sûr peuvent être proches de chez lui, le second partant découvrir le monde. Il y a donc bien dans l'expression « peintre voyageur », qui n'est absolument pas due au hasard, cette idée de départ : partir, et peindre. « El viaje... y el arte : el pintor viajero, eso es la idea »[2]. Le voyage et l'art, les deux ensemble, formant un tout indissociable. De fait, Aira explique qu'il éprouve une certaine fascination pour cette activité :

> - Y con respecto al tema del viaje, me parece haber leído que a Ud no le gustaba mucho viajar, pero sin embargo se interesó en un pintor viajero que viene desde Europa. Ud. se queda mucho en Buenos Aires, y tuvo que hacer el esfuerzo de ponerse en el lugar de un pintor europeo que descubre Argentina y que viaja.
> - Sí. No hay ningún esfuerzo porque justamente las cosas que uno no hace son las que mejor puede imaginar. Un deseo, un *wishful thinking*. Me gustaría ser un viajero; sobre todo un viajero como era, en esta época, Rugendas, viajando con poco equipaje, bueno como viajaban los japoneses, los chinos, los poetas que se iban con un pequeño atadito de ropa a recorrer los paisajes, a inspirarse... No es lo mío; yo prefiero viajar en *business class* e ir a un buen hotel *(risas)* pero justamente las cosas que uno no hace son las que se presentan como los más románticas : viajar a la aventura, dormir bajo las estrellas[3]...

Comme Aira, on peut imaginer les voyages de ces artistes. Mais leurs réalisations artistiques sont autant de témoignages qui peuvent nous aider à reconstituer leur route. Nous allons à présent nous attarder sur le premier voyage de Rugendas en Argentine : la traversée des Andes et de la pampa, étape par étape, lui réserva de nombreuses découvertes esthétiques et fut une nouvelle occasion de mettre en pratique son art.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

Chapitre 1 : Le voyage de Rugendas en Argentine en 1837-1838 : paysages et motifs

Au cours de ses deux voyages en Amérique latine (d'une durée totale de dix-neuf ans), Rugendas parcourut une très grande quantité de paysages. Il put apprécier la grande diversité des espaces et paysages américains, de la forêt brésilienne aux pampas argentines en passant par les hauteurs enneigées des Andes ou les côtes pacifiques chiliennes. A ce propos, Angel Kalenberg, dans son article « La De-velación de América Latina », propose une vue d'ensemble de l'Amérique latine, en la réduisant schématiquement à deux espaces fondamentaux : l'un est caractérisé par la verticalité, l'autre par l'horizontalité.

> Espacio andino / espacio de las pampas. Ahora que se ha tornado moda la cuantificación también en el dominio de la estética, habría que ensayar la ejecución de un balance matemático para estudiar la proporción cielo / tierra en los paisajes americanos. Parámetros: horizonte bajo / horizonte alto. ¿En qué paisaje europeo se encuentran estas relaciones típicamente americanas? Apenas recuerdo el nombre del belga Permeke. Y, a la inversa, investigar también el espacio monumental, el espacio de las potentes cordilleras. Las dos Américas. Una cerrada, con cumbres nevadas, de masas desafiantes, rotundas, eternas. Otra abierta, unas veces sin vegetación, desierta, yerma (la pampa); otras con vegetación tropical, abusiva, inagotable (Brasil, El Caribe). Ambas extendidas hacia el horizonte, que se confunde con el infinito. Y un denominador común : el mar que las rodea, que las recorta y que las abre al mundo. Y a los pintores viajeros. El océano. Pacífico y Atlántico[1].

Effectivement, l'océan joue un rôle très important pour tous nos peintres voyageurs. Il représente la barrière à franchir, au prix d'une longue traversée de plusieurs mois, pour découvrir le Nouveau Continent. Une fois arrivé à destination, une telle durée de traversée ne permet pas au peintre de revenir en arrière dans l'immédiat. L'océan est un barrage aussi bien spatial que temporel, qui oblige l'artiste voyageur à assumer ses choix, à aller de l'avant, sans se retourner.

[1] Kalenberg, Angel, « La de-velación de América Latina », in Löschner, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin, Reimer, 1978, p. 18.

D'autre part, Rugendas a également réalisé par la mer de nombreux trajets entre les différents pays américains : une première fois entre le Mexique et le Chili, puis, plus tard, entre le Chili et le Pérou, enfin, en 1845, entre le Chili et Buenos Aires, par le détroit de Magellan. A cause de son accident qui l'a forcé à rebrousser chemin en 1838, Rugendas n'a pas pu sillonner le continent par voie de terre comme il le souhaitait : rejoindre la Bolivie et le Pérou en passant par Córdoba et Tucumán. En revanche, si l'on regarde la carte de ses déplacements, on se rend compte qu'il a fait le tour du continent latino-américain par la mer, et que ses déplacements par voie maritime sont beaucoup plus visibles que ceux réalisés par voie terrestre. Pour n'avoir pas pu traverser l'Argentine, Rugendas l'a contournée. Monvoisin, en revanche, a fait l'inverse : n'ayant pas pu franchir le détroit de Magellan, il a dû se résoudre à traverser toute l'Argentine par voie terrestre.

Pour revenir à présent aux deux types majeurs de paysages auxquels fait allusion Kalenberg, il se trouve que lors de son voyage en Argentine de 1837-1838, Rugendas a justement rencontré ces deux types de paysages : l'espace andin et l'espace de la pampa. En ces quelques mois - interrompus comme nous le savons, par son accident - il a pu, avec Krause, voir « les deux Amériques », et réaliser successivement deux traversées : l'une de l'Amérique « fermée », l'autre de l'Amérique « ouverte ». Ce sont ces deux espaces que nous nous proposons de parcourir à présent, à travers les yeux et les œuvres du peintre voyageur : montagne et pampa, deux paysages sublimes, au détour desquels surgira pour finir un autre motif pour le crayon de l'artiste : le *malón*, si méticuleusement décrit par Aira, et réellement travaillé par Rugendas.

I. Les Andes

El Paso de Uspallata

A la fin de l'année 1837, Rugendas et Krause quittèrent Santiago en direction de l'Argentine. Ils franchirent la Cordillère par le Paso de Uspallata. Le Paso de Uspallata était un point de passage très important reliant le Chili et l'Argentine. De nombreux voyageurs empruntaient cette route pour traverser les Andes. Elena Duplancic de Elgueta nous propose une description de ce chemin périlleux :

En el paralelo de 33 grados sur corta Los Andes un angosto camino que llega a

3500 metros de altura máxima en « la cumbre » y une las ciudades de Mendoza, en Argentina y Santa Rosa de los Andes, en Chile. Desde allí el camino se puede dirigir a Santiago o a Valparaíso. Este recorrido atraviesa dos cadenas montañosas separadas por un valle: la sierra de Uspallata y la cordillera de Los Andes propiamente dicha. Algunos centros de interés son las termas de Villavicencio, el Puente del Inca (formación natural en un sitio donde surgen también aguas termales), el cerro Aconcagua (mayor altura en todos Los Andes), la laguna del Inca (espejo de agua sin desagüe evidente). Ya que el camino atraviesa una frontera internacional el viajero debe enfrentar el paso de las aduanas respectivas de Chile y Argentina las cuales eran, en el pasado, precarios establecimientos ubicados a bastante distancia del límite real marcado por la cumbre[1].

San Felipe
Los Andes
Río Blanco
Portillo
Aconcagua
Parque Provincial Aconcagua
Laguna del Inca
Las Cuevas
Los Penitentes
Puente del Inca
Punta de Vacas
Polvaredas
Uspallata
Estación Uspallata
Termas Villavicencio
Ea. Villavicencio
Ea. Los Tambillos
Ea. San Alberto
CORDILLERA
USPALLATA
LAS HERAS
MENDOZA
GODOY CRUZ
LUJAN DE CUYO
El Borbollón
Guido
Potrerillos
Vallecitos
Las Cañitas
Piedras Blancas
Las Cachueta
Las Vegas
Refinería Lujan d. Cuyo
Pdte. Agua de las Avispas
La Carrera
Ugarte
Agrelo
Perdr
Parque Provincial Volcán Tupungato
TUPUNGATO
Tupungato
San José
Villa Bastías
Anchoris
El Carrizal de Abajo
El Zampal
Cordón de Plata
Zapata
Los Arboles
Villa Seca
Cnia. Las Rosas
Los Sauces
TUNUYAN
Tunuyán
Colina
Farellones
SANTIAGO
San José de Maipo
PUENTE
Río Colorado
Río Blanco
Río Mendoza
Río Tupungato
Río Claro
Río Tunuyán
Río Colina
Río Olivares
Río Mapocho
Río del Arrayán
Río Petaquito
Río Aconcagua
Río Colorado
Laguna Negra
Embalse El Yeso
Co. Aconcagua 6959
Co. Tupungato 6800
Co. Penitentes 4356
Co. Juncal 6060
Co. Tres Cruces 6749
Co. Tigre 5675
Co. Pico Negro 4520
Co. Tupungatito o Bravard 5913
Co. Negro 6152
Co. Pajarito 2794
Co. Aspero 3357
Co. Montura 4263
Co. Colorado 4790
Co. Blanco 5490
Co. Invernada 3404
Co. Santa Clara 5460
Co. de la Pollera 6205
Co. Cumbre 3832
Co. Juncal 6060
Co. San Emetrio 4500
Co. Cúpula 5488
Co. Catedral 5335
Co. de la Gloria 984
Nevado del Plomo 6120
Nevado El Plomo 5430
Cerro Chorrillos
Cerro Tupungatito
Cerro Negro
Cerro Pico Negro
Loma Pelada 3372
Vrno. del Plomo
Vrno. del Tupungato
Vrno. de las Vertientes
Vrno. del Morado
Vrno. de la Plata
Vrno. de la Cruz
Vrno. de los Chorrillos
Vrno. de las Cuevas
Vrno. de las Vacas
Vrno. de las Vertientes
Vrno. de las Vertientes
Vrno. de las Vertientes

neige. Le Paso de Uspallata, où s'aventurèrent nos peintres voyageurs, fut aussi, quelques années plus tôt, un lieu marquant de l'histoire de l'indépendance argentine :

> En el siglo XIX el paso de Uspallata era el camino obligado de aquellos que deseaban viajar entre Buenos Aires y Santiago sin aventurarse por el peligro estrecho de Magallanes. El cruce, entre elevadas alturas y profundos precipicios, era parte de los más de mil kilómetros que separan ambas capitales. En 1817 éste fue, también, el paso por el cual el general José de San Martín condujo a su ejército, durante la guerra de la independencia, hacia Chile y Perú[1].

Les voyageurs devaient supporter une marche longue et difficile pouvant durer de une à deux semaines.

> Básicamente la actual ruta internacional sigue en el mismo rumbo, pero, lo que en actualidad puede ser recorrido en cinco horas, fue en el siglo pasado una excursión que obligaba a marchar varios días a lomo de mula, sufriendo dificultades impuestas por la altura y el frío. Numerosos son los viajeros que hicieron esta ruta y luego volcaron sus impresiones en relatos de viajes. Alemanes, franceses, italianos, principalmente ingleses y también argentinos y chilenos[2].

Rugendas et Krause nous ont chacun laissé un témoignage de cette traversée des Andes : l'un est pictural, l'autre littéraire. Comme on le sait en effet, Rugendas ne tenait pas de journal et la plus grande partie de sa correspondance n'est pas parvenue jusqu'à nous, ce qui nous prive de ses réactions au jour le jour. En revanche, il réalisa de nombreux dessins durant ce voyage, qui lui servirent d'études pour peindre par la suite plusieurs huiles de petit format sur carton. La plus grande partie de ces œuvres est conservée au musée graphique de Munich (Staatliche Graphische Sammlung). Quant à Krause, les travaux artistiques qu'il réalisa à cette époque n'ont pas été conservés, mais il nous a laissé un précieux journal racontant de manière détaillée leur voyage[3]. Ainsi, les oeuvres de Rugendas et le récit de Krause sont complémentaires.

Or, dans son article relatif aux deux peintres allemands, Lila Bujaldón de Esteves mettait l'accent sur un travail qui n'avait pas encore été réalisé jusqu'ici :

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*, p. 166.
[3] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923 ; « De Mendoza a San Luis de la Punta: diario íntimo del paisajista alemán », in *Fenix - Revista de Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1924.

> Existe la posibilidad de ir siguiendo paso a paso la descripción del cruce de la Cordillera que siguieron Krause y Rugendas, como tantos otros viajeros en la primera mitad del siglo XIX, poniendo en relación el detallado texto de Krause con más de 70 ilustraciones de un artista como Rugendas, famoso a la vez como paisajista y por la fidelidad en la reproducción de los tipos humanos, de la flora y fauna locales. Los trabajos históricos ya existentes sobre las comunicaciones y las rutas cordilleranas desde la época colonial se verían seguramente enriquecidos por ello[1].

Cette mise en parallèle des descriptions de Krause et des illustrations de Rugendas, pour retracer étape par étape leur périple au sein de la Cordillère des Andes à travers textes et images, c'est ce que nous nous proposons de faire à présent. Les pages qui suivent auront donc nécessairement un caractère plus descriptif, puisque nous allons suivre le voyage des peintres de manière chronologique grâce à leur témoignage littéraire et artistique, mais cette partie qui risque d'être plus lente est indispensable car elle se trouve au cœur de cette union entre voyage, écriture et peinture.

La traversée des Andes, étape par étape

Rugendas et Krause, accompagnés de leurs guides et des autres personnes composant la caravane quittèrent Santiago le 27 décembre 1837 à cinq heures du matin. A trois heures de l'après-midi, ils arrivèrent à Chacabuco, première étape intéressante du voyage, lieu d'une célèbre bataille de la guerre d'Indépendance.

> A eso de las 3 de la tarde, écrit Krause, llegamos al pueblo Chacabuco, célebre por una victoria decisiva que los patriotas obtuvieron aquí contra los españoles. Aquí dejamos descansar por dos horas los caballos y las mulas que llevaban nuestro equipaje, seguimos después nuestro camino y pasamos por la Cuesta de Chacabuco. Desde este punto, tuvimos una vista maravillosa a la llanura que habíamos recorrido y que está encerrada de todas partes por montañas altas[2].

A cette étape correspond un dessin de Rugendas intitulé *El Campo de batalla de Chacabuco, con una hacienda en el centro*[3]. A dix heures du soir, les peintres arrivèrent à Villanueva de los Andes, localité également appelée Santa Rosa, et aujourd'hui connue sous

---

[1] Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », in *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n°6, Mendoza, Editorial de la Facultad de filosofia y letras, 1999-2000, p. 156.

[2] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, p. 43, 44.

[3] cat. CH-D-331 (Les références données sont celles du catalogue de Pablo Diener : *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997.)

le nom de Los Andes. C'est dans une auberge du village qu'ils passèrent la première nuit de leur voyage. « Hicimos extender nuestros colchones que habíamos llevado con nosotros, en el suelo porque no hubo posibilidad de pensar en la existencia de camas »[1], écrit Krause. Santa Rosa, située sur les rives du « turbulent fleuve Aconcagua, qui ici arrive directement de la montagne », est un lieu qui inspira à Rugendas plusieurs dessins, comme par exemple *El río Aconcagua, cerca de Villanueva de los Andes*[2], où l'artiste a représenté une vallée agrémentée d'oasis de verdure bordant le lit du fleuve, avec en toile de fond les montagnes andines.

48. Johann Moritz Rugendas, *Aldea a orillas del río Aconcagua, con los Andes en el fondo*, 1837

Les deux amis restèrent deux jours à cet endroit, ce qui leur permit de réaliser divers croquis. Ceux de Rugendas sont datés des 27, 29 et 30 décembre. Même si l'on peut regretter qu'il n'ait pas réalisé de peintures basées sur ces études, sa maîtrise de la technique du dessin nous permet d'avoir un bon aperçu du paysage. La vallée de Villanueva de los Andes est décrite par Krause comme l'une des plus belles du Chili. Le jeune peintre allemand décrit également les conditions dans lesquelles ils dessinèrent et séjournèrent à Villanueva :

> Nos hemos quedado allí dos días y hemos dibujado bastante, llevando siempre lentes verdes para no sufrir del reflejo del papel. Hacía un calor tal que la humedad resbalaba por todo mi cuerpo como si estuviera en un baño de gotas gordas. Los baños que hemos tomado en el agua helada del río y que proviene de la nieve fundida, nos aliviaron tanto más. Por la noche hemos visitado a las familias distinguidas donde fuimos recibidos como bichos raros, con la mayor hospitalidad. Como diversión nos ofrecían, como siempre, música de guitarra y canciones[3].

[1] *Op. cit.*, p. 44.
[2] cat. CH-D-338
[3] *Ibid.*

Le 30 décembre au matin, Krause et Rugendas reprirent le cours de leur voyage. Cette fois, ils pénétrèrent véritablement au sein des vallées encaissées des Andes et suivirent le cours du fleuve Aconcagua.

> (...) Nuestra larga caravana siguió el curso del Aconcagua, entrando directamente en la montaña, pasando primero un cerro bajo y después por la cuesta de una montaña. A medida que el valle se hace más estrecho y que las montañas se vuelven más escarpadas, el camino, que a veces está tallado en el granito puro, sigue un curso más sinuoso. Descendimos después esta montaña y así nos habíamos apartado del curso del río, encerrado estrechamente entre montañas escarpadas. A cada paso que hacíamos adentro de las montañas, el paisaje se volvía más grandioso, el río más turbulento, mientras que la vegetación más bien aumentaba[1].

De cette marche le long du fleuve impétueux témoignent plusieurs dessins de Rugendas ayant pour thème le Río Aconcagua et son affluent, le Río Colorado[2]. L'artiste a rehaussé son dessin de quelques touches de pastel blanc, matérialisant l'eau des fleuves et la neige des montagnes, ce qui donne du relief à ses esquisses.

49. Johann Moritz Rugendas, *Los Hornillos, un pequeño afluente del Aconcagua*, 1837

Peu après, les voyageurs parvinrent à « La Primera Quebrada », où ils assistèrent émerveillés au coucher du soleil sur les cimes, et passèrent la nuit à la belle étoile.

[1] *Ibid.*
[2] cat. CH-D-341, 346, 348, 349, 350, 351.

Le lendemain matin, ils poursuivirent leur chemin. Dans son journal, Krause montre de plus en plus d'enthousiasme vis-à-vis du paysage. « (...) El encanto del paisaje aumentaba de hora en hora. Pasamos el Río Colorado unos cien pasos antes de su desembocadura en el Aconcagua, y subimos la cuesta rápida de la montaña por un estrecho sendero, llamado "Ladera de los loros", mientras que dejamos el río a nuestra derecha en las honduras del valle »[1]. Rugendas nous a laissé deux dessins très soignés de la *Quebrada en la Ladera de los Loros* : dans le premier[2], on distingue au centre du dessin la gorge creusée entre les rochers, le premier plan est composé de cactus, rochers et végétaux, le fond est occupé par les montagnes ; le tout formant une composition très équilibrée. Quelques touches de blanc viennent rehausser l'ensemble,

50. Johann Moritz Rugendas, *Quebrada en la Ladera de los Loros*, 1837

51. Johann Moritz Rugendas, *Quebrada en la Ladera de los Loros*, 1837

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] cat. CH-D-353

contrastant avec le papier légèrement marron. Il en est de même dans le second dessin[1], qui est également très travaillé. Il présente une vue plus rapprochée de la gorge au sein des montagnes. Cette fois, l'artiste s'est représenté au premier plan, assis sur un rocher, portant un chapeau à bord relevés, en train de dessiner le paysage.

Retardés par leur activité artistique, les deux Allemands rejoignirent le reste du groupe à la nuit tombée à « La Guardia Vieja ». Krause nous en propose la description suivante :

> En este sitio, el río se hace un camino estrechísimo por una angosta garganta de montaña, mientras que de ambos lados la nieve fundida se precipita verticalmente en el abismo, a veces de una altura de más de muchos cien pies. Estábamos algo más de 5000 pies arriba del nivel del mar. Ya algunas leguas más abajo, los árboles y también los cacteos, que hasta allá se hallan en cantidades enormes, habían cesado. Desde aquí solo había matorrales bajos y hierbas. El aire era algo más fresco que durante la noche anterior[2].

C'est à « La Guardia Vieja » que le groupe de voyageurs passa la nuit de la Saint-Sylvestre. Rugendas a réalisé de cet endroit plusieurs dessins, dont il a tiré trois huiles : *En la cercanía de la Guardia Vieja* représente un paysage de montagne avec quelques buissons au premier plan, et peu de végétation. L'huile intitulée *Peñasco cerca de la Guardia Vieja* montre deux gros rochers aux formes arrondies auprès desquels passe un cavalier vêtu de rouge. Dans *Rocas cerca de la Guardia Vieja*[3], l'artiste s'est focalisé sur d'imposantes formations rocheuses composées de strates géologiques horizontales. Une caravane à peine perceptible, au

52. Johann Moritz Rugendas, *Peñasco cerca de La Guardia Vieja*, 1838

[1] cat. CH-D-354
[2] *Op. cit.*, p. 45.
[3] cat. CH-O-59, 63 et 64.

sein de laquelle on distingue notamment des hommes à cheval et des mules, gravit en file indienne la pente formée par ces montagnes. Ce tableau semble illustrer ce commentaire de Krause : « nuestra caravana subía penosamente por los senderos estrechos y daba vida y carácter al paisaje »[1] ; ou encore ces phrases extraites de *Un episodio* : « una recua de mulas del tamaño de hormigas se estampaba sobre un camino de cornisa, con movimiento de astros. Una inteligencia humana y comercial las guiaba, un saber de crianza y procreación racial » (p. 20).

53. Johann Moritz Rugendas, *Rocas cerca de La Guardia Vieja*, 1838

54. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha cerca de los Ojos del Agua*, 1838

Krause raconte que le lendemain matin, le froid glacial les réveilla à l'aube. A midi, ils parvinrent à la « Casucha de los Ojos de Agua ». Quatre dessins[2] de Rugendas ont pour thème ce lieu, dont deux réalisés sur un papier bleuté. L'un est rehaussé au pastel

[1] *Op. cit.*, p. 44.
[2] cat. CH-D-368, 371, 370, 366.

blanc ; l'autre est en partie aquarellé. Le dessin intitulé *Los manantiales de Ojos de Agua* a donné lieu par la suite à une huile. Elle représente une rivière coulant dans une vallée encaissée encadrée de montagnes[1]. Les « casuchas », souvent représentées par Rugendas comme de petits points lointains, qu'il faut trouver dans l'immensité du paysage andin, étaient de petites constructions destinées à protéger les voyageurs des tempêtes. Elles inspirent à Krause quelques commentaires historiques et anecdotiques :

> Estas "casuchas" son pequeñas casas de ladrillo construidas por los españoles como refugios para los viajeros necesitados en la parte más peligrosa de la cordillera. Se hallan a una distancia de 2 a 3 leguas y, anteriormente, fueron provistas, en los meses de invierno cuando los valles están cubiertos de honda nieve, con víveres y leña. Hoy están cayendo en ruinas como casi todas las buenas instituciones hechas por los peninsulares españoles. Además los arrieros, que son supersticiosos, las evitan porque tienen mala fama entre ellos, a causa del gran número de personas desgraciadas que allí han sido encerradas por la nieve y no han podido volver; y cuando un arriero se halla obligado por el mal tiempo a trasnochar en la cercanía de una de estas "casuchas", oye los gritos y silbidos de los muleteros que aquí han perecido por el frío, las campanas de las mulas numerosas cuyos esqueletos se hallan en todas partes, o ve como una inmensa caravana con los narices y los dedos de los pies helados por encima de él por los aires[2].

55. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha cerca de los Ojos del Agua*, 1838

[1] cat. CH-O-65.
[2] *Op. cit.*, p. 46.

56. Johann Moritz Rugendas, *Los manantiales de Ojos del Agua*, 1838

57. Johann Moritz Rugendas, *Los manantiales de Ojos del Agua*, 1838

Krause indique que le temps changea subitement à deux heures de l'après-midi : le tonnerre se mit à gronder et fut vite accompagné de pluies violentes et de grêle. C'est précisément à ce moment-là que les voyageurs durent traverser la rivière « El Juncal ». Krause nous décrit la difficulté que représentait le franchissement des cours d'eau :

> El paso de los ríos es uno de los episodios desagradables en un viaje por la Cordillera. Todas las aguas corren en un plano muy inclinado, y con este motivo, son muy rápidas y, al mismo tiempo, tan hondas que en los mejores pasajes el agua, cuando estuve cabalgando en mi mula, me llegó hasta la cintura. Pero la mayor dificultad proviene de las grandes piedras que yacen en el fondo del agua y que son la causa de que los animales fácilmente resbalan y caen. En estos casos sería casi imposible escapar si los guías no tuvieran la destreza de echar su lazo por la cabeza de la persona en peligro antes de que sea empujada por las aguas. Tuvimos alguna molestia pasando el Juncal, pero más tarde encontramos otros arroyos cuyo pasaje era aún mucho más difícil[1].

58. Johann Moritz Rugendas, *El Portillo - colina en la cuesta a la Laguna del Inca*, 1838

Il n'y a pas de dessin de Rugendas illustrant le passage d'une rivière, sans doute à cause de l'absence de commodité à ce moment précis, mais on peut facilement l'imaginer grâce notamment aux dessins du Río Aconcagua dont nous avons parlé plus haut. Après cette difficile traversée, le groupe de voyageurs entame la périlleuse ascension menant à Portillo, illustrée par Rugendas à travers un dessin intitulé *El Portillo - colina en la cuesta a la Laguna del Inca*[2], dans lequel on distingue de minuscules personnages progressant sur un sentier abrupt. On retrouve bien les parages de l'actuelle route en lacet impressionnante de « Los Caracoles », qui mène à ce qui est aujourd'hui une célèbre station de ski. L'artiste a également réalisé une huile représentant ce lieu (*Jinete en el camino*

[1] *Ibid.*
[2] cat. CH-D-372.

59. J. M. Rugendas, *Jinete en el camino a las cimas del Portillo*, 1838

a las cimas del Portillo[1]) où trois cavaliers se trouvent au pied d'une paroi raide qu'ils commencent à gravir. Krause nous propose une description pleine d'effroi et d'émotion de cette vertigineuse ascension :

> Subimos ahora por una montaña muy escarpada por un sendero sinuoso. A cada paso, la temperatura se volvía más helada. (...) El paisaje es aquí tan grandioso que es imposible describirlo; es más imponente que todo lo que la imaginación pudiese producir. La altiplanicie a la cual llegamos a la puesta del sol, ya tiene una altura de más de 9000 pies arriba del nivel del mar y, a pesar de eso, forma el hoyo de una sima encerrado por montañas desnudas y negras que llegan hasta el cielo y cuyas cumbres se pierden en las nubes tormentuosas. La vista por detrás, en la garganta por donde habíamos ascendido, inspiraba tanto terror como el aspecto de las montañas a las cuales habíamos de subir el día siguiente. Apenas podíamos ver el río que habíamos pasado. Pero del otro lado, en su orilla opuesta, se erguía una roca en forma de cono a cuyo pie podíamos bajar la vista sólo con vértigo mientras que teníamos que mirar hacia su cima cubierta de nieve como si fuese una ave suspendida en el aire. No es posible imaginar formaciones más imponentes, atrevidas[2].

La montagne « en forme de cône » dont parle Krause n'est autre que « El Juncal », que Rugendas a représenté dans une ébauche intitulée *La Casucha del Juncalillo*[3], datée comme

[1] cat. CH-O-94.
[2] *Op. cit.*, p. 47.
[3] cat. CH-D-373.

les précédentes du 1er janvier 1838. Les dessins de Rugendas présentent divers degrés de finition : si l'on a pu étudier précédemment des dessins très détaillés, celui-ci en revanche est à peine esquissé. Cela s'explique par les conditions extrêmes dans lesquelles il a été réalisé : « El viento frío nos era tanto más molesto como habíamos estado con la mitad del cuerpo en el agua. Tratamos de dibujar algunas vistas, pero el viento nos arrancó las hojas del cuaderno y nuestros dedos estaban completamente helados »[1]. Une fois arrivés au sommet de la montagne de Portillo, les peintres découvrent le limpide lac de l'Inca :

60. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha del Juncalillo*, 1838

> Frente a nosotros se extendía una serie de peñascos de basalto y pórfiro y un cerro con superficie llana separaba nuestro campamento de un lago de un color verde claro en el cual se reflejaban las ingentes cantidades de nieve que habían descendido del lado opuesto hasta la orilla. Casi no hubo más sombra de vegetación en estos parajes. Sólo encontramos una hierba corta y miserable, escondida bajo la protección de las rocas amontonadas[2].

La Laguna del Inca est le sujet de deux dessins et de deux peintures à huiles de Rugendas. L'un des deux dessins est particulièrement précis et travaillé[3], l'autre est réalisé sur deux feuilles collées bout à bout pour un résultat panoramique[4]. Quant aux huiles, la première représente le lac sous un ciel nuageux et tourmenté : les montagnes prennent une couleur très sombre qui contraste avec le vert émeraude du lac[5]. La seconde en revanche montre « La Laguna del Inca » par temps serein : la pureté du lac couleur vert clair alliée aux dégradés de bleus des montagnes enneigées composent un ensemble harmonieux aux couleurs douces,

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] cat. CH-D-377.
[4] cat. CH-D-376.
[5] cat. CH-O-60.

constituant sans doute l'une des plus belles peintures de cette traversée des Andes[1]. Ainsi que l'écrit Aira dans *Un episodio* : « Lo bien que pintaba era evidente, sobre todo por la simplicidad que había logrado. La simplicidad lo envolvía todo en sus cuadros, nacaraba la obra y le daba una luz de día de primavera » (p. 15).

61. Johann Moritz Rugendas, *La Laguna del Inca, cerca del Juncalillo*, 1838

62. Johann Moritz Rugendas, *La Laguna del Inca, cerca de El Juncalillo*, 1838

[1] cat. CH-O-61.

Les voyageurs passèrent la nuit près du lac de l'Inca et reprirent leur route le jour suivant, à l'aube. Ils continuèrent leur progression ascendante jusqu'à ce qu'ils parvinssent à un grand plateau, que Krause nous décrit avec émerveillement :

> Cuando hubimos llegado a la cima, una escena completamente diferente se ofreció a nuestros ojos : un cuadro más melancólico que puede exteriorizar un paisaje. Una altiplanicie, una milla de largo y un cuarto de una milla de ancho, encerrada a la derecha e izquierda por montañas negras y escarpadas de basalto, salpicadas con las manchas blancas de la nieve que había hallado un sitio en las encajaduras de la roca, se extendía hasta el pie de una montaña completamente envuelta en nieve y adornada con una silueta de dientes y almenas grotescas. En medio de esta altiplanicie, se hallaba la « casucha de la calavera », casi imperceptible a causa de su pequeñez relativa. Detrás de ella, numerosas cascadas de nieve fundida caían por un declive formado por una roca negra de basalto, para reunirse al pie de esta barranca y producir en esta forma el mismo río por el cual habíamos pasado el día anterior[1].

63. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de las Calaveras*, 1838

Krause raconte que Rugendas et lui s'arrêtèrent longuement pour dessiner à cet endroit, à tel point qu'ils prirent un retard considérable sur le reste du groupe. Ils les rejoignirent au bout de quatre heures en suivant leurs traces dans la neige. Pendant cette longue pause, les deux artistes disposèrent du temps et des conditions nécessaires pour croquer le paysage à leur

[1] *Op. cit.*, p. 48.

guise. Cela est visible dans le dessin très travaillé réalisé par Rugendas[1], qui lui a servi de base pour peindre par la suite trois huiles de ce paysage, à trois moments différents : par temps dégagé, par temps couvert et de nuit (*La Casucha de las Calaveras con tiempo despejado; con tiempo nublado; de noche*)[2].

Diener rappelle que la pratique de la peinture d'un paysage à différents moments de la journée est une tradition remontant à l'âge baroque. Il montre qu'il est très probable que Rugendas ait consulté le traité de Pierre-Henri de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, dans lequel celui-ci recommande cet exercice :

> Repitió frecuentemente este tipo de estudios del paisaje en distintas horas del día para observar los efectos de la luz y los colores. (...) En su tratado, el pintor academicista Pierre-Henri de Valenciennes escribe: « Es recomendable pintar una misma vista a distintas horas del día, con el fin de observar los cambios que la luz provoca sobre las formas. Las diferencias son tan manifiestas y sorprendentes que hasta cuesta trabajo reconocer los objetos ». Es muy probable que, en París o Roma, Rugendas haya consultado el tratado de Valenciennes (...). De hecho, su obra recurre constantemente al procedimiento que recomienda el maestro académico[3].

La Casucha de las Calaveras est un titre désignant par métonymie la partie pour le tout : en l'occurrence, la *casucha* est un point rose à peine perceptible au sein d'un grandiose paysage de montagnes enneigées. Comme souvent, Rugendas inclut au sein du paysage, dans le dessin comme dans les huiles de jour, deux petits cavaliers (on peut imaginer qu'il s'agit de Krause et de lui-même) qui permettent à la fois d'occuper le premier plan et de révéler par leur petitesse l'échelle immense du site. Daniel Bergez parle d'un effet de « métapicturalité » :

> (...) Bien des paysagistes intègrent un ou des personnages eux-mêmes spectateurs de la vue qu'offre le tableau. Ce redoublement peut être un effet de métapicturalité, qui permet à l'artiste de mettre en évidence son propre geste esthétique, d'en souligner éventuellement l'artifice, de problématiser même l'idée d'un point de vue sur le monde. Mais il s'agit aussi et d'abord d'un redoublement du regard, qui accentue la nature spectaculaire de la scène : les personnages sont les doublets du spectateur de la toile, lui-même prolongement du regard supposé du peintre sur cette vue que lui offre le paysage. Par cet emboîtement à trois niveaux sur ce qu'il appréhende, le regard accomplit la vocation du paysage à s'ouvrir vers le lointain[4].

---

[1] cat. CH-D-378.
[2] cat. CH-O-66, 68, 67.
[3] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 32.
[4] Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 105.

64. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de las Calaveras y la sierra, con tiempo despejado*, 1838

65. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de las Calaveras y la sierra, con el cielo nublado*, 1838

Or, Pablo Diener montre que ce procédé est très souvent employé par Rugendas dans ce but précis : c'est en effet une manière pour le peintre voyageur de rendre moins lointains les paysages qu'il propose au spectateur :

> Estas tres figuras son más que un mero complemento casual de tipo costumbrista, definen el sentido del primer plano como un espacio abierto también al espectador, y crean un puente hacia el paisaje. Este es un recurso que Rugendas utilizará con frecuencia, para introducir al espectador en el lejano mundo que recorrió durante sus viajes. Como artista viajero, crea una ilusión de inmediatez, una especie de *trompe l'œil* por medio del cual el observador ha de sentirse incorporado al espectáculo[1].

Dans le paysage de nuit, intitulé *Vivaque nocturno cerca de la Casucha de las Calaveras, con la sierra al fondo*, on perçoit également cette présence humaine à travers les ombres que l'on devine à la lueur du feu de camp, au sein d'un paysage sombre et pourtant illuminé par le clair de lune.

Une huile intitulée *Cima cerca de la Casucha de las Calaveras*[2] représentant des sommets enneigés illustre apparemment une vue des environs. Le dessin ayant donné lieu à cette peinture est une esquisse sur papier brun réhaussée de blanc intitulée *Cumbres vistas desde una quebrada*[3]. Bonifacio del Carril, dans sa monographie consacrée à l'œuvre de Rugendas en Argentine, décrit les huiles réalisées sur le versant argentin des Andes. Il commence son inventaire avec cette huile, qu'il nomme « La Cumbre ». Etrangement, Del Carril n'est pas convaincu par la paternité de cette peinture :

66. Johann Moritz Rugendas, *Cima cerca de la Casucha de las Calaveras*, 1838

[1] *Op. cit.*, p. 49.
[2] cat. CH-O-69.
[3] cat. CH-D-379.

> El primer óleo argentino representa precisamente *La Cumbre.* La montaña con las nieves perennes se destaca sobre el color azul uniforme del cielo. He tenido algunas dudas sobre la paternidad de este trabajo, que parece excesivamente convencional frente a los demás óleos pintados por Rugendas en el mismo viaje. Probablemente fue ejecutado en colaboración con, o directamente por Krause, el compañero de Rugendas, pero se encuentra entre las piezas vendidas por éste al gobierno de Baviera, como más adelante lo explicaré, y ha sido considerado siempre de Rugendas. Tiene un brillante colorido y fue pintado con depurada técnica[1].

Les doutes surprenants émis par Del Carril nous paraissent infondés. Cette peinture présente en effet la même technique et la même facture que les autres huiles. De plus, Diener ne manifeste quant à lui aucune suspicion quant à l'attribution de cette huile à Rugendas.

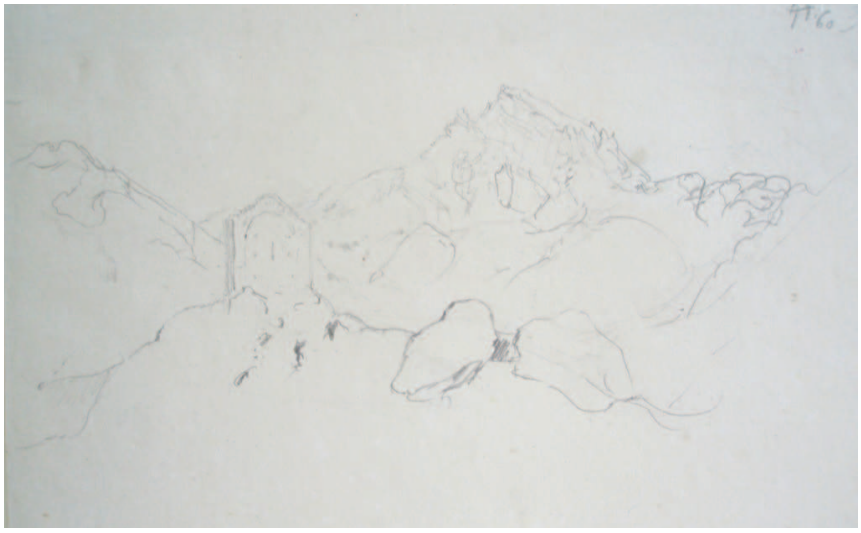
67. Johann Moritz Rugendas, *Cumbres vistas desde una quebrada*, 1838

[1] Del Carril, Bonifacio, *Mauricio Rugendas, op. cit.*, p. 19.

A une heure de l'après-midi, Krause et Rugendas atteignent « la Casucha de la Cumbre », qui est le point du trajet le plus élevé en altitude. Ce lieu correspond à l'actuelle frontière entre le Chili et l'Argentine, où s'élève la célèbre statue du Cristo Redentor, à 4000 mètres au-dessus du niveau de la mer. Cette très haute altitude n'est pas sans conséquence : les mules respirent difficilement et font de nombreuses haltes pour épargner leurs efforts. L'oxygène manque aussi aux hommes, qui sont également assaillis par le froid :

> A la 1 llegamos por fin a la « Casucha de la Cumbre » que es el punto más elevado del camino y se halla a una altura de algo más de 12000 pies. El fuerte viento sureste que casi degeneraba en tormenta hacía imposible dibujar. Sólo podíamos hacer unos esbozos superficiales, quedándonos de pie y bajo la protección de las mulas y los ponchos. Pero, debido al hecho de que la nieve cubre acá grandes extensiones, estos esbozos eran suficientes para completarlos más tarde[1].

On imagine les deux peintres, essayant à tout prix de garder une trace du paysage malgré le vent violent et la température glaciale, se protégeant derrière leurs mules. Nous avons un témoignage de cette difficile séance de dessin : un croquis représentant *La Casucha de la Cumbre*[2], que Rugendas n'a pas choisi de transformer en tableau. D'autres dessins illustrent les environs, notamment un croquis intitulé *Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal*[3], dont Rugendas a par la suite réalisé une huile du même nom[4]. Krause fait justement allusion à ce versant oriental du sommet, qu'il décrit ainsi :



68. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de la cumbre - en la cima cerca del Juncal*, 1838

[1] *Op. cit.*, p. 49.
[2] cat. CH-D-382.
[3] cat. CH-D-383.
[4] cat. CH-O-74.

> Unos cien pasos más adelante, cruzamos la cumbre y llegamos a su borde oriental. Desde aquí, de nuevo, vimos una infinidad confusa de moles de nieve, rocas gigantescas y abismos que llenaban todo el horizonte oriental. A nuestros pies, a una distancia vertical de algo como 2000 pies, se movía, como un hilo de plata, un arroyo torrencial que pasaba por un valle desierto, formado por un fondo colorado bermejo, del cual las manchas irregulares de nieve se destacaban con violencia chillona[1].

Cette description de Krause correspond tout à fait au tableau de Rugendas ; on pourrait presque dire qu'elle en est une bonne *ekphrasis* - de même que la plupart des autres descriptions de Krause appliquées aux œuvres de son ami. L'huile de Rugendas représentant cet endroit est caractérisée par des couleurs vives, en particulier par une prédominance de tons rougeâtres correspondant à l'adjectif « bermejo » employé par Krause. Au cœur de ces dégradés de couleurs chaudes, la petite rivière d'un bleu argenté forme un contraste agréable.

69. Johann Moritz Rugendas, *Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal*, 1838

Au fond, montagnes abruptes parsemées de plaques de neiges et éboulements rocheux encadrent le tableau. Tout près de l'eau, un cavalier solitaire au poncho rouge apporte une touche finale colorée à l'ensemble. Bonifacio del Carril considère cette huile comme « uno de

[1] *Ibid.*

los más hermosos y expresivos trabajos realizados en la Cordillera. Con pincelada fina y segura, esta vista de Las Cuevas es una pequeña obra de arte, de definidos valores cromáticos »[1].

Les deux peintres entamèrent alors la descente. Ils leur fallut plusieurs heures pour atteindre ce plateau vermeil qu'ils contemplaient depuis le sommet un peu plus tôt. C'est seulement là qu'ils rejoignirent le groupe qui les avait devancés et les attendait. Ils passèrent devant la Casucha de las Cuevas. Krause note l'absence totale de végétation : « Aquí, todo aun estaba desierto. No se podía descubrir ni una sombra de vegetación »[2]. Ils ne tardèrent pas à arriver à la « Casucha del Paramillo », dominée par le mont Tolosa. Rugendas a réalisé plusieurs esquisses des environs. L'huile intitulée *El Cerro de Tolosa y la Casucha del Paramillo*[3] trouve son origine dans une étude sur papier marron rehaussée de pastel blanc à motif tout à fait semblable[4]. Cette huile représente au premier plan la *casucha* en haut d'une colline autour de laquelle on distingue quelques personnages à pied ou à cheval. A l'arrière plan se dresse cette montagne aux reliefs saillants que Krause qualifie volontiers de « fantastique » :

> Pasamos la Tolosa, una montaña de basalto derrumbada, cuyas formas sumamente fantásticas estaban en parte cubiertas de nieve. En algunos sitios veíamos humo que salía de las grietas de la roca. Durante cerca de 3 horas, nuestro camino seguía por el valle bermejo que se extiende en un declive paulatino, hasta que de nuevo descendía unos 600 a 800 pies, al lado de una prominencia de la roca, a otro valle. Aquí está la « casucha del Paramillo » que tiene por fondo muy pintoresco la montaña Tolosa[5].

« Pittoresque », c'est littéralement le mot qui convient puisque cette vue fut l'objet d'un tableau de Rugendas. En revanche, on ne voit sur cette représentation aucun filet de fumée sortant des roches. Concernant cette huile réalisée par Rugendas, Del Carril écrit : « El mismo día del 3 de enero, sobre la base de un espléndido dibujo que se conserva en Munich, Rugendas pintó el magnífico óleo que representa el Cerro de la Tolosa, visto desde la Casucha del Paramillo. Sobre el cielo, ligeramente nublado, se destaca la caprichosa forma del cerro, coronado de nieves grisáceas. Es también una pieza de excepción en la producción del artista »[6].

---

[1] Del Carril, Bonifacio, *ibid.*
[2] *Op. cit.*, p. 50.
[3] cat. CH-O-77.
[4] cat. CH-D-388.
[5] *Op. cit.*, p. 50.
[6] *Ibid.*

70. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de Tolosa y la Casucha del Paramillo*, 1838

Krause raconte que le lendemain, Rugendas, lui et un des garçons qui les accompagnaient retournèrent « à la montagne de basalte écroulée » pour en faire des croquis toute la journée durant. Cela peut correspondre notamment au dessin intitulé *Hundimiento de un monte cerca del Juncal*[1]. La montagne et les éboulements représentés en gros plan sont

[1] cat. CH-D-385.

71. J. M. Rugendas, *Hundimiento de un monte cerca del Juncal*, 1838

ceux que l'on voyait dans le tableau de la *Casucha de las Cuevas*. Les deux peintres sont donc vraisemblablement retournés jusqu'à cet endroit pour s'intéresser à ces effondrements rocheux. Peu après, ils reprirent leur route et atteignirent bientôt « el Cerro de los Penitentes », qui déclencha l'admiration de Krause[1] :

> Poco después alcanzamos una quiebra en esa montaña, que corre hacia el Sud y que conduce a una garganta estrecha en medio de la cual se halla una roca colosal de basalto rojizo que provoca la admiración por su forma y color. Su altura ha de ser por lo menos de 2000 pies. Parecía un enorme castillo con atalayas y almenas para la defensa, rodeado por muros verticales de una altura increíble. Se llama « Cerro de los Penitentes ». Mientras que lo dibujábamos, el sol se puso, extendiendo una luz encantadora sobre estas formas admirables[2].

A cette description correspondent deux huiles de Rugendas : l'une représente la montagne telle qu'elle a dû leur apparaître au début[3], puis, au fil de leur progression, le point de vue a changé : dans la seconde huile le peintre est face au *Cerro de los Penitentes*[4]. Ces deux esquisses à l'huile représentant la montagne sous deux angles différents rappellent ces réflexions de Aira : « Por lo demás, acertar con el dibujo del Aconcagua no era tan fácil, como no lo era con ninguna montaña en particular. Porque si a la montaña se la imagina como una suerte de cono dotado de artísticas

72. J. M. Rugendas, *El Cerro de los Penitentes*, 1838

[1] Krause fait une erreur de mémoire dans son journal car il mentionne cette montagne avant le Pont de l'Inca, alors qu'en venant du Chili, on découvre d'abord le Pont de l'Inca, et ensuite *el Cerro de los Penitentes*.
[2] *Op. cit.*, p. 51.
[3] cat. CH-O-79.
[4] cat. CH-O-80.

irregularidades, esta o aquella montaña resultará imposible de identificar a partir de variaciones mínimas del punto desde el que se la enfoque, porque su perfil cambia por completo » (p. 16). On peut d'ailleurs noter au passage que Krause ne mentionne pas l'Aconcagua, et que Rugendas n'a pas immortalisé le plus haut sommet des Andes ; on peut donc en conclure que les deux artistes n'ont pas eu la chance de voir cette magnifique montagne, sur leur gauche, peut-être à cause d'un temps trop nuageux.

73. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de los Penitentes*, 1838

Krause compare el Cerro de los Penitentes à un « énorme château » qui semble construit sur la cime d'une montagne. La métaphore architecturale - qui est un *topos* de la description de montagnes chez les voyageurs du XIX^{e} siècle (les écrits des écrivains romantiques

découvrant les Alpes à cette même période abondent en métaphores de ce type) - est également présente dans les lignes qui suivent et qui font part d'une autre découverte :

> Unos 100 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 ogivas, 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. No puedo decir con seguridad si esta roca también era de basalto; llevaba el mismo color como el asperón en eflorescencia. Hicimos un dibujo apurado en la penumbra y seguimos nuestro camino[1].

A présent c'est une « cathédrale de style gothique » que croit apercevoir Krause, qui paraît naturellement se délecter de pareilles visions qui semblent surgir comme dans un rêve. L'imagination de l'artiste l'aide sans doute à compléter l'illusion première. Malheureusement, nous ne disposons d'aucun dessin de Rugendas pouvant illustrer cette étonnante description.

Peu après, les deux peintres rejoignirent le groupe qui avait installé le campement près d' « un petit lac ». Les guides avaient tué et rôti un des poulets qu'ils avaient emportés. Cet endroit pourrait peut-être correspondre à « las lagunitas de los Piquenes », petit lac faisant l'objet de quelques dessins et d'une huile de Rugendas[2]. Krause raconte que le lendemain matin, le groupe de voyageurs parvint à l'une des principales attractions du trajet : le fameux Pont de l'Inca.

74. J. M. Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 1838

> 4 de enero. A mediodía llegamos al célebre « Puente del Inca », una de las mayores curiosidades de este camino. Es una bóveda natural, formada por estalactitas, que reúne las dos orillas del « Río de las Vacas » y que tiene una forma tan simétrica que, a poca distancia se cree que es una obra de arte. Ambas orillas del río son

[1] *Ibid.*
[2] cat. CH-O-78.

escarpadas y, por lo menos, cuarenta pies de alto; la meridional, al mismo tiempo, forma el pie de una alta montaña. Unos 100 pasos más allá, se encuentran 6 manantiales con agua caliente que contiene azufre y salitre y que pasa en forma de arroyo por el arco del puente para caer en gotas dentro del río. Estas aguas han cubierto todo el puente y las rocas en la orilla meridional, en algunos sitios con una capa blanca y reluciente de salitre y en otros con una espesa capa de azufre que tiene el color de amarillo de Nápoles más brillante y que, en algunas partes, está atravesada por vetas bermejas. Todo parece reunido para formar un cuadro verdaderamente maravilloso. El arco osado del puente, formado de estalactitas blancas, que se extiende encima de unas aguas iracundas y espumosas, los colores extraños que parecen haber sido seleccionados para corresponder a la forma igualmente extraña de las rocas : todo eso es un primer término sumamente conveniente para el fondo, constituido por una de las más altas montañas de la cordillera, llamada « el Volcán » por antonomasía aunque no tenga formas de volcán. Pasamos todo el resto del día pintando sin tener ni un bocado para comer[1].

Voyons quelles sont les œuvres correspondant à cette description détaillée et enthousiaste de Krause. Rugendas a réalisé trois dessins du Pont de l'Inca. Dans l'un de ces dessins[2], très soigné, l'artiste a placé un petit personnage sous l'anse du pont de soufre, qui permet au spectateur d'apprécier l'échelle du dessin, révélant la dimension imposante du pont. Rugendas utilise la même astuce dans une de ses trois huiles : cette fois ce

75. J. M. Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 1838

[1] *Op. cit.*, p. 52.
[2] CH-D-398.

n'est pas un homme mais trois minuscules guanacos qui s'apprêtent à franchir la rivière en s'engageant sur le pont, donnant au spectateur une idée de la taille de cette immense formation naturelle[1]. La deuxième peinture est une esquisse à l'huile[2] que Bonifacio del Carril qualifie de « post-impressioniste » : « Siempre con pinceladas largas, y con una gran variedad de tonos y mezclas de colores pardos y negruzcos en las piedras, representó el célebre lugar andino con sorprendente modernismo. Es verdaderamente una pintura post-impresionista »[3].

76. Johann Moritz Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 1838

Quant à la troisième huile, c'est une peinture au contraire de facture plus classique, et d'une grande finesse[4]. Un mince filet d'eau transparent coule en cascade depuis le pont qui par sa couleur or contraste avec la montagne et le ciel bleu à l'arrière-plan. Lila Bujaldón de Esteves attribue cette huile à Robert Krause : « Solamente entre los numerosos dibujos de Juan Mauricio Rugendas que guarda el museo "Staatliche Graphische Sammlung" de Munich se consigna un óleo dedicado al Puente del Inca firmado por R. Krause el 5 de enero de 1838 »[5]. Effectivement, la signature de Robert Krause figure en bas à gauche du tableau. Néanmoins, même si Pablo Diener, dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Rugendas,

---

[1] cat. CH-O-72.
[2] cat. CH-O-73.
[3] *Op. cit.*, p. 19.
[4] cat. CH-O-71.
[5] Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », in *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n°6, Mendoza, Editorial de la Facultad de filosofía y letras, 1999-2000, p. 150, 151.

reporte la signature de Krause (« Puente del Inca/E° 3 1848/R Krause »), il n'exclut pas l'hypothèse que cette huile ait pu être réalisée en collaboration : « Es posible que esta obra fuera pintada por Rugendas y Krause »[1], note-t-il.

77. Robert Krause (et J. M. Rugendas ?), *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 1838

Nous savons grâce à une huile de Rugendas que, le 4 janvier, les deux peintres passèrent également devant *la Casucha de los Puquios*, que Krause ne mentionne pas dans son journal.

[1] *Op. cit.*, p. 273.

78. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de los Puquios*, 1838

Cette peinture à l'huile[1] de Rugendas (précédée d'une étude au crayon[2]) est qualifiée par Del Carril de « pequeña obra maestra »[3]. Le soir-même, après avoir passé toute la journée à dessiner, les peintres retrouvèrent le groupe au lieu-dit « Punta de las Vacas ». Krause écrit : « Al fin de la tarde hallamos la tropa, que nos había precedido, en la entrada de otra garganta estrecha, llamada la "Punta de las Vacas" donde trasnochamos. Estuvimos protegidos por unas rocas de forma singular contra el viento que, especialmente en la mañana, se hizo muy frío »[4]. Cette étape est illustrée par une des huiles de Rugendas les plus connues en Argentine : un paysage de nuit éclairé par la lune, montrant quelques hommes se réchauffant autour d'un feu, blottis contre d'énormes rochers aux formes allongées[5]. Cette peinture a été précédé d'une étude préparatoire[6]. Rugendas a également réalisé une autre huile représentant le même motif mais au petit jour, le feu éteint, les premières lueurs de l'aube éclairant les montagnes[7]. Au sujet de ces deux huiles, Bonifacio del Carril fait le commentaire suivant :

---

[1] cat. CH-O-81.
[2] cat. CH-D-401.
[3] *Op. cit.*, p. 20.
[4] *Ibid.*
[5] cat. CH-O-87.
[6] cat. CH-D-402.
[7] cat. CH-O-88.

En la noche del 4 de enero, jornada sin duda bien aprovechada, llegó finalmente a *Punta de las Vacas*, donde pintó un vibrante nocturno, en el que todo el romanticismo del pintor y del artista se volcó plenamente. Bajo la débil luz de la luna, aparecen las piedras en primer plano, y el fogón preparado para pasar la noche. *Punta de las Vacas al amanecer*, sobre un dibujo ejecutado el día 5, presenta una hermosa variedad del mismo panorama, con distinta tonalidad cromática[1].

79. J. M. Rugendas, *Descanso en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas*, 1838

80. J. M. Rugendas, *Descanso en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas, a la luz del día,* 1838

[1] *Op. cit.*, p. 20.

Le 5 janvier, les voyageurs reprirent leur route qui cette fois longeait le cours du « Río de las Vacas » dans une gorge étroite. Rugendas a réalisé un dessin et deux huiles des alentours. La première, intitulée *Río en la sierra y vista de la Casucha de las Vacas a la luz del amanecer*, montre le paysage à l'aube, tandis que la seconde représente le même décor, mais au crépuscule[1]. Dans les deux peintures, l'artiste a inclus deux petites figures à cheval, contemplant le paysage sublime. Comme dans d'autres tableaux déjà commentés, la « casucha » est ici un point à peine perceptible au sein du paysage.

81. Johann Moritz Rugendas, *Río en la sierra y vista de la Casucha de las Vacas a la luz del amanecer*, 1838

Krause raconte ensuite de quelle façon ils traversèrent, non sans difficulté, la rivière tumultueuse à l'endroit où le Río de las Vacas se jette dans le Río Tupungato. Après quoi, les deux peintres purent profiter du spectacle offert par la vue du Mont Tupungato.

> Poco después, se abrió a nuestra derecha hacia el sud un valle ancho sin caminos ni senderos en medio del cual el « Río Tucungato » (*sic*) se había cavado su cauce hondo, y al fondo se erguía un volcán que lleva el mismo nombre y a cuyo pie el

[1] cat. CH-O-85 et CH-O-86.

río empieza. Este cono monumental, sin duda, pertenece a las más altas cumbres de las cordilleras de Chile, lo que ya se puede desprender del hecho de que el límite de la nieve se halla casi a la mitad de su altura. El volcán no se parece a la mayoría de estas montañas donde las rocas escarpadas, en todas partes, interrumpen la extensión de la nieve, de modo que la salpican de manchas negras, sino ofrece una superficie en todas partes uniforme, de modo que la cubierta blanca que le envuelve, resplandece desde las lejanías tal como la luna cuando se levanta[1].

82. Johann Moritz Rugendas, *La cima del volcán Tupungato*, 1838

Rugendas a réalisé deux dessins des gorges du Río Tupungato[2] et une esquisse du volcan qui a donné lieu à une huile aux airs japonisants intitulée *La cima del volcán Tupungato*[3], où l'on peut distinguer deux petits personnages au sein d'un paysage de montagne, marchant en direction d'un sommet arrondi enneigé apparaissant dans le lointain, au centre du tableau.

Le groupe de voyageurs parvint ensuite au dangereux passage de la Ladera de la Jaula :

Pasamos este día la peligrosísima « Ladera de la Jaula » donde las rocas suspendidas por encima y poco firmes son tan amenazadoras como el profundo abismo a cuyo borde sigue el sendero angosto. Uno de los peones había de precedernos a una distancia considerable y evitar a altos gritos y llamamientos un encuentro con otros viajeros. Esa medida de precaución no había sido nada superflua. Cuando hubimos llegado al fin de la « Ladera », hallamos un destacamento de hulanos chilenos que estaban esperando nuestro pasaje[4].

[1] *Op. cit.*, p. 53.
[2] cat. CH-D-408 et CH-D-406.
[3] cat. CH-D-405 et CH-O-89.
[4] *Ibid.*

Ce chemin longeant la falaise est illustré notamment par deux huiles de Rugendas[1]. Sur l'une d'elles, on distingue quelques voyageurs en file indienne progressant le long d'un mince sentier sur une pente très escarpée et rocheuse, tandis qu'à gauche, en contrebas, les eaux grises du fleuve déferlent.

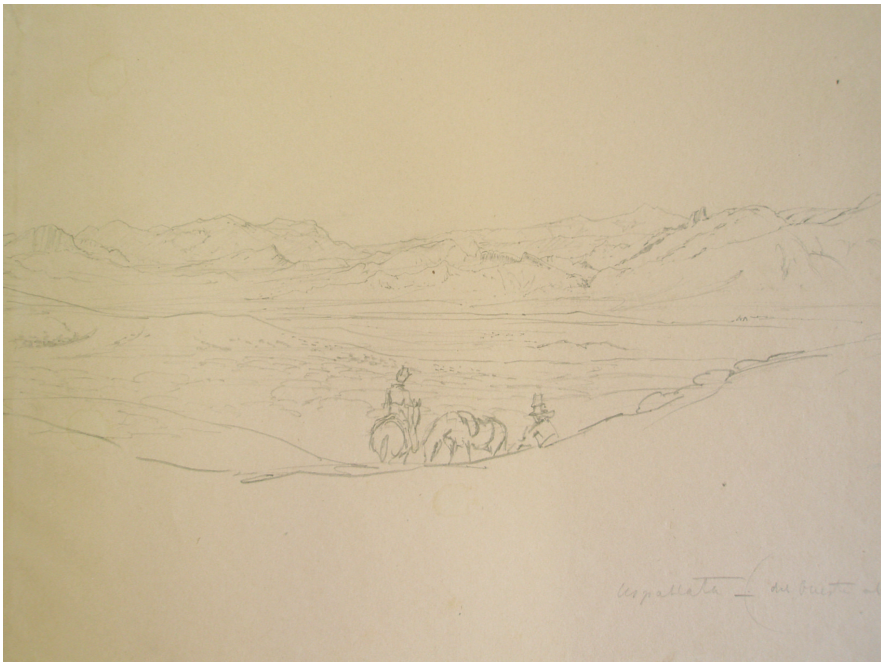
83. Johann Moritz Rugendas, *La Ladera de la Jaula*, 1838

Après avoir passé la nuit près de la rivière Picheuta, les peintres reprirent leur route et, sortant des Andes, débouchèrent sur une vaste plaine avant d'arriver à Uspallata, où ils firent halte. Ce village au pied de la Cordillère représenta pour eux la fin des privations : « A eso de las 2; llegamos a la estación del correo de Uspallata, la primera casa habitada de este lado de los Andes. Aquí comimos con sumo gusto carne fresca, leche, frutas, así como lo hace la gente después de terminar un largo viaje por mar, y trasnochamos »[2]. Plusieurs dessins de Rugendas illustrent les alentours d'Uspallata, tels *Vista de la llanura de Uspallata desde el oeste*[3] ou *La sierra cerca de Uspallata*[4].

Le lendemain, ils parcoururent le trajet reliant Uspallata à Villavicencio. « El día siguiente, nuestro camino pasaba por una serie de cerros llanos que sólo nos permitieron mirar unos cien pasos adelante. Hicimos una colección de muchos minerales de varios colores, de betún y pedazos curiosos de basalto que aquí cubría el suelo, e inspeccionamos una mina de

[1] cat. CH-O-82 et CH-O-83.
[2] *Op. cit.*, p. 54.
[3] cat. CH-D-413.
[4] cat. CH-D-421.

cobre abandonada »[1]. Ils parvinrent à l'actuelle Vía Crucis de Paramillos et quelques mètres plus loin, laissant les Andes derrière eux, jetèrent leur premier regard sur la pampa. Rugendas immortalisa cette vue en réalisant un croquis intitulé *Vista de la pampa desde la sierra cerca de Uspallata*[2]. Il correspond à cette description enthousiaste de Krause : « Nos quedamos admirados cuando, de repente, a la altura de 6000 o 7000 pies, encontramos, extendida a nuestros pies, una ilimitada llanura, de color azul igual al del océano, y cuyas últimas líneas se perdían en el horizonte »[3].



84. Johann Moritz Rugendas, *Vista de la llanura de Uspallata desde el oeste*, 1838

Après avoir contemplé l'immensité s'étendant à leur pied, les voyageurs entamèrent la descente menant à Villavicencio, où ils passèrent la nuit. Rugendas n'a semble-t-il pas été très inspiré par ce lieu où il n'a réalisé aucun croquis. Quant à Krause, il qualifie Villavicencio de « choza miserable » et raconte qu'ils furent obligés de dormir dehors pour éviter les punaises. Mais ils n'avaient pas prévu le petit incident qui survint au milieu de la nuit et que Krause relate de façon tout à fait burlesque :

> Algo más tarde de medianoche, fuimos despertados por un fuerte chubasco que provocó una confusión sumamente grotesca en nuestro campamento. Cada uno hizo lo más rápidamente posible un bulto de su recado y de sus cubiertas y, como estábamos los unos cerca de los otros, agarramos a menudo lo que pertenecía al vecino, de modo que 2 o 3 personas estaban tirando la misma cubierta, tropezando y cayendo, y todo eso en paños menores, mojados, dentro de poco, completamente por la lluvia. Cuando nos hubimos refugiados bajo el techo de la casa, la situación se volvió aun peor a causa de la presencia de todo género de bichos. Llamamos,

[1] *Ibid.*
[2] cat. CH-D-422.
[3] *Ibid.*

> más tarde, este pequeño acontecimiento « la gran retirada de Villa Vicencia » en la cual habíamos perdido una parte de nuestro equipaje que había sido llevado por la lluvia[1].

On imagine sans peine la scène... Le lendemain matin, après cette nuit pour le moins agitée, le groupe partit en direction de Mendoza :

> Dentro de poco menos de una hora, llegamos al pie de la montaña y entramos en la vasta llanura que, el día anterior, habíamos visto extendida a nuestros pies. La mañana era pesada, el camino lleno de polvo y nuestros animales estaban rendidos por el descenso de la montaña. Matorrales quemados por el calor, mimosas enanas, y un arbusto con formas de árbol, semejante a nuestro retama con flores amarillas, además varias nuevas especies de cacteos con flores hermosísimas forman una espesura interminable por la cual nos conducía nuestro camino[2].

85. Johann Moritz Rugendas, *Vista de la pampa desde la sierra cerca de Uspallata*, 1838

De cette pampa aride à l'approche de Mendoza Rugendas a réalisé un dessin, intitulé *La pampa cerca de Mendoza*[3]. Pour résoudre le problème de la représentation de cet espace immense, plat et pratiquement vide, l'artiste a utilisé un papier marron qu'il a rehaussé de pastel blanc, donnant ainsi une certaine consistance à ce paysage. Rugendas a également réalisé une étude sur format panoramique intitulée *Vista de la pampa desde Mendoza*[4], montrant des montagnes sur la partie droite laissant place à une très grande plaine à gauche. On distingue les rangées de peupliers délimitant la ville de Mendoza. Enfin, à deux heures de l'après-midi, nos voyageurs foulèrent le sol de la petite ville de Mendoza, point d'arrivée de cette grande traversée des Andes. Krause livre ses premières impressions sur l'aspect qu'offre Mendoza en 1838, qu'il compare à sa ville d'origine :

---

[1] *Op. cit.*, p. 55.
[2] *Ibid*.
[3] cat. CH-D-423.
[4] cat. CH-D-424 et 425.

> Cerca de las 2 de la tarde, por fin, alcanzamos el término de nuestro viaje y pasamos a caballo por las primeras calles de la modesta ciudad de Mendoza. Este pueblo ocupa probablemente tanto espacio como Weisdrup, pero tiene, seguramente, menos habitantes. Un sinnúmero de avenidas de álamos le da su aspecto característico. Rodean el pueblo y parten de él en todas las direcciones. (...) Además del álamo, aquí sólo se encuentra el sauce, el sauce llorón y árboles frutales de toda índole que alternan con hermosos campos verdes de alfalfa y rodean Mendoza en una circunferencia de 15 a 20 leguas, dando al paisaje un aspecto muy europeo. El pueblo, como todos en América del Sud, está dividido en cuadras, es decir en secciones regulares y cuadrangulares que tienen 150 pasos de largo en cada uno de sus lados. Las calles no llevan nombres de modo que, para describir una casa, se tiene que mencionar el número de las cuadras hacia el Norte, Sud, Este u Oeste, lo que hace que para la gente común de aquí, los cuatro puntos cardinales les son mucho más familiares que en Chile y Perú[1].

Krause s'étend ensuite sur l'accent et les vêtements des Argentins, ainsi que sur les conditions politiques particulières régnant dans le pays, opposant les Unitaristes et les Fédéraux. Rugendas, quant à lui, a réalisé plusieurs dessins à Mendoza. Le dessin le plus détaillé, intitulé *Una calle en Mendoza*[2], de format vertical, représente ce qui était à l'époque l'avenue principale de la ville, qui fut détruite en 1861 par un tremblement de terre et reconstruite différemment par la suite. Encadrée de peupliers, la rue est peuplée de personnages, d'hommes à cheval et

86. Johann Moritz Rugendas, *Una calle en Mendoza*, 1838

[1] *Op. cit.*, p. 56.
[2] cat. CH-D-431.

d'animaux. En toile de fond, on aperçoit la cathédrale au bout de la rue. Dans un autre dessin, l'artiste a représenté une chapelle dans les environs de Mendoza[1]. Les deux amis restèrent un mois à Mendoza, où ils passèrent une grande partie de leur temps à peindre. C'est pendant cette période qu'ils reprirent leurs esquisses réalisées durant la traversée. Rugendas en tira des peintures, mais aussi des dessins plus élaborés. En effet, comme l'indique Diener, c'est durant ces séances à l'atelier que Rugendas réalisa les dessins sur papier coloré, dont nous avons parlé, qui nécessitent une technique différente et sont la marque, selon Diener, d'une certaine recherche artistique de la part de l'artiste :

87. Johann Moritz Rugendas, *Descanso en la pampa, junto a tres carros con toldo*, 1838

> En la reelaboración de los croquis del paisaje hechos durante la travesía de los Andes encontramos que recurre más frecuentemente al dibujo que al óleo. Es probable que la precariedad de su situación económica a partir de 1838 haya sido uno de los factores que le impuso limitantes en cuanto a la elección y compra de los materiales de trabajo. Rugendas se vio obligado a experimentar con otros medios y en esa búsqueda concibió un lenguaje pictórico incluso en el dibujo. Pero más allá de las causas que puedan haber forzado esta mudanza, las innovaciones denotan una meditada búsqueda artística. En la reelaboración del croquis del natural de la Cordillera en Portillo utiliza por primera vez papel de color como soporte para una composición (cat. CH-D-448 y -449). Con un lápiz blando, de carboncillo, dibuja la silueta de un acantilado y, tomando como valor medio de luz el tono gris del papel, modela la montaña con achurados densos y con realzados en blanco. Estas composiciones, así como los bocetos al óleo, fueron hechos por lo general en el taller. Durante la travesía de la montaña apenas podían tomar apuntes[2].

[1] cat. CH-D-432.
[2] *Op. cit.*, p. 50.

Après cette pause, ils reprirent leur route en direction de San Luis, traversant la pampa. A Mendoza et à San Luis, avant et après son accident, Rugendas réalisa plusieurs dessins représentant des gauchos, des charrettes, des chevaux et des soldats. A San Luis notamment, il fit de beaux portraits à l'aquarelle de gauchos et de soldats de la cavalerie[1]. C'est cependant à la fin de la traversée des Andes que s'arrête la liste des peintures de paysages à l'huile réalisées par l'artiste allemand. Comme l'écrit Del Carril,

> la serie de óleos que se conservan en la Graphische Sammlung se desvanece cuando Rugendas llega a Mendoza. El deslumbramiento de la Cordillera había terminado, como un hechizo que se deshace en el aire. Rugendas entró de lleno en la vida diaria de la ciudad cuyana (...) Tal como lo había previsto Humboldt, ya no siguió pintando. No hemos de lamentar, sin embargo, excesivamente este silencio del pintor paisajista. El dibujante costumbrista que le reemplazó nos ha legado la más completa galería de retratos y tipos humanos de la primera mitad del siglo XIX que haya sido ejecutada en la República Argentina[2].

88. J. M. Rugendas, *José Rozas - gaucho a caballo, (en Mendoza)*, 1838

Ainsi, ses différents voyages ont permis à Rugendas d'exercer ses divers talents, et alors que, dans les Andes, la grandeur de la nature l'a conduit à peindre des paysages, en Argentine, il eut l'occasion de développer ses dons dans le domaine du dessin de mœurs. Il fit preuve d'une réelle capacité d'adaptation, suivant l'inspiration que pouvaient lui apporter le pays, les paysages et les habitants qui l'entouraient.

« La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante », disait-on à l'époque classique. Cette phrase, on pourrait l'appliquer aux illustrations de

[1] AU-D-4, AU-D-11, AU-D-21, AU-D-2.
[2] *Op. cit.*, p. 20, 21.

Rugendas et aux descriptions de Krause, qui, si on les regarde en transparence, se complètent.

89. Johann Moritz Rugendas, *Soldado de caballería en San Luis de la Punta*, 1838

Même s'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un travail en collaboration, c'en est un d'une certaine façon : un travail réalisé côte à côte, dans le même but, qui finalement se rejoint. C'est pourquoi, même si Rugendas, à cause de son accident, n'a pas pu terminer le voyage qu'il avait projeté avec Krause, avant même que n'ait eu lieu ce malheureux événement, les deux peintres amis avaient déjà réalisé ensemble une œuvre commune : l'illustration verbale et picturale de la traversée des Andes par Uspallata, nous transmettant un récit détaillé et en couleur, pas à pas, de l'expérience vécue par un grand nombre de voyageurs du XIX^{e} siècle.

II. La Pampa

Dessiner la pampa

Après ce séjour à Mendoza, les deux artistes reprirent leur route, en direction de San Luis, et entrèrent cette fois au cœur de la pampa désertique. Ce nouveau paysage eut des conséquences sur la pratique artistique de Rugendas.

Les paysages de montagnes étaient une manne pour le peintre, car chaque angle de vue pouvait encore être motif de tableau : cimes enneigées, rochers, lacs, rivières, reliefs, névés constituaient autant de sujets pour le peintre et si la palette excluait le vert de la végétation, elle restait relativement variée, entre tons bleutés et ocres dégradés.

Mais la pampa procure un choc au peintre habitué aux formes et aux couleurs. Un seul trait : l'horizon, deux couleurs : le ciel et la terre. Comme l'écrit Sarmiento dans *Facundo* : « Allí la inmensidad por todas partes : inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores ténues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo »[1].

Cet espace désertique et horizontal est d'autant plus difficile à assimiler pour le peintre voyageur que celui-ci est habitué à la verticalité associée aux villes européennes, où l'espace manque, ainsi que l'écrit Angel Kalenberg :

> La desolación del espacio americano influyó poderosamente en muchos de los pintores viajeros, pues no había apriorismo ni poder que pudiera enfrentarlo racionalmente: era anonadante. La separación de las torres en las naves de las iglesias o, su equivalente, el espacio de las plazas de América, se extienden en una horizontalidad de proporciones impensables en Europa. Pero ese espacio que contuvo la arquitectura de las pirámides, ¿cómo sobrevive en colusión con la arquitectura europea? Las escenas que lo muestran invitan a rememorar el espacio de la pintura de Chirico. Aquí encontrará el infinito que los pintores del Renacimiento evitaron y que recién con Giordano Bruno y el Barroco comenzará a insinuarse. Los propios manieristas lo ocultaron mediante la imposición de volúmenes. El punto de fuga de Durero se fuga hacia todos los puntos de la superficie del cuadro[2].

Lorsqu'il arrive dans la pampa, Rugendas ne peint plus. Il lui faut un temps d'adaptation. Le problème est le suivant : comment peindre quelque chose d'aussi plat et monotone que le désert, autrement dit comment représenter le vide, le néant ? Cette question semble s'être posée tout autant dans le roman de Aira.

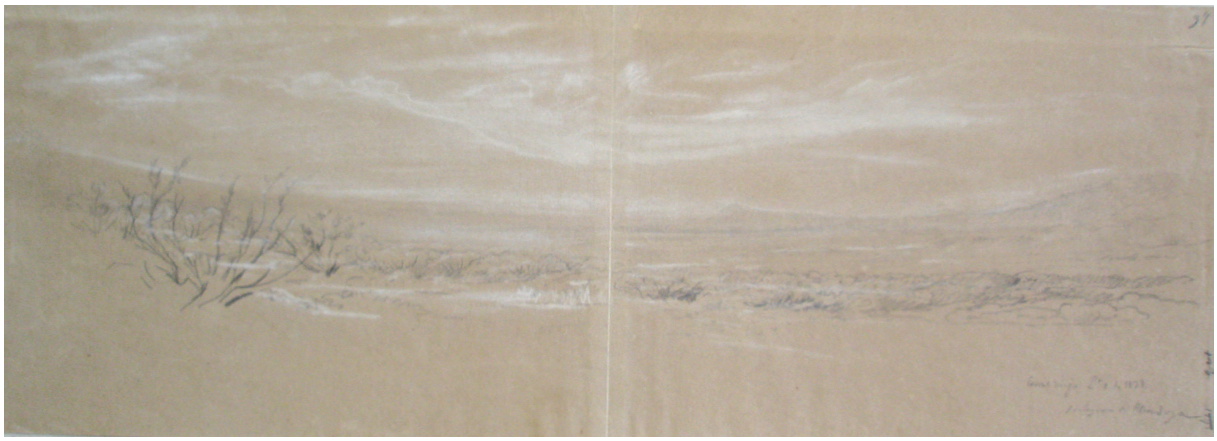
Dans *Un episodio*, le narrateur parle tout d'abord d'une « abstinence de peinture ». Au lieu de peindre, les deux amis se mettent à réfléchir, et même à calculer. « Hubo una abstinencia de pintura, mientras el proceso se reacomodaba. La reemplazaron por unos cálculos casi abstractos de trayectoria » (p. 28). Comme pour essayer de combler le vide, garder les pieds sur terre et ne pas se laisser envahir par ce paysage si particulier, ils s'occupent l'esprit et le corps. Ils se mettent à « chasser systématiquement ». Leur vieux guide leur raconte des histoires la nuit (*ibid.*). Et le jour, les deux artistes ont de longues conversations sur l'art. « Por algún motivo, seguramente por no estar pintando, Rugendas y

---

[1] Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Catedra, 2001 (1e éd. : 1845), p. 56.
[2] Kalenberg, Angel, *op. cit.*, p. 18.

Krause encontraron en sus conversaciones diuturnas de caballo a caballo una relación entre pintura e historia » (p. 28, 29). Puis ils s'interrogent : « ¿Cómo volver a hacer una llanura igual? » (p. 30), et le narrateur nous décrit l'état d'esprit des deux artistes, qui sont dans l'incapacité de peindre. « El artista demoraba el comienzo de su tarea » (*ibid.*). Enfin, a lieu l'apprentissage d'une nouvelle perception.

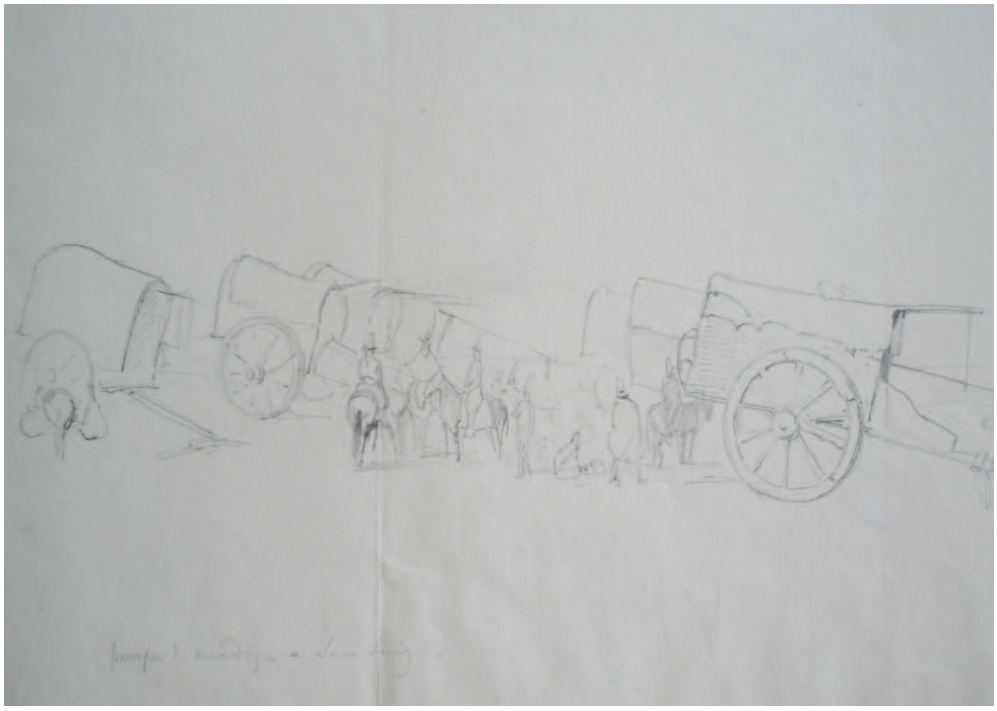
Dans la réalité, Rugendas a dû ressentir la même perplexité que son personnage. En tout cas, le problème de la représentation de la pampa s'est posé. Les premiers dessins de la pampa sont réalisés depuis les hauteurs d'une montagne. C'est le cas dans *Vista de la pampa desde la sierra cerca de Uspallata*[1] : on ne voit la vaste plaine qu'au loin, en contrebas, depuis un premier plan présentant suffisamment de relief et de sinuosité pour contourner le problème. Une autre tactique du peintre consiste à représenter la pampa avec la montagne à l'arrière-plan cette fois, comme dans *Vista de la pampa desde Mendoza*[2]. Un seul dessin a pour unique sujet la pampa en elle-même, vue depuis le niveau du sol et sans aucun premier plan ou arrière-plan montagneux : il s'agit de *La pampa cerca de Mendoza*[3]. Ici, comment le peintre s'y est-il pris pour représenter la pampa ? Il a eu recours à une colline lointaine à droite, à un buisson au premier plan à gauche, mais surtout, il a utilisé un papier marron, qu'il a rehaussé de blanc : le ciel, composé de longs nuages blancs qui s'étirent et ressortent sur la couleur ocre du papier, est au fond ce qui donne tout son sens au dessin : la terre plane permet au ciel de s'épanouir et de devenir sujet de tableau en tant que tel, la pampa ne prend sens que par opposition au ciel, terre et ciel se répondent, se regardent en miroir.



90. Johann Moritz Rugendas, *La pampa cerca de Mendoza*, 1838

[1] cat. CH-D-422.
[2] cat. CH-D-424 et 425.
[3] cat. CH-D-423.

Les autres dessins où l'on peut voir la pampa sont ceux qui représentent les charrettes des gauchos. Cette fois, la pampa n'est qu'une toile de fond. Derrière les charrettes, quelques traits presque imperceptibles et parfois quelques charrettes lointaines nous laissent entrevoir la plaine s'étendant à l'infini. Il suffit pour cela de quelques traits fins, voire d'un vide total entourant le char et les personnages comme dans *Carro con toldo en la pampa*[1], pour nous

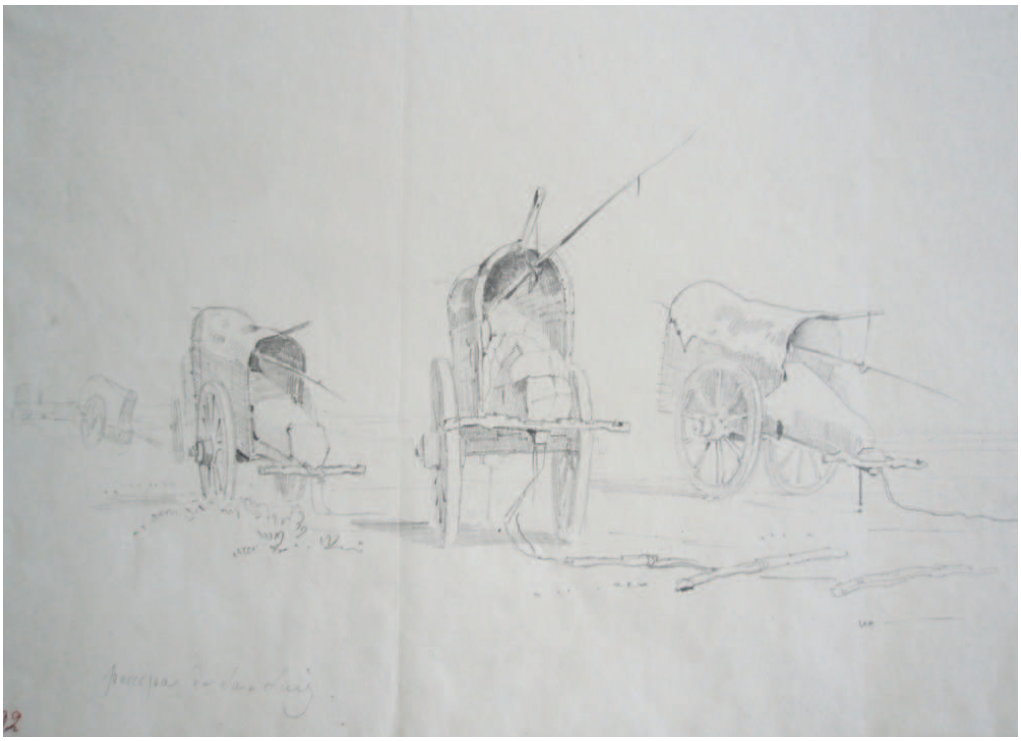


91. Johann Moritz Rugendas, *Carros con toldo en la pampa entre Mendoza y San Luis de la Punta*, 1838

faire comprendre qu'ils se trouvent en plein désert. Dans les dessins très soignés comme celui-ci, le fond est encore matérialisé, même si ce n'est que très légèrement, mais lorsque le dessin précis devient esquisse rapide, comme c'est le cas dans le dessin intitulé *Carro con toldo con dos figuras de pie en el primer plano*[2], alors c'est le vide total qui entoure la charrette ; plus aucun trait ne vient suggérer la pampa, même les visages des personnages sont vides, comme l'espace immatériel dans lequel ils se trouvent. Au Staatliche Graphische Sammlung de Munich, où nous avons pu voir de nombreux dessins de Rugendas, deux dessins de deux périodes différentes, l'un de 1838 et l'autre de 1845, ont été collés sur la même planche : tous deux portent sur le même thème et représentent des charrettes, mais dans celui de 1838, celles-ci se trouvent dans la pampa, tandis que le dessin de 1845 présente des

[1] cat. AU-D-32.
[2] cat. AU-D-33.

charrettes de même aspect mais sur une plage près de Montevideo[1]. Il est extrêmement intéressant de constater l'effet produit par cette petite erreur de collage, due au fait que les deux dessins sont très semblables : on a l'impression que les deux dessins ont été réalisés au même endroit et à la même période. Or, si l'on regarde de plus près, le style est différent, le dessin de 1838 est beaucoup plus minutieux ; celui réalisé sept ans plus tard est plus enlevé, le trait est plus dynamique, les charrettes plus stylisés. Mais ce qui attire surtout notre attention, c'est le fait que le fond est semblable : on croit voir la pampa au fond des deux dessins, pourtant l'un des deux a pour cadre une plage. Ce n'est qu'en s'approchant du dessin de 1845 qu'on distingue de minuscules voiles à l'horizon. Cette ressemblance est renforcée par l'absence de couleurs. On peut d'ailleurs s'étonner du fait que Rugendas n'ait pas tenté de peindre la pampa, car les couleurs, les nuances de la terre et du ciel auraient peut-être permis de représenter ce qu'il était encore plus difficile de donner à voir avec un dessin. Mais on connaît la prédilection de Rugendas pour le dessin.



92. Johann Moritz Rugendas, *Carros con toldo en la pampa*, 1838

Représenter l'irreprésentable

Aussi bien pour Rugendas que pour son personnage, dessiner la pampa a constitué un défi. Comment la représenter autrement qu'entourée de montagnes ou comme toile de fond

[1] *Carros con toldo en la pampa* (1838). cat. AU-D-29.
Carros con toldo en la playa de Montevideo (1845). cat. AU-D-47.

d'un autre sujet ? Comment rendre un paysage dont la beauté n'est pas de l'ordre du pittoresque ; un paysage où il y a si peu de formes, et tellement de vide ? Le même problème se pose pour représenter la mer : de même que Rugendas a eu recours aux montagnes s'élevant aux abords de la pampa, les peintres représentent souvent les côtes et les falaises plongeant dans la mer, ce qui donne du relief au tableau. Si les côtes sont éloignées, alors un ou plusieurs bateaux constitueront le sujet du tableau, avec l'océan en toile de fond ; tout comme la pampa constitue le décor derrière les charrettes. Si la mer est vraiment le seul sujet du tableau, alors les vagues pourront donner du mouvement, l'intensité du bleu donnera de la couleur, et le ciel sera le deuxième protagoniste du tableau, à travers des nuages de toutes formes ou même un coucher de soleil. Mais si le ciel peut également jouer un rôle important dans la représentation de la pampa, comme on l'a vu avec le dessin de Rugendas sur papier marron, les vagues comme la couleur bleue de l'océan sont autant d'éléments absents dans la pampa. La plaine infinie semble encore plus difficile à représenter que l'océan.

Cela vient peut-être aussi du fait que, comme on l'a étudié dans la première partie, ce désert qu'est la pampa est un paysage à forte connotation biblique et initiatique, c'est un paysage où s'effectue la rencontre mystique entre l'homme et le Ciel. C'est un lieu davantage lié à l'intériorité de l'être qu'à l'extériorité de la représentation picturale ; un lieu où l'*Etre* devient plus important que la fonction *peintre*. Mais si l'artiste parvenait à peindre au moment où il ressent cette révélation du désert, peut-être parviendrait-il à un art transcendé, à un chef-d'œuvre inspiré ? Hélas, la difficulté de représenter le néant est trop forte.

Nous nous trouvons en fait face au problème de l'irreprésentabilité du désert, dont parle Jean-Pierre Naugrette dans un article publié dans la revue *La Licorne* ; article que Liliane Louvel, dans son introduction, présente de la manière suivante :

> Jean-Pierre Naugrette confrontant le projet de Jonathan Raban, dans *Bad Land: an American Romance*, et celui de David Hockney face à l'immensité du Colorado, repose la question à laquelle l'écrivain et le peintre ont été confrontés : comment rendre l'irreprésentable, the « unpaintability » du paysage selon le terme de Raban ? comment écrire sur le désert ? comment rendre le désert en peinture ? Voir pour décrire et « non pas pour s'installer » alors que Raban suit la piste des pionniers du XIX^{e} siècle dans le Montana. J.-P. Naugrette rappelle que les grilles de lecture habituelles s'avèrent inopérantes au Montana, « territoire du contre-sublime » qui échappe à toute réduction perspectiviste fidèle au système mis en place à la Renaissance italienne. Problème de perception, d'échelle. Il s'agissait donc d'apprendre à voir pour pouvoir décrire, pour pouvoir peindre[1].

[1] Louvel, Liliane, « Like painting... », in *La Licorne*, UFR Langues Littératures de Poitiers, 1999, n°49, p. 7.

« Apprendre à voir »... On retrouve là ce dont nous parlions lorsque nous évoquions l'apprentissage de la perception par le peintre voyageur. Apprentissage nécessaire afin de représenter ce qui échappe aux « grilles de lecture habituelles », à l'art de la perspective traditionnelle. On note que Liliane Louvel qualifie le désert de « territoire du contre-sublime » alors que, comme nous allons le voir, cet espace immense et stupéfiant, emplissant l'esprit et devenant « espace mental », peut aussi être vu comme un paysage sublime par excellence. Nous ne voyons pas là une contradiction, mais plutôt l'idée que les deux extrêmes se rejoignent : le plus haut degré du sublime, celui qui ne peut être représenté, devient alors contre-sublime. Voyons à présent comment Jean-Pierre Naugrette explique le problème que pose le désert aux peintres :

> Le problème du désert est soit qu'il vous rapetisse en vous réduisant à un point minuscule au milieu de l'infini, soit, si vous voulez construire une perspective digne de ce nom, qu'il vous condamne à exagérer la présence humaine au détriment de ce qui fait sa spécificité à lui, le désert, son immensité. Dans la lignée de ces peintres, Raban se trouve confronté au double et angoissant tropisme esthétique d'une vision qui chercherait à embrasser (*meet*, dit l'anglais, avec moins de sensualité) l'immensité du désert et la nécessité de trouver un point focal adéquat, un cadre perceptif qui permettrait au regard de ne pas se perdre, de ne pas s'éparpiller, se déliter dans les méandres bourbeux de ces plans indistincts. Ce double tropisme typiquement américain peut être exprimé en terme d'*exposure* photographique:
>
> > Toute perception est fatale quand il n'y a de perception que dans l'ouverture totale de la focale. (Petillon 77-78)
>
> Avec le maximum d'ouverture, l'oeil se trouve face à un champ visuel tellement large qu'il risque d'être annihilé, de se brûler, d'être incapable d'intégrer (*take in*, disait déjà Henry James, terme repris par Raban) l'immensité américaine. Faute d'ouverture suffisante, le projet initial, représenter le désert, risque de s'étioler dans des images chétives, qui ne sauraient « cadrer » le gigantisme ambiant : au lieu d'embrasser, d'aller à la rencontre de l'espace, le risque est grand d'une perte, d'une entropie (*peter out*) réductrice[1].

Comment résoudre ce conflit de la perception et de la représentation ? Avant de nous pencher sur les conséquences de ce problème chez notre peintre voyageur, et pour mieux appréhender la question, il nous faut tout d'abord exposer la solution trouvée par l'écrivain et le peintre dont parle Naugrette dans cet article, Jonathan Raban et David Hockney. Tous deux nés aux alentours de 1940, ils ont su profiter des techniques que le XX^{e} siècle leur offrait :

---

[1] Naugrette, Jean-Pierre, « Représenter le désert : Jonathan Raban et David Hockney photographes », in *La Licorne*, *op. cit.*, p. 175, 176.

pour représenter le désert, ils ont utilisé la photographie et le photocollage. L. Louvel explique :

> Raban comme Hockney ont su trouver une manière originale de résoudre la question de l'irreprésentable par le recours à un troisième art, la photographie: dans le cas de Raban grâce aux clichés du Montana d'Evelyn Cameron, dans celui de Hockney par l'utilisation du polaroïd. Par le biais de la décomposition et de la recomposition du paysage, Hockney a pu renouveler « le genre de la Conversation Piece » et faire de même avec les paysages de l'ouest américain. Son innovation consiste en un renversement de la perspective albertinienne dans la démultiplication des points de fuite et l'inscription du spectateur dans le tableau grâce à son ombre, à ses pellicules photos, à la présence de ses pieds. « Le photocollage donne au spectateur l'image de son être-là ». « Raban utilise la photographie pour écrire le désert », il l'utilise comme écran aussi. Hockney recourt à la photographie comme « art moyen » pour ses effets de cadrage, pour les fractures locales[1].

En effet, Raban va réussir à entraîner son regard grâce à la photographie et c'est seulement une fois effectuée cette initiation qu'il pourra écrire sur le désert. « Le passage par la photographie de Cameron (...) est pour lui un moyen d'acquérir cette manière de regarder qui lui manquait jusqu'alors, de remplacer cette vitre, fenêtre, ou "verre" hérité du Lorrain et de la perspective classique »[2]. Quant à Hockney, il crée une véritable mosaïque en assemblant soixante toiles peintes de couleurs vives qu'il colle bord à bord. L'ensemble du tableau, intitulé *A Bigger Gran Canyon*, mesure 2, 13 mètres de haut sur 7, 31 mètres de large. « Cet éclatement local des perspectives juxtaposées permet paradoxalement un rapprochement entre l'oeil qui regarde et le fond du paysage »[3], écrit Naugrette. « Le spectateur peut se promener, arpenter un espace presque scénique, choisir telle perspective plutôt qu'une autre, voir défiler la toile comme il verrait défiler le paysage »[4]. Naugrette conclut sur la technique de la photographie : « Raban, comme Hockney, s'en servent comme moyen d'accéder à une représentation stable, de résoudre les apories de la perception esthétique. *Bad Land* comme *A Bigger Grand Canyon*, chacun à sa manière, permettent alors de représenter enfin l'immensité du désert, au creux, dans les fractures mêmes du regard »[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 7.
[2] *Op. cit.*, p. 180.
[3] *Op. cit.*, p. 187.
[4] *Op. cit.*, p. 188.
[5] *Ibid.*

Tradition et modernité

Après ce détour par l'art contemporain, revenons au XIX^e siècle. On l'a bien compris : c'est précisément les techniques modernes, dont ne disposaient pas encore Rugendas et les peintres voyageurs, qui ont permis aux artistes du XX^e siècle de dépasser la contradiction perceptive du désert et de le représenter artistiquement. Pour un peintre du XIX^e siècle, le problème de la représentation du désert était sans issue. Rugendas se trouve face à une crise de la représentation.

Représenter le désert veut dire faire un pas dans la conception d'une œuvre. La représentation du désert ne peut aboutir qu'à une peinture quasi abstraite : la ligne de l'horizon séparant deux champs de couleurs, un peu comme dans une huile de Rothko... Ce type d'œuvre ne se fera qu'un siècle plus tard. Rugendas, en voulant s'affranchir des motifs pittoresques et en traversant la pampa, va droit vers le progrès et la modernité.

Mais Rugendas a un siècle d'avance dans sa démarche. La réalisation d'une œuvre qui n'est pas de son temps est impossible. La peinture abstraite n'est pas encore concevable. Alors le peintre, qui ne peut plus peindre, qui ne peut donc plus être ce qu'il est, expérimente à la fois une crise de la représentation picturale, et une crise d'identité. Dans ce contexte, l'accident qu'il vit au cœur du désert est fondamental. C'est une voie qui cristallise ce conflit intérieur et le fait éclater. Il matérialise l'idée que Rugendas ne peut pas aller plus loin : continuer à progresser dans le désert signifierait pour lui vivre l'impossibilité de faire un saut dans le futur, ou ne plus pouvoir peindre et devoir renoncer à ce qu'il est. Ainsi cette profonde crise d'identité se traduit, en particulier dans le roman de Aira, par un éclatement : un retour en arrière nécessaire et un visage morcelé, manifestation physique de cet éclatement. Le visage cubiste devient alors l'illustration de ce que pourrait être l'art de Rugendas s'il vivait un siècle plus tard.

L'histoire de Rugendas peut en fait être vue comme la métaphore du déchirement expérimenté par tout être, et en particulier par tout artiste, entre tradition et modernité : un tiraillement entre passé et futur fondamental et universel.

C'est cette idée que Richard Parisot décrit dans son article « L'Ombre de Humboldt » : d'après lui, Humboldt incarne la tradition, tandis que Rugendas est l'expression du changement :

> Mais ce que veut sans doute montrer Aira ici, c'est le choc de deux mondes et de deux cultures, de deux visions et appréhensions différentes de la réalité et de la

> nature. Il fait de Humboldt un héritier du XVIII[e] siècle en évoquant à son propos les noms de Lavater et de Linné, en marquant toutefois, quand cela est nécessaire, les écarts et les déviations par rapport aux savants ou érudits cités, et il cristallise ainsi, à travers le personnage de Rugendas qui incarne véritablement le changement, - et ici le verbe « incarner » prend tout son sens, puisque c'est une souffrance intense, une « passion » que l'artiste vit dans sa chair à la suite de son accident -, toutes les différences et aussi toutes les difficultés à percevoir et à représenter un monde nouveau et une ère nouvelle[1].

Ainsi, Rugendas incarne l'aspiration de tout artiste au changement et à la nouveauté, le questionnement de tout artiste : comment faire quelque chose qui n'a jamais été fait ? Cette attirance pour la nouveauté, Aira la souligne souvent dans son roman, notamment à travers les références au cubisme ou au surréalisme, comme nous avons déjà eu l'occasion de le noter. Elle est visible également dans les œuvres de Rugendas, et notamment dans ses esquisses à l'huile, à travers lesquelles il montre son envie de tester de nouvelles techniques. Ces peintures vives et énergiques contrastent fortement avec les compositions minutieuses et beaucoup plus académiques qu'il réalise par ailleurs. On a d'ailleurs déjà pu noter cette appréciation de Bonifacio Del Carril, qualifiant une huile de Rugendas représentant le Pont de l'Inca de « post-impressionniste », soulignant ainsi que cette peinture avait cinquante ans d'avance.

Ces tentatives de Rugendas de moderniser son art, cet élan vers le futur, nous rappellent ce qu'écrit Pierre Bayard dans son essai *Le Plagiat par anticipation* au sujet d'une fresque étonnante de Fra Angelico, située au couvent San Marco de Florence. Bayard rapporte la stupéfaction de l'historien de l'art Didi-Huberman découvrant cette peinture, qu'il décrit comme un « pan de fresque rouge, criblé de (...) taches erratiques, (...) un feu d'artifice coloré qui porte encore la trace de son jaillissement originaire (le pigment ayant été projeté à distance, en pluie, tout cela en une bribe d'instant) »[2] et qui contraste fortement avec les peintures religieuses qui l'entourent. Bayard précise : « la surprise tient aussi (...) à la présence d'une œuvre non-figurative dans un espace qui est, à la fois en raison de l'époque et du lieu d'exposition, un couvent, éminemment figuratif »[3], puis analyse cet anachronisme, qu'il considère comme un « plagiat par anticipation » de « la technique du dripping, inventée quelques siècles plus tard par Jackson Pollock »[4], avant de conclure :

---

[1] Parisot, Richard, « L'ombre de Humboldt », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira, Un episodio en la vida del pintor viajero*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2005, p. 69.
[2] Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009, p. 124.
[3] *Ibid.*
[4] *Op. cit.*, p. 123.

> Le geste de Fra Angelico projetant tout à coup sur un pan de mur des taches désordonnées de peinture est probablement d'abord un geste de colère, celle qui s'empare des plus grands artistes dans leurs moments de découragement, quand ils saisissent la distance qui les sépare de l'idéal à atteindre. Mais il n'est pas que cela. (...) Le geste de Fra Angelico inverse toutes les composantes de l'art de son époque, à commencer par la plus importante, celle de la figuration. Il est par là un *appel*, plus ou moins conscient, à un autre type d'art, dont il attend et pressent la venue et auquel il demande son soutien.
>
> Cet appel est ainsi une amorce de dialogue avec des artistes qui ne sont pas encore nés, mais dont la supposition est nécessaire à la création comme pari sur ce qui n'existe pas encore. (...)
>
> Il est vraisemblable ainsi que c'est en un éclair, au moment précis où son bras se détendait sous le coup de la colère, que le moine de Florence a vu les possibilités qui s'ouvriraient plus tard à l'art pictural. Un éclair d'avenir, qui s'est sans doute éteint aussi vite sans qu'une conscience nette, et articulée sur des mots, se soit faite en lui de ce qu'il avait eu l'opportunité d'apercevoir, comme si une brèche furtive venait, mais pour lui seulement, de s'ouvrir dans le temps[1].

L'éclair reçu par Rugendas serait-il lui aussi « un éclair d'avenir », « une brèche furtive » s'ouvrant dans le temps ? C'est ce qui se passe dans le roman, puisqu'après son accident, la pratique artistique de Rugendas change et se modernise ; mais dans les faits, il semble bien que l'incapacité de peindre la pampa d'une part, et le geste libéré des esquisses à l'huile d'autre part, soient deux manifestations de cet « appel » dont parle Bayard, un appel « plus ou moins conscient, à un autre type d'art dont il attend et pressent la venue et auquel il demande son soutien ».

III. Lieux pittoresques, lieux sublimes

Zones tropicales et zones tempérées

A cause de l'itinéraire choisi par Rugendas lors de son second voyage en Amérique, et à travers les diverses réactions ou commentaires suscités par ce choix, on peut voir se dessiner une réelle opposition entre deux types de paysages : les tropiques et les zones tempérées - et en particulier la pampa. Cette opposition prend forme de deux façons différentes : pour les uns, les tropiques sont un Eden qui inspire la création artistique, alors que la pampa, espace

[1] *Op. cit.*, p. 130, 132.

désertique, est destructrice ; à l'inverse, pour les autres, les tropiques sont synonymes d'enfer, et la pampa est un espace mythique.

Lorsqu'il apprend que Rugendas a choisi de descendre jusqu'au Chili et en Argentine, Humboldt exprime tout de suite sa désapprobation et conseille au peintre de ne pas s'éloigner des zones tropicales. Il l'incite à se rendre au Pérou, en Equateur, en Colombie, et éventuellement au Mexique, c'est-à-dire dans toutes les zones offrant une végétation luxuriante, mais il l'exhorte à éviter les zones tempérées :

> Cúidese de las zonas temperadas, de Buenos Aires y Chile, y de los bosques sin volcanes y nieve, del Orinoco y del Amazonas, y hasta de los islotes. Un gran artista, como Ud., debe buscar lo grande. Cúidese, ante todo, de lo que lo desvíe de este objetivo. El señor Arnim es un hombre excelente, pero conoce muy poco este territorio. Aquí no se puede encontrar ningún medio hacia el éxito, quizás, vender bien un cuadro, especialmente si Ud. lo envía a una exposición, pero no hay nada que ganar con su presencia[1].

D'après Humboldt, il faut se méfier des zones tempérées, dont on ne peut rien espérer, si ce n'est une vente de tableau ; autrement dit un profit commercial, mais aucune création artistique. Voyons comment Gertrud Richert, dans sa biographie du peintre, évoque la façon dont Rugendas a vécu cette rupture entre zones tropicales et zones tempérées. Elle met l'accent sur la nostalgie qu'aurait ressentie l'artiste au Chili. « Caminó al sur, echó de menos, sobre todo, la inmensa variedad de la vegetación mejicana ; todo le parecía aquí uniforme y sentía el alto muro de los Andes que le acompañaba a su izquierda, rígido y sombrío, comparado con los variados perfiles montañosos de Méjico. Sin embargo, su corazón fue pronto conquistado »[2]. En effet, le peintre voyageur prend bien vite conscience des richesses du paysage chilien :

> Del mismo modo se reconcilió con el panorama. Atravesó desde los Andes hacia el mar y regresó a los gigantes montañosos para deleitarse en todos sus aspectos. Gozó del encantador Cauquenes; la vista de la alta cumbre del Tinguiririca y del Descabezado le dio un anticipo del majestuoso mundo de las altas montañas. [...] Se dirigió, entonces, a lo largo del río Maule hacia el volcán Antuco, el cual ascendió. La incomparable vista desde la cima, de la grandiosidad del paisaje primitivo de esta parte de los Andes, la espléndida laguna del Laja, las anchas y torrentosas cascadas del río Laja, y la imponente masa de la Sierra Velluda, hicieron sentir en él, con profunda gratitud, la felicidad de ser el ilustrador de esta

[1] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 323.
[2] *Op. cit.*, p. 332.

desconocida y primitiva magnificencia[1].

La beauté des paysages andins n'a plus rien à envier aux paysages tropicaux. Cependant, même si elle décrit le sentiment de bonheur face à la sublime Cordillère des Andes, Richert met à plusieurs reprises en avant l'abondante végétation du Mexique, à travers la prétendue nostalgie du peintre pour ce pays. « La suave nostalgia por la naturaleza más rica de Méjico que Rugendas siempre llevaba en un rincón de su corazón, desapareció ante la grandeza y nobleza, ante la subyugadora belleza de estas montañas, siempre diferentes en cada curva, en cada ascensión »[2]. Une subtile concurrence s'établit entre les deux types de paysage : végétation luxuriante des tropiques défendue par Humboldt ou austère mais grandiose paysage andin du Chili. Lorsque Rugendas retourne en direction de l'équateur et séjourne au Pérou, il retrouve un type de végétation plus tropical. A ce propos, Gertrud Richert écrit : « Ahora se encontraba en el segundo gran país colonial de los españoles, el que le ofrecía, como lo hizo antes Méjico, en la variada y multicolor exuberancia de su vista, el profundo y fuerte estímulo que provocaba el eco de su fuerza creadora y su alegría »[3]. Ainsi, bien que soit établie la grandeur des paysages chiliens et argentins, l'idée selon laquelle l'exubérance de la végétation stimule la création artistique persiste. Consciemment ou inconsciemment, Richert semble soutenir le point de vue de Humboldt, qui veut que l'abondance de couleurs vives et de formes variées dans la végétation inspire davantage le peintre.

Aira va justement contre cette idée. Dans *Un episodio*, lorsqu'il fait allusion aux tropiques, ce n'est pas pour louer leur magnificence mais au contraire pour souligner, à travers une allusion à l'œuvre de Lévi-Strauss, leur tristesse :

> Aquí hay que recordar que Mendoza no es el trópico, ni siquiera como licencia poética. Y Humboldt había puesto a punto el procedimiento en sitios como Maiquetía o Macuto... En la verdadera tristeza del trópico, que es intransferible. En la noche que cae en mitad del día, el mar que vuelve y vuelve sobre Macuto, con esa monotonía inútil, y esos niños zambulléndose siempre desde la misma roca... ¿Con qué objeto? ¿Con qué objeto vivían? Para crecer y llegar a ser unos ignorantes seres primitivos que (encima) llegarían a su plena expresión cuando fueran unas despreciables ruinas humanas (p. 80).

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.*, p. 336.
[3] *Op. cit.*, p. 340.

Comme le dit Richard Parisot, « ce passage, avec son allusion décalée à Lévi-Strauss, est également une sorte de louange au travail d'adaptation de Rugendas, et comme une marque, un "marquage" de son originalité »[1]. Mais par ce passage, Aira se définit en tant qu'écrivain post-moderne, qui tout comme Lévi-Strauss, démythifie et « dés-idéalise » les tropiques. Lévi-Strauss, loin des clichés des cocotiers, mettait devant les yeux du lecteur la misère des enfants des rues, la laideur des villes, le climat difficile, des paysages viciés et des îles noyées de béton[2]. Ici intervient la médiation du temps. Humboldt est émerveillé par les tropiques au début du XIX^{e} siècle. Lévi-Strauss voyage dans les tropiques au milieu du XX^{e} siècle. Aira écrit *Un episodio* à l'aube du XXI^{e} siècle. D'où le décalage immense ressenti entre la vision de Humboldt de paysages encore vierges et la vision de Aira d'un monde déjà souillé. Ce décalage entre une perception contemporaine et une perception du XIX^{e} siècle contribue également à la particularité de ce roman. Presque deux siècles plus tard, Aira nous décrit ici les tropiques tels qu'ils sont actuellement, et non tels qu'ils étaient au début du XIX^{e} siècle. Lévi-Strauss met d'ailleurs lui aussi l'accent sur la question du changement des paysages à travers les époques :

> Alors, insidieusement, l'illusion commence à tisser ses pièges. Je voudrais avoir vécu au temps des vrais voyages, quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gaché, contaminé et maudit ; n'avoir pas franchi cette enceinte moi-même, mais comme Bernier, Tavernier, Manucci... Une fois entamé, le jeu de conjectures n'a plus de fin. Quand fallait-il voir l'Inde, quelle époque l'étude des sauvages brésiliens pouvait-elle apporter la satisfaction la plus pure, les faire connaître sous la forme la moins altérée ? Eût-il mieux valu arriver à Rio au XVIII^{e} siècle avec Bougainville, ou au XVI^{e} avec Léry et Thevet ?[3]

La question du temps est bien présente dans *Un episodio.* Ce sont deux époques que nous lisons en même temps. Mais si Aira transpose les tropiques de Humboldt au XX^{e} siècle, en revanche, plus au sud, le Chili et l'Argentine restent, sous sa plume, intemporels.

Comme on a déjà eu l'occasion de le souligner, dans *Un episodio* apparaît l'idée que l'Argentine est la terre du mythe. « En este caso, no sólo por imperativos prácticos, sino porque el pintor, a los largo de los años, había venido haciéndose un mito personal de la Argentina, y al cabo de un mes en ese umbral, volvía más fuerte que nunca la urgencia por

---

[1] Parisot, Richard, « L'ombre de Humboldt », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira, Un episodio en la vida del pintor viajero*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2005, p. 72.
[2] Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1993.
[3] *Op. cit.* p. 44.

internarse en ella (p. 24) ». L'espace de la pampa argentine paraît inaltéré et inaltérable : la pampa n'est pas touchée par les effets du temps et des hommes, comme le sont les tropiques. La pampa est si inapprivoisable qu'elle reste sauvage et intacte. Nul ne peut changer l'aspect éternel de la pampa. C'est pour cela que l'artiste peut y chercher une inspiration plus grande. Mais c'est aussi l'espace où la peinture est le plus difficile. Car l'opposition entre tropiques et pampa que nous avons examinée ici, peut aussi être entendue d'un point de vue pictural, ou plus précisément du point de vue des catégories esthétiques des XVIII^{e} et XIX^{e} siècle : elle peut aussi correspondre à l'opposition entre pittoresque et sublime.

Paysages sublimes

Les paysages grandioses et immenses que découvrent Rugendas et Krause lors de leur traversée des Andes et de la pampa n'ont rien à voir avec tout ce que notre peintre voyageur avait vu et peint jusqu'alors : loin de la nature luxuriante et colorée du Brésil ou du Mexique, Rugendas se trouve au cœur d'un paysage rude et austère, mais d'une beauté indicible. Au Brésil, comme le titre de son ouvrage l'indique, c'est un *Voyage pittoresque* qu'il réalise, conformément à la mode de l'époque. Mais si tout ce que le peintre voyageur avait vu jusque-là pouvait être qualifié de pittoresque, ce qu'il découvre à présent est bien de l'ordre du sublime. C'est aussi pour cela qu'il a dû s'affranchir de la tutelle de Humboldt, qui pensait que seule la végétation exubérante des tropiques était digne du pinceau de Rugendas. Mais ce dernier ne se cantonne pas au pittoresque : en décidant de traverser la Cordillère et de s'aventurer dans des régions dépassant le 15° degré de latitude sud, Rugendas franchit une étape nécessaire à son évolution artistique, car il se confronte à une autre dimension. C'est pourquoi, on peut dire que ce voyage de 1837-38, incluant traversée de la Cordillère des Andes et de la Pampa, constitue pour le peintre un passage du pittoresque au sublime.

La montagne

Dans son essai *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* publié en 1757, Edmund Burke propose une définition précise du sublime[1]. Or, la plupart des tableaux peints par Rugendas durant le voyage de 1837-1838 correspondent

[1] Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1757.

exactement aux différents critères établis par Burke. Prenons quelques exemples. D'après le philosophe anglais, les couleurs sombres, les ciels nuageux et la nuit sont des éléments sublimes : « An immense mountain covered with a shining green turf, is nothing in this respect, to one dark and gloomy ; the cloudy sky is more grand than the blue ; and night more sublime and solemn than day »[1], écrit-il. Le tableau *Ladera de San Nicolas*[2] nous montre une

93. Johann Moritz Rugendas, *La Laguna del Inca cerca de El Juncalillo*, 1838

falaise abrupte et sombre derrière laquelle les montagnes se confondent avec les nuages gris. On ne distingue plus le ciel de la roche. Dans *La Laguna del Inca cerca de El Juncalillo*[3], le ciel nuageux se mêle à des montagnes aux tons noirs et gris dans la partie gauche du tableau, contrastant avec le petit lac émeraude, tandis qu'à droite la lumière éclaire les flancs enneigés. Une vue des plus sublimes. Quant à la nuit, pourtant difficile à représenter en peinture, elle ne semble pas être un obstacle pour Rugendas qui la représente dans *Vivaque nocturno cerca de la Casucha de las Calaveras, con la sierra al fondo*[4] ou dans *Descanso nocturno en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas*[5].

---

[1] *Op. cit.*, p. 81, 82. « Soit une montagne immense couverte d'un gazon vert et brillant : qu'est-ce, comparé à un mont sombre et lugubre ? Le ciel en impose davantage, couvert de nuages que bleu uni, et la nuit est plus sublime et solennelle que le jour », traduction de Baldine Saint Girons (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, p. 127).

[2] cat. CH-O-98.

[3] cat. CH-O-60.

[4] cat. CH-O-67.

[5] cat. CH-O-87.

Un autre des critères proposés par Burke, et pourtant opposé à la nuit précédemment citée, est la forte luminosité : « the opposite extremes operate equally in favour of the sublime, which in all things abhors mediocrity »[1]. Le tableau *Cima cerca de la Casucha de las Calaveras*[2] est inondé d'une lumière intense que le peintre a adroitement matérialisée par de petites touches de jaune pâle sur les sommets que recouvre une neige éblouissante. Au

94. Johann Moritz Rugendas, *Vivaque nocturno cerca de la Casucha de las Calaveras, con la sierra al fondo*, 1838

sujet de la lumière, Burke argumente à l'aide d'une explication scientifique. « Extreme light, by overcoming the organs of sight, obliterates all objects, so as in its effect exactly to resemble darkness. After looking for some time at the sun, two black spots, the impression which it leaves, seem to dance before our eyes »[3]. A la lecture de ce passage, c'est non seulement le tableau lumineux de Rugendas mais aussi les phrases de Aira qui s'imposent à nous. On se souvient en effet que l'optique est un thème présent dans *Un episodio*. Pour faire écho au texte de Burke, citons simplement ce passage où l'on sent à quels points les yeux sont sollicités au cours du voyage et ne suffisent plus à eux seuls à emmagasiner les paysages.

---

[1] *Op. cit.,* p.81.
[2] cat. CH-O-69.
[3] *Op. cit.,* p. 80, 81. « En éblouissant les organes de la vue, une lumière très intense fait disparaître les objets et a donc un effet analogue à celui de l'obscurité. Après avoir fixé le soleil quelques instants, deux tâches noires - seule impression qu'il laisse - semblent danser devant nos yeux » (*Ibid*., p. 126).

« “Me llevo en las retinas...” decía la frase corriente. ¿Por qué las retinas? En toda la cara también, en los brazos, en los hombros, en el cabello, en los talones... En el sistema nervioso » (p. 20). Rappelons également que dans le roman, Rugendas ne peut plus supporter la luminosité à la suite de son accident (« las pupilas contraídas como si estuviera en el centro del sol », p. 58). Ainsi, par ces passages sur l'optique et la perception de la lumière, Aira s'inscrit lui aussi dans l'esthétique du sublime.

Un autre élément nous indique le passage au sublime : comme on l'a dit plus haut, Rugendas inclut dans la plupart de ses tableaux deux personnages (Krause et lui-même) qui paraissent infiniment petits au cœur du paysage. Or, Claude Reichler, dans son ouvrage *La Découverte des Alpes et la Question du paysage,* nous indique que cette auto-représentation est un des recours du peintre pour représenter le sublime : « Comme on le sait, dit-il, le peintre et ses compagnons indiquent l'échelle, le paysage apparaissant d'autant plus vaste qu'eux-mêmes sont minuscules, à presque être niés par la grandeur de la nature - effet qui appartient en propre au style sublime »[1]. Rugendas a représenté plusieurs fois le Pont de l'Inca, mais dans une de ces huiles, il a volontairement ajouté de minuscules lamas sur le pont, dans un but bien précis : alors seulement l'observateur peut se rendre compte de la dimension du pont, qu'il croyait pouvoir enjamber dans les tableaux où aucun être vivant ne lui révélait la distance à franchir.

95. Johann Moritz Rugendas, *El Puente del Inca*, 1838 (Détail)

Mais il nous reste encore à étudier la caractéristique la plus fondamentale du sublime et ce qu'elle entraîne. Edmund Burke écrit qu'à la différence de la beauté, qu'il définit comme une « qualité sociale » qui inspire « des sentiments de tendresse et d'affection », le sublime est intimement lié à la souffrance et au danger, mais aussi et surtout à la *terreur*, car c'est la plus forte émotion que l'homme puisse ressentir : « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is

[1] Reichler, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg éditeur, Genève, 2002, p. 37.

a source of the *sublime* ; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling »[1]. Ici, les tableaux de Rugendas ne peuvent nous décrire qu'implicitement le sentiment de terreur qui a pu être ressenti par les deux peintres, et même si les hautes cimes obscures et les roches abruptes au milieu desquelles évoluent les deux minuscules personnages nous permettent d'imaginer aisément cette idée de « terreur », la prose de Aira prend le relais pour exprimer ce que les images ne peuvent que suggérer :

> Viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda. Los peligros e inconvenientes de lo que por lo demás era un camino sobresaltado y *terrible* se transmutaban e iban quedando atrás. Y en verdad era *terrible*[2]; asombraba pensar que eso era un camino, recorrido durante casi todo el año por viajeros, arrieros y hombres de negocio. Una persona normal lo habría considerado un dispositivo de suicidio. Hacia el punto central, a dos mil metros de altura y rodeados de cumbres que se perdían en las nubes, dejaba de parecer un pasaje de un punto a otro, y se volvía el mero camino de salida de todos los puntos a la vez. Líneas abruptas, en ángulos imposibles, árboles creciendo al revés en techumbres de roca, pendientes que se hundían en telones de nieve, bajo un sol abrasador. Y lanzas de lluvia que se clavaban en nubecitas amarillas, ágatas enguantadas de musgo, espinos rosa. El puma, la liebre y la culebra eran la aristocracia montañesa (p. 17).

On ne peut être davantage en harmonie avec le concept de sublime tel qu'il est décrit par Burke que ne l'est Aira ici. Si Burke insiste sur la notion de terrible (on compte trois occurrences de « terrible » ou « terror » dans la phrase citée ci-dessus), Aira emploie lui aussi deux fois le mot « terrible » dans cet extrait : il semble être le seul mot capable de décrire le paysage que traversent alors les deux artistes. Comme nous l'avons commenté au début de cette étude, le paysage décrit par le narrateur de *Un episodio*, si magnifique qu'il puisse être, est empreint de danger et de mort ; celle-ci étant suggérée par des mots tels que « suicidio », « lanzas », « se clavaban ». Rien de plus sublime pour Burke, qui inclut dans sa définition du sublime les concepts de souffrance (dont nous parlerons plus loin), de danger, mais aussi de mort[3].

Ainsi, la traversée des Andes se révèle être une véritable entrée dans le sublime pour le peintre, et cela se retrouve aussi bien dans les huiles de ce dernier, que dans le roman. Cependant, si, comme on l'a vu, les hautes montagnes sont par excellence un lieu où se

---

[1] *Op. cit.*, p. 39. « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à- dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir » (*Ibid.*, p. 80).

[2] C'est moi qui souligne.

[3] *Op. cit.*, p. 38, 39, 57.

manifeste le sublime, la pampa va marquer encore plus profondément le peintre. Selon les critères de Burke, l'expérience vécue par Rugendas dans la pampa est symboliquement elle aussi de l'ordre du sublime.

La pampa

Aira décrit à quel point la pampa provoque chez nos peintres la surprise la plus totale, surtout lorsqu'ils apprennent par le guide que le vaste espace qu'ils voient n'est pas encore la *vraie* pampa. Ils sont stupéfaits. L'étonnement atteint son comble lorsque les deux amis découvrent les ravages provoqués par les sauterelles. Cette stupéfaction devant la désolation peut correspondre au concept d'« astonishment » décrit par Burke.

> The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. (...) Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree[1].

L'idée que l'esprit est « entièrement empli de son objet » nous rappelle cette phrase paradoxale de Aira : « en la llanura, el espacio se hacía pequeño e íntimo, casi mental (p. 28) ». Une correspondance semble se créer entre le microcosme qu'est l'esprit de l'homme et le macrocosme du désert, comme si le vide entrait en chacun des voyageurs. Car tout tourne autour du mental depuis qu'ils ont pénétré dans la pampa. La terre s'étendant à perte de vue semble être liée à l'intériorité de l'être qui s'avance tel un point dans l'infini. L'esprit est occupé par ce qu'il voit, d'où « l'abstinence de peinture » : la contemplation pure ne permet pas l'action. Burke écrit également : « Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force »[2]. C'est cette force qui, dans *Un episodio*, pousse Rugendas à lancer impulsivement son cheval au galop et à partir seul.

---

[1] *Op. cit.*, p. 57. « La passion causée par le grand et le sublime dans la nature, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement (astonishment), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. (...) L'étonnement, comme je l'ai dit, est l'effet du sublime à son plus haut degré » (*Ibid*., p. 97, 98).

[2] *Ibid.* « De là vient le grand pouvoir du sublime qui, loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible » (*Ibid.*).

C'est alors que Rugendas va expérimenter le passage au sublime le plus total : dans sa chair, par la douleur. D'après Burke en effet, la souffrance est au cœur de la notion de sublime :

> Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. Without all doubt, the torments which we may be made to suffer, are much more greater in their effect on the body and mind, than any pleasures which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body could enjoy[1].

Ainsi, selon le théoricien anglais, le sublime étant ce qui caractérise de très fortes émotions et la souffrance provoquant toujours une émotion bien plus importante que le plaisir, elle est par essence de l'ordre du sublime. Le roman de Aira, où se côtoient des descriptions de paysages terribles, de stupéfaction, puis de douleur extrême, semble correspondre tout à fait aux critères qui définissaient l'esthétique du sublime.

IV. Indiens et captives : le cycle du *malón*

> Cuando salía el sol, precisamente, el patio empezó a resonar de gritos y ruido de caballos.
>
> ¡Malón! ¡Malón!
>
> ¿Qué?
>
> ¡Malón! ¡Malón!
>
> La casa se puso en movimiento en un santiamén; parecía como si todos sus ocupantes se lanzaran contra las paredes como locos furiosos. (*Un episodio en la vida del pintor viajero*, p. 58)

[1] *Op. cit.*, p. 39. « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à- dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. Je dis la plus forte des émotions, parce que je suis convaincu que les idées de douleur sont beaucoup plus puissantes que celles qui viennent du plaisir. Sans aucun doute, les tourments qu'on peut nous faire endurer ont des effets sur le corps et sur l'esprit bien plus considérables que tous les plaisirs que pourrait suggérer la volupté la plus raffinée, ou dont pourraient jouir l'imagination la plus vive et le corps le plus robuste et le plus exquisément sensible » (*Ibid*., p. 80).

Le *malón* est le thème central autour duquel gravitent les personnages dans la seconde partie de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Après le silence des Andes et de la pampa, ces grandes étendues naturelles désertes, les deux artistes se retrouvent soudain dans un tourbillon humain. Le conflit entre blancs et autochtones, « el combate, el enfrentamiento de las civilizaciones » (p. 64), devient leur sujet à peindre, succédant aux paysages grandioses et sublimes. César Aira fait de cette séquence un ballet artistique d'Indiens inoffensifs, une danse que Rugendas s'évertue à dessiner frénétiquement dans une tentative de représentation du mouvement, accompagné par le fidèle Krause, qui veille sur sa santé. Dans la réalité, Rugendas a réalisé une série de dessins et d'huiles sur le thème des *malones* et des *cautivas*. Voyons de quelle façon et dans quelles conditions le peintre a traité ce sujet.

96. Johann Moritz Rugendas, *Idílico paisaje campestre - el poblado antes del asalto*, 1836 à 1845

Un thème travaillé à plusieurs reprises

Rugendas avait déjà commencé à s'intéresser aux Indiens Araucanos au Chili en 1835, lors de son excursion jusqu'au Río Biobío. D'ailleurs, Pablo Diener rappelle que c'est aussi dans le but d'étudier une population encore à l'état de nature que Rugendas s'était embarqué pour le Chili, contre l'avis de Humboldt :

Las tribus que vivían mas allá de la región fronteriza, una población independiente

> y que no había sido sometida a la influencia de la civilización europea, necesariamente representaban un tema seductor para un romántico como Rugendas. El deseo de conocer un pueblo indígena en estado natural jugaría un papel fundamental en su decisión de embarcarse en México rumbo a Valparaíso, a pesar de la advertencia de Humboldt de no viajar a zonas templadas del sur del continente[1].

Ainsi, Rugendas désirait également réaliser des dessins de type ethnographique, et ne souhaitait pas se contenter de paysages et de forêts tropicales. Son ambition était finalement plus éclectique que celle de Humboldt.

Ses deux expériences en Argentine de 1838 et 1845 viendront compléter et amplifier ses études relatives aux Indiens. Selon Schindler, « la representación de los araucanos en el ciclo de "El malón" siempre se basa en los conocimientos que había adquirido en 1835/36. Unicamente al dibujar la pampa y la vestimenta de la población blanca incorpora imágenes de experiencias posteriores, tanto de su viaje de 1837/38, como de su estancia en Argentina en 1845 »[2]. Mais ses voyages en Argentine lui permettent également d'intégrer une narration au sein des travaux artistiques, et de leur apporter une autre dimension, comme nous le verrons. L'excursion au sud du Chili et les deux séjours en Argentine constituèrent donc trois étapes importantes dans la constitution progressive d'un véritable « cycle » ayant pour thème les Indiens et les captives.

Les faits

Avant d'examiner cette série de dessins et de peintures, voyons quels furent les faits et les sources dont s'inspira Rugendas.

Ces événements étaient de nature dramatique et traumatisante pour la population, comme nous le rappelle Carlos Massini Correas : « El investigador[3], cuando en la Staatliche Graphische Sammlung de Munich se ha visto con esos dibujos por delante, no debe haber podido menos que sentir una emoción patriótica ante ese drama, que fue el de tantos argentinos a quienes les tocó vivir en esa época dramática y audaz »[4]. Voici en effet ce que nous relate Schindler :

---

[1] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 42.
[2] Helmut Schindler, « Rugendas y los Araucanos : apuntes etnográficos », in *Rugendas. América de punta a cabo*, Santiago, Editorial Aleda, 1992, p. 95, 96.
[3] Correas fait ici référence à Bonifacio del Carril.
[4] Massini Correas, Carlos, « Bonifacio del Carril : Mauricio Rugendas », in *Cuadernos de historia del arte*, n°6, Mendoza, Universidad nacional de Cuyo, Facultad de filosofía y letras, Instituto de historia del arte, 1966/67, p. 97.

En las luchas de la población de habla española con los araucanos, tanto en Chile como en Argentina, los indígenas raptaban mujeres. Si no eran rescatadas por la fuerza militar o a través de negociaciones en un plazo breve, su destino fue casi siempre el de ser incorporadas como una cónyuge más de un cacique. Las cautivas raramente eran criollas y menos aún españolas, sino que solían ser mestizas o negras (v. aquí R. Foerster).

Desde el punto de vista de la población de ascendencia europea, con esto los araucanos invertían las normas aceptadas. En el Nuevo Mundo, los blancos y sus descendientes eran los vencedores, los señores, y los indígenas debían aceptar su papel de sometidos. Los indígenas sucumbían ante las enfermedades, eran expulsados de los territorios más productivos, debían asumir los trabajos más penosos, a fin de cuentas, eran explotados. Se aceptaba como algo normal que los señores blancos tomaran mujeres indígenas. Por su parte, los araucanos habían demostrado que no estaban dispuestos a asumir inermes el papel que les asignaban los blancos. No sólo habían conseguido imponer la independencia de una parte de su territorio, sino que también practicaban una política expansionista, ocupando tierras al este de los Andes (...). Y además, raptaban mujeres. Con esto se atribuían derechos que, de acuerdo con la ideología vigente, eran privativos de los blancos[1].

97. Johann Moritz Rugendas, *Asalto araucano a una vivienda - rapto de mujeres y niños*, 1836 à 1845

Schindler fait référence à la couleur de peau des captives, qui, dit-il, contrairement à ce que l'on pense, n'étaient pas blanches : elles n'étaient pas espagnoles, mais « Métisses ou Noires ». Il cite en référence l'article de Foerster situé dans le même recueil. Or, Foerster à aucun moment ne conteste vraiment l'origine des victimes (il parle bien, des le premier

[1] *Op. cit.*, p. 92, 93.

paragraphe, de « mujeres blancas ») ; en revanche, c'est celle des agresseurs qu'il remet en question :

> Otro punto, y coherente con todo lo anterior, es que los hechos por él [Rugendas] 'narrados' en sus dibujos y óleos sobre el robo de mujeres nos hacen olvidar una cuestión obvia: los cientos de mujeres cautivas, entre 1820 y 1832, no fueron raptadas por los pehuenche sino por los criollos, mejor dicho, por los montoneras de los Pincheira y donde los indígenas tenían poco relevancia. No obstante, en la narración pictórica los sujetos dominantes y únicos son los indios[1].

98. J. M. Rugendas, *Los araucanos irrumpen en una casa*, 1836 à 1845

En effet, comme le précise Foerster, les attaques et les rapts du début du XIX^e^ siècle n'étaient pas tout à fait de même nature que les incursions indiennes d'origine :

> El tema de las cautivas y del cautiverio de mujeres blancas ha sido un asunto que ha preocupado a los historiadores y ensayistas hispanocriollos desde el siglo XVI. El hecho que servía de base para tal preocupación fue la práctica sostenida por parte de los mapuche - a lo largo de los siglos XVI a XVIII - del rapto de mujeres blancas, no para sacrificarlas ni agraviarlas, sino para incorporarlas, como esposas, a las parentelas de los caciques (Ionko). En el siglo XIX, entre 1820 y 1830, cientos de mujeres y niños cayeron en manos de las montoneras acantonadas en la cordillera de los Andes, compuestas mayoritariamente por criollos y en parte por pehuenche y dirigidas por los hermanos Pincheira. Este proceso de larga data, marcado por la violencia, dio origen al "mestizaje al revés", y también fue la base de una mitología sobre el poder de los mapuche y de algunas de nuestras imágenes más negativas sobre ellos, las cuales en el siglo XIX se organizaron en torno a la

[1] Foerster G., Rolf, « Rugendas o la estética del rapto », in in *Rugendas. América de punta a cabo*, Santiago, Editorial Aleda, 1992, p. 120.

> oposición civilización/barbarie. En este contexto histórico Rugendas hará sus creaciones y será fiel a los límites que demarcó la época[1].

Ainsi, les Indiens avaient recours à l'assimilation pour résister à leur façon à l'invasion des Blancs. Mais au XIX^e^ siècle, comme on le voit, les rebelles n'étaient plus uniquement composés d'Indigènes. Ce détail échappe aussi bien à Rugendas, qui représente des Indiens, qu'à Aira, qui utilise dans son roman le terme « los indios » et à Richert, (sur les écrits de laquelle se base Aira), qui emploie elle aussi l'expression « los indios ». Bien entendu, il est plus romanesque (et plus simple) de qualifier d'« Indiens » un groupe d'hommes aux origines disparates (mais parmi lesquels se trouvant néanmoins des Indiens), qui perpétuent des pratiques indiennes.

Quant aux études de Rugendas relatives au *malón*, quelles que soient les réelles origines des agresseurs et des victimes, ce qui l'intéresse, c'est notamment le contraste entre des femmes à la peau très blanche, symbole de pureté, et des Indiens à la peau particulièrement foncée. D'ailleurs, il serait erroné de considérer ses réalisations comme des œuvres fidèles à la réalité : il s'agit avant tout d'œuvres romantiques, comme nous allons le voir.

Le vécu et l'imaginaire

En ce qui concerne les travaux de Rugendas sur les Indiens Araucans, il faut en effet distinguer, à l'instar de Schindler, les travaux à caractère ethnographique des travaux à caractère narratif. Les premiers sont souvent des dessins réalisés sur le terrain avec modèles, ils sont minutieux et fournissent aux chercheurs une représentation fidèle des Araucans. « Sus dibujos merecen ser valorados como fuente fiable para el estudio etnográfico y, sobre todo, por ofrecer la primera representación naturalista de la vestimenta femenina »[2], écrit Diener.

Les seconds sont des dessins et des tableaux qui, mis dans un certain ordre, se lisent comme un récit. On peut les rassembler sous le nom de « cycle iconographique du *malón* ». Tout comme le roman de Aira, ce cycle est inspiré de faits réels, mais il mêle diverses influences et est le produit de l'imagination de l'artiste. « Ante todo, écrit Schindler, este ciclo ha de valorarse como un producto del romanticismo tardío y, en este sentido, como una obra que ha de ser analizada en el contexto de la historia cultural europea. Sobre todo se ha de dejar en claro que estas escenas no constituyen una minuciosa representación de la

[1] *Op. cit.*, p. 111.
[2] *Op. cit.*, p. 43.

realidad »[1]. Il écrit également : « Son un producto de la imaginación y no se basan en experiencias vividas por Rugendas, sino en informaciones procedentes de la tradición oral o

99. Johann Moritz Rugendas, *El asalto al poblado*, 1836 à 1845

de la lectura, que el artista organiza de acuerdo con el gusto de sus patronos, como también de su propio sentido estético »[2]. Ces dessins « ne se basent pas sur des expériences vécues par Rugendas » ; sauf si, bien sûr, le peintre a eu l'occasion d'apercevoir, d'une manière ou d'une autre, un *malón*, notamment au cours de ces fameux trois jours passés entre Mendoza et San Carlos en mars 1838 dont nous avons déjà parlé. Quoi qu'il en soit, l'expérience vécue par l'artiste ne doit pas être minimisée, car elle s'ajoute aux nombreuses sources orales et écrites que nous allons détailler ci-après. Le fait de traverser les lieux de ces événements, même avant ou après que ceux-ci se déroulent, et d'entendre des témoignages directs récents de personnes impliquées de près ou de loin (cela a bien été le cas, comme l'indique le journal de Krause), a grandement contribué à enrichir le travail de l'artiste.

Ce qu'il faut surtout comprendre, dans ce commentaire de Schindler, c'est que Rugendas n'a sans doute pas croqué un *malón* sur le vif, comme c'est le cas dans *Un episodio*, où le peintre n'est qu'à quelques mètres des Indiens : « Así, por ejemplo, el dibujo de un asalto a un caserío es evidentemente una representación de carácter ficticio. Es impensable que Rugendas pudiera dibujar con toda calma mientras los indígenas destruían y

[1] *Op. cit.*, p. 96.
[2] *Op. cit.*, p. 80.

saqueaban. El no era un reportero de guerra que, con riesgo de su vida, realizara imágenes para la prensa en la primera línea de fuego »[1].

Les choses ne se déroulèrent donc pas comme l'imagine Aira : c'est bien dans le calme de l'atelier que Rugendas a conçu le cycle du *malón*, s'inspirant à la fois de son expérience de terrain et des nombreuses sources écrites et orales dont il disposait. De plus, on perçoit très nettement dans les dessins de Rugendas la volonté de créer des compositions. La disposition des groupes de personnages n'est pas aléatoire mais pensée en fonction d'une composition préétablie. Les dessins sont exécutés avec une grande maîtrise artistique. On perçoit dans ces œuvres toute l'expérience acquise par Rugendas dans la mise en place d'une scène. Par exemple, lorsque les Indiens attaquent les Blancs, leur domination est visible à travers une composition triangulaire. C'est le cas par exemple dans *Los Araucanos irrumpen en una casa*[2]. En revanche, les scènes de combat sont souvent très nettement conçues de manière circulaire. Dans *Contraataque blanco : los soldados capturan rehenes*[3], la bataille semble

100. J. M. Rugendas, *Contraataque blanco: los soldados capturan rehenes*, 1836 à 1845

concentrée dans une bulle, au centre de la feuille. En outre, la beauté de la scène relatée dans *Parlamento para el intercambio de prisioneros*[4] est en grande partie due à la disposition très

[1] *Ibid.*
[2] cat. AC-D-4
[3] cat AC-D-20
[4] cat. AC-D-23

réfléchie des personnages et au contraste entre l'indifférence et l'impassibilité des Indiens et les démonstrations théâtrales et passionnées des Blancs. On décèle, dans l'expression accentuée des émotions (visible également dans d'autres dessins), l'influence du romantisme, dont nous reparlerons plus bas.

101. Johann Moritz Rugendas, *Parlamento para el intercambio de prisioneros*, 1836 à 1845

Par ailleurs, rappelons que Aira n'a pas vu ces dessins avant d'écrire *Un episodio*. Pourtant, comme on a pu s'en rendre compte à travers les illustrations présentées ici, certains dessins de Rugendas illustrent à merveille le roman, en particulier les œuvres représentant des scènes de batailles très enchevêtrées, exécutées avec virtuosité, où le geste de l'artiste a été aussi énergique et magistral que celui de son personnage airien. On peut noter également que certains dessins de ce cycle iconographique pourraient illustrer certaines scènes de *Ema la Cautiva*. Par exemple, le croquis intitulé *Idílico paisaje campestre - el poblado antes del asalto*[1] peut rappeler le passage où Ema se rend, tôt le matin, à la rivière, avec son très jeune enfant et y retrouve d'autres femmes[2]. Mais bien entendu, les captives dessinées par Rugendas, visiblement émues et expressives, ont peu de choses en commun avec la captive décrite par Aira, beaucoup plus indifférente.

[1] cat. AC-D-1
[2] Aira, César, *Ema la Cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997 (1e édition : 1981), p. 56 - 58.

Sources et influences

Comme le montre Diener, avant que Rugendas n'arrive au Chili, une légende s'était déjà formée autour des Indiens Araucanos, qui avaient déjà fait l'objet de plusieurs œuvres littéraires. La plus célèbre d'entre elles était *La Araucana* :

> El prestigio guerrero de los araucanos (...) había sido tematizado en el poema épico *La Araucana* escrito por el oficial del ejército conquistador Alonso de Ercilla y publicado en Madrid (1569-1578). Tanto por sus méritos literarios, como por el protagonismo que el autor concede a los indígenas, esta obra fue comentada y admirada repetidamente por autores como Voltaire en *Essai sur la poésie* (1726) o Chateaubriand en *Le génie du Christianisme* (1802)[1].

Au Chili, Rugendas entend également les récits d'autres voyageurs s'étant aventurés au Sud, comme les participants à l'expédition devenue célèbre du *Beagle*, dirigée par Fitz Roy et à laquelle avait pris part Darwin. Il rencontre également Claude Gay, qui avait voyagé jusqu'à Chiloé. Diener montre que l'ouvrage de l'allemand Eduard Poeppig, dont s'est également inspiré Rugendas, lui a servi a posteriori, lorsque, quelques années plus tard, il a remanié ses études. Par ailleurs, les sources orales sont particulièrement importantes :

> Conocemos varias fuentes que nutrieron la curiosidad de Rugendas para estas invenciones artísticas. Una de ellas fue Carmen Arriagada, que el 17 de agosto de 1837 le escribe: « Sobre la pregunta que Vd. me hace de si conozco algún apellido de personas que hayan robado los Indios. Hacen algunos 8 años que se llevaron de las cercanías de este pueblo una Señorita Salcedo y de Chillan dos Señoritas hijas de una Señora Carrasco; pero del apellido del padre no me acuerdo. Quedan, pues, a su disposición estas tres personas y con el mayor gusto seré madrina de la que Vd. elija »[2].

Au-delà des sources orales, à partir desquelles il réalisa plusieurs huiles et dessins, c'est la lecture du poème *La Cautiva* de Echeverría qui va véritablement permettre à Rugendas de donner une tournure narrative à ses travaux. Comme l'écrit Diener, « el impulso decisivo que dio a Rugendas el modelo para la estructura narrativa de una serie de ilustraciones basada en estos episodios, fue la publicación del poema dramático *La Cautiva*, del argentino Esteban Echeverría (Buenos Aires 1837) »[3]. Certaines de ses œuvres sont de véritables illustrations du

[1] Diener, Pablo, *op. cit.*, p. 41, 42.
[2] *Op. cit.*, p. 44.
[3] *Op. cit.*, p. 45.

poème, comme nous le confirment ces propos de Mariquita Sánchez, qui écrit à Esteban Echevarría, en 1845 :

> Tengo el placer de hablar con él [Rugendas] de todo, me ha contado que ha hecho dos cuadros tomando sus *Rimas* por asunto. Considera perfecta la pintura que usted hace de las pampas. Cree él que usted concibió primero el paisaje y después tomó sus figuras como accesorio para completar aquel. Mucho deseo que hable usted con él cuando vuelva. Yo le he hablado de usted con atención, con el aprecio que hago de su juicio y talento[1].

Mais si l'œuvre de Echeverría est une des principales sources d'inspiration de Rugendas, l'influence de la tradition européenne demeure malgré tout très forte. Ainsi, le cycle du *malón* de Rugendas représente un alliage entre une illustration des vers du poète argentin et la réutilisation d'un motif beaucoup plus ancien : celui de l'enlèvement. En effet, comme l'écrit Schindler : « Tampoco han de olvidarse los elementos culturales que habrán influido desde el Viejo Mundo. El tema del "Rapto de las Sabinas" gozaba de gran popularidad en el arte europeo desde el Renacimiento »[2]. Laura Malosetti a étudié l'influence du thème européen classique de l'enlèvement dans la peinture de Rugendas : « Existe una verdadera tradición iconográfica del rapto. Su origen se remonta a la Grecia antigua y ha tenido larga y continua frecuentación en la historia del arte, enriqueciendo sus significados y connotaciones en distintas épocas y lugares »[3]. De plus, comme l'explique

102. Johann Moritz Rugendas, *Cabalgata con una mujer raptada*, 1836 à 1845

[1] *Op. cit.*, p. 59.
[2] *Op. cit.*, p. 93.
[3] Malosetti Costa, Laura, « El Rapto de la Cautiva. Un tema de encuadre de la plastica rioplatense », in *Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica : Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, p. 61.

Laura Malosetti, au XIX[e] siècle ce thème revient à la mode à cause des codes moraux exigeant que la femme soit un modèle de vertu. « La sociedad logra digerir y a menudo aceptar con entusiasmo imágenes cargadas de connotaciones eróticas siempre que aparezcan como pertenecientes a mundos exóticos, lejanos en el tiempo o en el espacio. La imagen de la mujer sometida, prisionera o encadenada gozó de verdadera popularidad »[1]. Elle conclut : « No resulta aventurado pensar que Rugendas trajo consigo esa tradición europea del tema del rapto, volcándola en su creación figurativa en torno a la figura de la cautiva »[2].

103. Johann Moritz Rugendas, *El rapto,* 1836 à 1842

Une œuvre romantique

Les dessins et peintures sur le thème du *malón* réalisés par Rugendas sont pour la plupart des œuvres où l'on perçoit fortement l'influence du romantisme, et en particulier de l'orientalisme. Ainsi que l'écrit Schindler, « ya a partir de finales del siglo XVIII se había desarrollado la tipología de la pintura del orientalismo y algunas de las obras de esta escuela recurren a la representación de mujeres desnudas y al contraste de pieles blancas y oliváceas »[3].

[1] *Op. cit.,* p. 61.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 93.

Or, Rugendas insiste particulièrement sur ce contraste entre la peau blanche de la victime et la peau très foncée des Indiens. Ce type de motifs romantiques est, d'après Foerster, ce qui intéressait principalement l'artiste :

> Pienso, sin embargo, que el artista creó las pinturas y el « ciclo » sobre los malones importándole poco los personajes de carne y hueso, lo que le interesaba era dar cuenta de una serie de motivos románticos que podían ser resaltados en estas escenas: la mujer blanca, pura, joven, rica y hermosa entre indios bárbaros, la tristeza, el dolor y la muerte que se la acechaban; la añoranza de los suyos; el temor de ser ultrajada por los indios, etc[1].

D'après Laura Malosetti, cette opposition a des connotations beaucoup plus profondes (davantage encore matérialisées dans *La Vuelta del Malón* d'Angel Della Valle) renvoyant à l'opposition mythologique et chrétienne entre le divin et l'infernal :

104. Johann Moritz Rugendas, *El rapto*, 1836 à 1845

> Creo haber podido fundamentar que el tema del rapto de la cautiva añade, a las connotaciones psicológicas antes señaladas, un fuerte componente simbólico relacionado de manera directa con nuestra historia. La figura de la cautiva se ubica en el límite entre la civilización y la barbarie. Su blancura y pureza, idealizadas, se contraponen a la imagen de caos y destrucción del ámbito a donde es conducida. El rapto invierte simbólicamente la situación de dominación y despojo, presentando una escena de violencia que justificaría, de por si, la violencia ejercida contra el

[1] *Op. cit.*, p. 119, 120.

> indio. Como una nueva Proserpina, la cautiva es llevada a un mundo desconocido de muerte, y tinieblas. En la obra de Della Valle se hallan presentes, a nuestro entender, las connotaciones infernales que señaláramos en la literatura, visibles en la figura del indio que, en el primer plano, enarbola una cruz robada en actitud triunfante[1].

Comme l'écrivait Helmut Schindler, ces réalisations de Rugendas doivent donc être considérées avant tout comme « un produit du romantisme tardif », et ne peuvent pas constituer des documents fidèles, retraçant objectivement une réalité. Les sources artistiques et livresques, autrement dit tout le bagage culturel de l'artiste, vont à l'encontre d'une simple représentation naturaliste des faits.

Convergences et divergences avec *La Cautiva* d'Echeverría

Diener distingue deux parties dans le cycle iconographique du *malón* de Rugendas : dans la première partie, il suit fidèlement le poème de Echeverría. Dans la seconde partie, il s'en écarte. Voyons tout d'abord ce qui concerne la première partie :

> La narración se desarrolla en Argentina (...). La primera mitad del ciclo sigue sin alteraciones sustanciales la secuencia narrativa y la caracterización de los protagonistas que hace Echeverría en *La Cautiva*. En concordancia con los primeros versos del poema, Rugendas inicia su obra con la representación de un idílico paisaje pampino. La concepción romántica del entorno geográfico es un elemento común al poeta y al pintor. En la segunda escena aparecen los indios al fondo de un valle, preparándose para el asalto. Los hechos se inician con el malón o ataque en la tercera ilustración. A continuación, la batalla campal, el incendio del poblado y el rapto de mujeres son descritos en el poema como crímenes de infinita crueldad cometidos por una jauría salvaje. Hasta aquí, Rugendas repite fielmente la construcción dramática de Echeverría[2].

Si fidèlement qu'il est même « accusé » de plagiat par Sarmiento, qui écrit à Echeverría : « Sabe V. que es un poeta nuestro tartamudo amigo ; pero no sé si se ha fijado en que su numen inspirador es la pampa, sus eroes los gauchos y el potro. Es por fortuna de usted un plajiario a veces, i en más de un cuadro suyo, encuentranse versos enteros de *la Cautiva*, y copias de *la Guitarra* »[3]. D'après Sarmiento, Rugendas se serait véritablement basé sur le poème de Echeverría pour réaliser certains tableaux à tel point que ces derniers

[1] *Op. cit.*, p. 64.
[2] *Op. cit.*, p. 45.
[3] *Op. cit.*, p. 59.

constitueraient une illustration du poème, ce que Sarmiento semble considérer comme un « plagiat ». On retrouve en effet des coïncidences avec le texte de Echeverría dans certaines peintures représentant des scènes de bataille. On lit par exemple dans *La Cautiva*, alors que le *malón* est à l'apogée de sa violence, les vers suivants :

> ¡Ved que las puntas ufanas
> de sus lanzas, por despojos,
> Llevan cabezas humanas,
> Cuyos inflamados ojos
> Respiran aún furor![1]

105. Johann Moritz Rugendas, *El rapto*, 1848

Or, dans le tableau *El Rapto*[2] de Rugendas, au cœur du désordre du combat, derrière l'Indien à cheval blanc qui a enlevé une jeune femme, on peut distinguer un autre Indien brandissant la tête coupée d'un homme blanc. Certes, elle n'est pas brandie sur la pointe d'une lance comme dans le poème mais tenue à bout de bras par les cheveux. Malgré tout, ce détail cruel rappelle le réalisme des vers de Echeverría. Comme on peut s'y attendre, d'autres détails concordent avec les octosyllabes du poète. Les lances aiguisées (« lanzas agudas »[3]),

[1] Echeverría, Esteban, *La Cautiva*, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1965, p. 7.
[2] cat. AC-O-16
[3] *Ibid.*

les cheveux et crinières au vent (« crines ondeando »[1] ; « vaga al viento su mellena »[2]) sont présents aussi bien chez le peintre que chez l'écrivain. Ainsi, jusque-là, dans les tableaux de Rugendas, les Indiens endossent le rôle, comme dans le poème de Echeverría, d'hommes cruels et sans pitié. Ils incarnent la barbarie. Cependant, par la suite, l'œuvre de Rugendas s'éloigne du poème :

> Pero a partir de los dos episodios siguientes, *Dolores asesina a su raptor y se escabulle durante la noche* y *La huida de Dolores antes del amanecer* (cat. AC-D-12 y -13), la secuencia narrativa del ciclo diverge del poema. Según el tercer canto de la obra de Echeverría, Maria, la heroína, asesina al cacique y acude a liberar a Brian, su amante. Con la huida de ambos se inicia la segunda parte del poema; la pareja recorrerá un largo calvario por las inmensidades de la pampa. Las tribulaciones de Rugendas al iniciar aquí un camino narrativo propio se manifiestan en las cinco versiones que hizo de la escena del asesinato y la huida de Dolores[3].

106. J. M. Rugendas, *Dolores asesina a su raptor y se escabulle durante la noche*, 1836 à 1845

107. J. M. Rugendas, *La huida de Dolores al amanecer*, 1836 à 1845

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Diener, Pablo, *ibid*.

Effectivement, Rugendas dessine plusieurs versions possibles de l'histoire qui ne correspondent plus à la trame du poème argentin. Ici, force est de constater que son but n'était pas uniquement de réaliser une simple illustration de *La Cautiva*. Une des versions qu'il dessine montre la fuite de Dolores. Une autre représente une contre-attaque des Blancs pour capturer à leur tour des otages et procéder à un échange de prisonniers : les captives sont ainsi libérées et ramenées saines et sauves au camp.

108. J. M. Rugendas, *Llegada de las cautivas liberadas el campamento militar*, 1836 à 1845

Une troisième version raconte une tout autre histoire : l'un des Indiens de la tribu éprouve de la compassion à l'égard des captives, et aide l'une d'entre elles à s'enfuir. Le dessin intitulé *Cautivas desconsoladas - un araucano observa la escena*[1] représente deux captives pleurant dans un bois tandis qu'à gauche, un Indien les observe. A droite, Rugendas a écrit un petit poème en allemand, qui commente la scène. Diener en donne la traduction suivante : « y más sollozaban las mujeres / hasta que el corazón del joven salvaje se sintió conmovido / no lo impulsaba el deseo / su intención era rescatarlas y devolverlas a los suyos »[2]. Dans le dessin suivant, *La huida de la cautiva a través de la cordillera, auxiliada por un araucano*[3], l'Indien et la captive en fuite sont tous deux à cheval dans un paysage montagneux, le jeune homme servant de guide à sa nouvelle protégée. Diener donne de cette version de l'histoire un commentaire tout à fait intéressant :

[1] cat. AC-D-17
[2] *Op. cit.*, p. 46.
[3] cat. AC-D-18

109. Johann Moritz Rugendas, *Cautivas desconsoladas - un araucano observa la escena*, 1836 à 1845

Más allá de las cuestiones meramente artísticas, la trama que inventa tiene una componente ideológica que contradice radicalmente a la de Echeverría. (...) Esta emotividad, la capacidad de un sentimiento compasivo es totalmente ajena a la concepción del indio presentada por Echeverría. En su versión son una fuerza incontrolable, un poder tan destructivo e inhumano comparable a la capacidad arrasadora de los elementos de la naturaleza. Para los héroes de su poema, son tan insensibles y crueles como el incendio en la pampa, que describe en el séptimo canto. Tanto la valoración que Echeverría hace del indio, como la del entorno geográfico, son absolutamente análogas a las de Sarmiento, quien resume la idea en los siguientes términos: « Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena ».

110. Détail

Rugendas se inspira en *La Cautiva* de Echeverría para la concepción del ciclo narrativo, pero a esta fuente primaria se sumó un segundo componente cuyo origen ha de buscarse fuera de Argentina. Se trata del mundo ideal descrito por Chateaubriand en su novela de

> amor *Atala*, cuyo protagonista es la personificación del *bon sauvage*. El arquetipo de esta otra interpretación del indio había sido modelado por Rousseau en la figura del *homme naturel*. Es abismal el contraste entre la idea rousseauniana de la civilización, como causa del deterioro del hombre, y el pensamiento de Echeverría, Sarmiento y sus compatriotas, para quienes la barbarie de la pampa sólo podría ser superada mediante la cultura urbana de tradición europea. La combinación de ambas fuentes que hace Rugendas en su obra no carece de contradicciones[1].

On peut arriver à une conclusion légèrement différente de celle de Diener : plutôt que de voir une contradiction dans l'œuvre de Rugendas, on peut aussi y voir la réunion de deux pensées complémentaires. En effet, sa version de l'histoire prend en compte le fait que dans une tribu indienne, comme dans tout groupe humain, diverses personnalités existent : ainsi, certains Indiens sont cruels, d'autres compatissants. On peut imaginer que l'Indien qui aide la captive à s'enfuir est en désaccord avec le reste de la tribu. La cruauté où la bonté ne sont pas alors considérées comme caractéristiques d'un groupe entier, mais d'individualités distinctes. L'Indien n'est plus simplement un archétype, mais un individu à part entière, doté de sentiments. Rugendas réunit donc la pensée argentine et la pensée occidentale, et les dépasse : au-delà des généralités, l'Indien est un homme qui peut être bon ou mauvais.

112. Johann Moritz Rugendas, *La huida de la cautiva a través de la cordillera, auxiliada por un araucano*, 1836 à 1845 (Détail)

A ce sujet, il est intéressant de remarquer que Aira propose lui aussi une vision des Indiens totalement en désaccord avec celle de Sarmiento : comme dans les dessins de Rugendas auxquels nous venons de faire allusion, les Indiens mis en scène par Aira sont loin d'être des Barbares. C'était déjà le cas dans *La Liebre*, où les Indiens du clan de Cafulcurá

[1] *Ibid.*

étaient linguistes. Dans *Un episodio*, cette fois les Indiens sont des artistes, excellant dans la réalisation de figures de haute voltige (p. 73), et transformant le *malón* en un rituel esthétique. Joaquín Manzi met l'accent sur cette représentation des Indiens, et montre que Aira a également eu à l'esprit un autre classique de la littérature argentine :

> Aira choisit d'actualiser l'antinomie de Sarmiento entre civilisation et barbarie tout au long du livre (...). De façon tantôt sérieuse, tantôt humoristique, il le fait en inversant souvent les termes d'origine. (...) Pour parvenir à cette torsion parodique de l'antinomie, Aira choisit un autre intertexte voyageur, celui de l'un des contradicteurs de Sarmiento, Lucio V. Mansilla, qui a été l'hôte des Indiens ranqueles durant une vingtaine de jours en 1870. (...) *Un épisode...* impose nombre de torsions à l'antinomie de Sarmiento en transformant le danger et la menace que représentaient les Indiens en un mirage supplémentaire de l'espace pampéen. (...) Les Indiens sont ici en tout point opposés à la cruauté barbare dont ils font preuve chez Echeverría par exemple et témoignent d'un maniement parodique et compensatoire de la représentation comme le montre le remplacement comique des captives par des Indiens déguisés ou des saumons (p. 69). Tel que Mansilla l'avait perçu, leur apparente barbarie était une culture à part entière, et les raids constituaient leur mode de subsistance. Pour sa part, Aira tient à nous le rappeler ironiquement : « Avec le vol de bétail, le vol des femmes était le motif qui justifiait tout ce dérangement. Dans la réalité c'était un fait des plus rares, il fonctionnait comme une excuse et comme un mythe propitiatoire »[1].

Ainsi, on peut dire que Aira se situe, sans le savoir, dans la droite lignée de certaines œuvres de Rugendas, partageant avec lui (et avec d'autres) une perception similaire des Indiens, dans laquelle ces derniers sont davantage du côté de la civilisation que de la barbarie. Comme le conclut Manzi : « Voilà la plus belle image littéraire que pouvait recréer ce bon lecteur argentin, le plus bel hommage que pouvait faire aux Indiens disparus cet écrivain raffiné et civilisé à l'excès, celui-là même qui rêve de devenir "un vieux jeune, un civilisé sauvage, un menteur qui dit la vérité. Pourquoi pas ?" »[2].

Fiction et réalité

Comme on l'a dit précédemment, le cycle narratif du *malón* ne doit pas être considéré comme une documentation. On a vu que la scène de l'enlèvement était traitée de façon romantique, cependant ce n'est pas le seul moment où l'artiste s'éloigne de la réalité. En effet,

---

[1] Manzi, Joaquín, « Arjentino i gaucho : Rugendas », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 90, 91.
[2] *Ibid.*

dans d'autres scènes, Schindler pointe du doigt quelques erreurs de type ethnographique. Voici ce qu'il écrit à propos du dessin intitulé *El despertar - a la mañana siguiente*[1] :

> Una de las cautivas despierta sobresaltada a la mañana siguiente. A su lado aún duerme el indígena con el que debió pasar la noche. El sobresalto fue provocado por una indígena, probablemente una cónyuge del hombre dormido; ésta ha abierto la puerta y, ante el espectáculo que ve, se cubre la boca con la mano en un gesto de sorpresa o disgusto.
>
> Con excepción de la vestimenta de la araucana, nada es verosímil desde un punto de vista etnográfico. Ni las viviendas de los araucanos en Chile ni sus toldos de piel en Argentina eran tan pequeñas; tampoco las puertas eran del tipo que se sugiere aquí; y las camas no se hallaban inmediatamente junto a la entrada.
>
> Si un araucano incluía a una cautiva como una más de sus mujeres, ello en ningún caso constituía una ofensa para el resto. La poligamia era habitual y estaba influída por la demografía, que presenta un excedente de mujeres[2].

113. J. M. Rugendas, *El despertar - a la mañana siguiente*, 1836 à 1845

Ici, le désir de mettre en scène des personnages et de raconter une histoire prend le pas sur une minutieuse reconstitution. Rugendas endosse ici le même rôle que Aira écrivant *Un episodio* : celle du narrateur d'un récit basé sur des faits réels ; et comme Aira, il commet quelques erreurs relatives à ces faits, emporté par cette même envie d'imaginer une histoire, au-delà de la simple documentation. La fantaisie et l'imaginaire prennent donc le pas sur la description de la réalité. En l'occurrence, l'effroi de la jeune captive est plus important pour l'artiste que la taille de la tente ou la forme de la porte. La priorité est donnée à la description du sentiment du personnage. De même, les coutumes

[1] cat. AC-D-16
[2] *Op. cit.*, p. 101, 102.

réelles des Araucanos n'ont plus vraiment d'importance face à ce qui est central dans ce dessin : la détresse de la jeune femme.

Dans la peinture à l'huile intitulée *El rapto de Trinidad Salcedo*[1], Schindler remarque une autre invraisemblance :

> Quien sólo vea el dibujo podría suponer que el araucano esta empeñado en un indecoroso juego de manos con la muchacha (...). Pero, tal como pone en evidencia la pintura al óleo, en realidad el indígena le está ofreciendo joyas del botín para conseguir así sus favores. (...) El cuadro crea una atmósfera de enorme teatralidad. Es evidente que no existía ninguna razón para que los indígenas intentasen, ante la vista de todos, congraciarse con sus cautivas mediante valiosos obsequios[2].

Ici, la narration d'une scène en un seul tableau a nécessité une invention. Mais dans ce cas, Schindler propose également une explication d'ordre psychologique : « Podría preguntarse si esta escena no revela un anhelo secreto de don Mauricio, acaso no pudiera entenderse como una proyección. Durante toda su vida el pintor sufrió estrecheces económicas y por ello no era bien visto como yerno en los 'mejores círculos'. Y en el cuadro, a pesar del precioso botín, el indígena no logra congraciarse con la belleza blanca »[3]. On peut néanmoins objecter à cette idée intéressante le fait que ce tableau est daté par Diener de 1836 et que la déconvenue amoureuse de

114. J. M. Rugendas, *El rapto de Trinidad Salcedo - araucano con una cautiva en el bosque*, vers 1836

[1] cat. AC-O-3
[2] *Op. cit.*, p. 105, 106.
[3] *Ibid.*

l'artiste due au refus des parents de la jeune Clara survint en 1842. Cependant, il est vrai que l'étalage de richesses représenté dans le tableau contraste avec la pauvreté dont a été victime le peintre toute sa vie durant.

Pour finir, la description et le commentaire d'un dessin de Rugendas par Schindler ont attiré notre attention. Il s'agit du dessin *La huida de la cautiva a través de la cordillera, auxiliada por un araucano*[1], au sujet duquel il écrit : « El joven indígena que había estado espiando a las muchachas, escapa por la cordillera con una de las cautivas. A la izquierda se ve el amanecer en la pampa. De acuerdo con esto, ambos han huido de noche, cabalgando a través de un escabroso paisaje de montaña, algo que no sólo es arriesgado, sino que incluso podría calificarse de *audacia suicida* »[2].

115. Johann Moritz Rugendas, *La huida de la cautiva a través de la cordillera, auxiliada por un araucano*, 1836 à 1845

Dans ce dessin, Rugendas imagine une scène dans laquelle ses personnages traversent les Andes. Schindler qualifie cette traversée risquée d'« audace suicide ». Or, dans *Un episodio*, Aira transforme l'artiste en personnage et le met dans les mêmes conditions que celles dans lesquelles se trouvent les personnages nés du crayon de ce dernier. Il est frappant

[1] cat. AC-D-18
[2] *Op. cit.*, p. 103. C'est moi qui souligne.

de constater que le commentaire du narrateur est de la même teneur que celui de l'observateur du dessin : « Y en verdad era terrible; asombraba pensar que eso era un camino, recorrido durante casi todo el año por viajeros, arrieros y hombres de negocios. Una persona normal lo habría considerado *un dispositivo de suicidio*[1] » (p. 17). Aira, qui n'a pas consulté le livre où se trouve cet article de Schindler, a cependant commenté de la même façon son décor imaginaire, qui est semblable à celui inventé par Rugendas. De plus, par un procédé de mise en abyme, l'auteur du dessin devient personnage, et vit dans le roman la même scène que ses propres personnages. Aira fait entrer Rugendas dans l'univers diégétique que ce dernier avait inventé. Pour parfaire cet enchâssement de poupées russes, il ne manque plus que l'auteur du roman, Aira, devienne à son tour personnage - et c'est le cas puisque Aira, dans certains de ses romans, inclut des personnages qui portent son nom. Comme l'explique Mariano García :

> No hay en la obra de Aira una recurrencia que establezca un continuo temático a partir del nivel de los personajes, a no ser por la significativa excepción del propio Aira incluido como personaje de sus ficciones. La parábasis es una estrategia típicamente posmoderna que apela a borrar la frontera entre realidad y ficción al apoyarse en un referente que a partir del paratexto (en este caso el autor de la novela) opera como bisagra entre la realidad a secas y la realidad de la ficción, interrumpiendo de algún modo esta última y distanciando así al lector, y por supuesto creando el "continuo" entre vida y obra. Aira aparece como el atribulado protagonista de *Las curas milagrosas del Doctor Aira*; es la compleja niña César Aira de *Cómo me hice monja*; el escritor "totalmente frívolo" con el que se cruza Martín, protagonista de *Embalse* y el "escritor degenerado" conocido en Flores de *La guerra de los gimnasios*; el apuesto escritor Cedar Pringle en *El volante*; el espantado pasajero de taxi en "Taxol"; un remoto antepasado del protagonista de *El juego de los mundos*, que también se llama César Aira; un galán desdoblado en "El espía" (*La trompeta de mimbre*); el compañero de juegos de su vecino Omar en *La costurera y el viento*; el escritor César Aira que se propone escribir un manual sobre "cómo salir bien en las fotos" en *La serpiente*; el hombre que estalla en lágrimas al principio y al final de *El llanto* o el escritor pero sobre todo científico loco de *El congreso de literatura*[2].

Ainsi, non seulement Aira franchit régulièrement, dans son processus d'écriture, les limites établies entre le plan de la fiction et celui de la réalité, à travers divers procédés de métalepse narrative - procédé par ailleurs analysé par Genette[3] -, mais il conduit également le peintre Rugendas, en le projetant dans sa propre iconographie, à franchir la frontière, tout à fait similaire, entre monde réel et monde dessiné.

---

[1] *Idem*.
[2] García, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 57, 58.
[3] Voir : Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

Chapitre 2 : « Peintre voyageur ». Caractéristiques d'une activité

Après avoir étudié dans le détail l'itinéraire de Rugendas en Argentine, les paysages et motifs rencontrés et les œuvres qui en ont résulté, nous nous proposons de poursuivre la réflexion sur la peinture en voyage et de nous intéresser de manière plus générale à l'activité de peintre voyageur et à ses caractéristiques, non seulement à travers l'expérience de Rugendas mais aussi à travers celle d'autres peintres voyageurs ayant séjourné en Argentine au XIX^{e} siècle. Nous proposons en annexe les biographies de la plupart de ces peintres. Nous avons choisi de ne pas placer ces biographies dans le texte courant, car si elles auraient permis au lecteur d'en savoir plus sur ces artistes, elles auraient peut-être constitué une trop grande rupture par leur rythme davantage descriptif et narratif. Elles font cependant partie intégrante de notre recherche.

Les peintres voyageurs que nous allons évoquer ici et dont nous proposons une biographie en annexe sont les suivants : Emeric Essex Vidal, Charles-Henri Pellegrini, Adolphe D'Hastrel, Auguste Borget, Raymond Monvoisin, Ernest Charton, Léon Pallière et Otto Grashof. Comment ce choix se justifie-t-il ? Les voyageurs furent très nombreux en Argentine à cette période. Parmi eux, nous avons exclu ceux qui n'étaient pas peintres, et qui, même s'ils ont réalisé plusieurs dessins, avaient une activité essentiellement scientifique, technique ou commerciale, tels D'Orbigny, Darwin ou Miers, car la liste de ces voyageurs aurait été beaucoup trop longue et le sujet n'aurait pas connu de limites. Nous nous sommes concentrée sur les peintres voyageurs les plus importants, ceux qui reviennent le plus souvent dans les ouvrages d'histoire de l'art argentin et qui y sont regroupés sous le terme de « précurseurs ». Parmi eux, nous nous sommes intéressée à ceux sur lesquels nous avons trouvé le plus de documentation, tels Pellegrini ou Monvoisin, et avons laissé de côté les peintres sur lesquels on sait trop peu de choses, comme Giast ou Mousse par exemple. Nous avons également écarté ceux qui étaient uniquement spécialisés dans l'art du portrait, comme Goulu ou Uhl, et avons préféré ceux qui avaient davantage l'âme aventurière, tels Charton ou Borget, dans la droite lignée de Rugendas. C'est ainsi que nous sommes arrivée à ce « panel »

qui n'est pas exhaustif mais que nous pensons assez représentatif des principaux peintres voyageurs en Argentine dans la première moitié du XIX^{e} siècle.

Le peintre anglais Emeric Essex Vidal, engagé dans la marine, arriva en Argentine en 1816, après avoir séjourné au Canada et au Brésil. Ses peintures constituent de précieuses illustrations de Buenos Aires et de ses environs à cette époque. Les œuvres du savoyard Charles-Henri Pellegrini font elles aussi partie du patrimoine iconographique argentin. Ingénieur de formation et artiste éclectique, il réalisa plusieurs vues de Buenos Aires ainsi que de nombreux portraits. Il s'installa définitivement en Argentine, et son fils devint plus tard président de cette nation. Comme Vidal, Adolphe d'Hastrel était marin. Engagé dans l'armée française, il profita de tous ses voyages pour s'adonner à sa passion pour le dessin et réalisa de nombreuses aquarelles où affleure sa grande sensibilité. Il séjourna à Buenos Aires mais aussi dans plusieurs provinces argentines avant de rentrer en France. Auguste Borget, peintre français ami de Balzac, fit quant à lui étape en Argentine lors d'un tour du monde qu'il réalisa en quatre ans. Il rencontra Rugendas au Chili en 1837 et approfondit ainsi sa technique du dessin. Ce grand voyage alimenta sa pratique artistique durant toutes les années qu'il passa ensuite en France. Comme Borget, Ernest Charton était un artiste français particulièrement aventurier aspirant à découvrir le monde. Il séjourna au Chili, en Equateur, au Pérou, avant de traverser la Cordillère pour se rendre en Argentine. Il vécut les dernières années de sa vie à Buenos Aires. Raymond Monvoisin s'embarqua quant à lui pour le Chili en 1842 en espérant y trouver le succès qui lui manquait en France. Il ne séjourna que trois mois à Buenos Aires et mais y réalisa plusieurs huiles magistrales ayant pour sujet des figures du peuple argentin. Tel était également le sujet de prédilection de Léon Pallière, dont l'œuvre, quoique très différente, constitue un précieux apport à l'iconographie argentine. Lors de diverses excursions dans la pampa des alentours de Buenos Aires, il illustra la vie rurale sous toutes ses formes. Enfin, l'Allemand Otto Grashof, qui fut comme Rugendas soutenu par Alexandre de Humboldt, séjourna notamment au Chili et en Argentine, où il réalisa entre autre son tableau le plus connu, *La Doma*[1].

Nous avions évoqué ces peintres lors d'un entretien avec Aira. Pour lui, il faut bien distinguer les artistes qui sans cesse parcouraient des terres inconnues, tel Rugendas, et ceux qui, une fois arrivés d'Europe, s'installaient dans une capitale et en sortaient peu, comme Pellegrini ou Monvoisin :

[1] Voir biographies détaillées en annexes.

- Pellegrini, era el mejor, Pellegrini. Monvoisin se comercializó mucho, sobre todo en Chile, hacía retratos industrialmente. Pallière, Charton, D'Hastrel...
- Finalmente, hubo pintores viajeros en el Occidente...
- No tanto, porque viajaban, venían, pero una vez acá se quedaban en Buenos Aires[1]...

116. Charles-Henri Pellegrini, *Recova y arco*, 1829

Dans notre tentative de définition du peintre voyageur, il faudrait donc distinguer l'artiste itinérant de celui qui se fixe à un endroit. Pour Aira, Pellegrini par exemple ne peut pas être considéré comme un véritable peintre voyageur, parce qu'une fois en Argentine, il s'est installé à Buenos Aires. Mais en fait, la distinction n'est pas si nette entre la fixité et le mouvement et l'on ne peut pas séparer en deux catégories ceux qui se déplacent et ceux qui restent à un endroit : en effet, il y a toujours, chez tous ces peintres, des phases de mouvement et des phases statiques ; plus ou moins longues, et plus ou moins importantes suivant les peintres. Par exemple, Rugendas, artiste itinérant dans plusieurs pays d'Amérique latine, qui peut être comparé aux véritables peintres voyageurs chinois et japonais auxquels fait référence Aira, a cependant alterné, comme tout voyageur, les périodes nomades et les périodes sédentaires, et quand il n'était pas sur les chemins, il pouvait rester plusieurs mois, ou même plusieurs années dans la même ville, comme cela fut le cas par exemple à Santiago, ou à Valparaíso. Rappelons que Rugendas vécut huit ans au Chili. Au cours de ces huit

[1] *Ibid.*

années, il fit certes de nombreuses excursions, mais à titre d'exemple, il passa à Valparaíso les quatre années comprises entre son voyage avec Krause en Argentine en 1838 et son départ pour le Pérou en 1842. Et lorsqu'il séjourna à Buenos Aires en 1845, il s'y installa pendant trois mois. Ainsi, même le peintre le plus « voyageur » qui soit a toujours besoin de se fixer, plus ou moins longtemps et plus ou moins souvent, dans un lieu. De même, l'artiste qui a tendance à rester un peu plus longtemps dans le même lieu aura toujours l'occasion de réaliser des excursions. Par exemple, Pellegrini fit des voyages à Santa Fé, à Montevideo, et dans la province de Buenos Aires.

Même si certains peintres sont beaucoup plus itinérants que d'autres, dans notre définition du peintre voyageur, nous n'allons pas séparer les plus nomades des plus sédentaires, car tous ont connu ces deux types de périodes. Nous allons davantage prendre en considération le fait que tous sont étrangers et sont déjà « voyageurs » par le fait d'avoir quitté leur pays et traversé l'Atlantique pour arriver en Amérique du Sud ; dès lors, tout ce qu'ils voient, c'est avec leurs yeux d'étrangers ; et ils demeurent des « voyageurs » même en restant quelque temps dans une ville. Ainsi, plutôt que d'opposer peintres itinérants et peintres installés, nous emploierons le terme « peintres voyageurs » par opposition aux peintres d'ateliers traditionnels, ne quittant pas leur pays natal.

En nous basant sur les expériences vécues par ces artistes, qui s'ajoutent à celles de Rugendas et de Krause, nous allons tenter d'appréhender l'activité de peintre voyageur à travers ses différentes étapes : le départ pour l'Amérique, le regard porté par l'artiste sur ces pays inconnus, les différentes facettes du travail artistique en voyage, les problèmes posés par cet exil volontaire, l'éventuel retour en terre natale. Nous tenterons ainsi de faire émerger les diverses caractéristiques du métier de peintre voyageur afin d'esquisser une poétique de cette activité.

I. Le départ

Partir ou rester ?

Tout d'abord, faut-il partir ? Puisque, comme nous le notions, la pratique de la peinture, activité sédentaire, entre en opposition avec la mobilité du voyage, est-ce finalement une bonne idée de quitter le confort de l'atelier ? A priori, on aurait tendance à répondre

immédiatement que voyager est une source d'inspiration incomparable pour un peintre, qui trouve sans cesse au sein des paysages de nouveaux motifs de tableaux, et qu'un voyage ne peut être qu'enrichissant à tous points de vue. Pourtant, cet avis ne fait pas l'unanimité. De nos jours, les artistes qui partent dans des pays lointains et exposent à leur retour leurs carnets de voyage déclenchent généralement l'admiration du public. Mais au XIX^{e} siècle, si l'Italie était un passage obligé pour la plupart des peintres et l'Orient une destination également très en vogue, rares étaient les artistes qui s'aventuraient au-delà de l'Atlantique. Ainsi, les amis d'Auguste Borget[1], et en particulier Balzac, lui déconseillèrent de partir. Selon le célèbre écrivain, en faisant le tour du monde, il allait apprendre moins qu'en restant chez lui :

> J'ai avancé des arguments, j'ai dit à Auguste de ne pas entreprendre le voyage en question. Il perd son temps. Il refuse de voir qu'il y a une technique pour maîtriser les arts. En littérature, en peinture, en musique, en sculpture, dix ans de travail sont nécessaires pour que l'on comprenne les synthèses du milieu de l'art dans le même temps que les analyses du sujet-matière. On n'est pas un grand peintre parce qu'on a vu beaucoup de pays, des gens étranges... On peut copier un arbre et créer une oeuvre épouvantable. Il aurait été mieux pour lui de se battre pendant deux ans avec la lumière et la couleur, restant à la maison comme Rembrandt qui n'a jamais quitté son chez-lui, que de s'éloigner en Amérique afin de ramener la cruelle désillusion qu'il est certain de ramener[2].

117. Auguste Borget, *Alta Cordillera, Aconcagua*, 1837

[1] *Cf.* biographie en annexe

[2] Cité par Stavrides Loïc, « Voyage autour du monde », in *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 1999, p. 15.

Ainsi, d'après Balzac, mieux vaut rester chez soi pour travailler sa technique et « se battre avec la lumière et la couleur » pendant des années, plutôt que partir et s'inspirer de nouveaux horizons. Mais qui parle d'inspiration ? Pour Balzac, c'est la technique qui compte avant tout, la création artistique est un combat et le travail de l'artiste se comprend en des termes abstraits tels que « synthèses du milieu de l'art » et « analyses du sujet-matière ». Ce travail requiert un espace-temps : pour ce qui est de la durée, pas moins de dix ans ; quant au lieu, tout est dans l'expression « rester à la maison ». Balzac prend l'exemple de Rembrandt travaillant dans son atelier. Pensons à ses œuvres : une maîtrise parfaite, une technique remarquable, une lumière maîtrisée mais aussi de nombreuses scènes d'intérieur, de forts clair-obscurs, une omniprésence de noir encadrant les sujets... C'est précisément l'inverse de ce que recherche le peintre voyageur, qui n'aspire qu'à voir les couleurs du monde extérieur. Balzac se réfère logiquement aux œuvres du passé, en outre il choisit précisément l'exemple de l'art hollandais du XVII^{e}, qui évoque par excellence les scènes d'intérieur. Or, l'artiste voyageur du XIX^{e} siècle, pratiquant la peinture de plein air, et en cela, précurseur des impressionnistes, est tourné vers l'avenir.

Alors, partir ou rester ? Il est intéressant de constater que l'opinion de Balzac est partagée par César Aira, qui pense que rester chez soi permet plus facilement à l'esprit de s'évader dans un monde imaginaire :

> - Estoy bastante de acuerdo con eso.
> - Sí porque me decía Ud. que encontraba más inspiración en Buenos Aires que viajando por el mundo...
> - No es tanto Buenos Aires, las calles, como mi casa, mis libros...
> - ¿Así que estaría de acuerdo con Balzac?
> - Totalmente, como casi siempre... Balzac era un hombre muy inteligente. También está lo que dijo Pascal : todos los problemas del hombre vienen de que no sabe quedarse en una pieza. Por eso se ha creado el « Pascal day » : el día del año en el que hay que quedarse en casa (...) También está el famoso libro de Xavier de Maistre : *Voyage autour de ma chambre*, que lo escribió estando preso por supuesto. Y está toda la tradición del preso, que descubre el mundo, nada que pensarlo. El caso de Sade que pasó gran parte de su vida preso, y sobre todo esta hermosa novelita de Voltaire, *El Ingenuo*, *L'Ingénu*, es el hurón que cuando lo meten preso y queda encerrado, viaja en el mundo[1].

A ce sujet, rappelons que « voyager autour de sa chambre » est précisément ce que fait Aira lorsqu'il voyage en France, comme il le raconte dans *Fragmento de un diario en los Alpes*. Dans cet essai, l'écrivain, qui se retrouve dans la même situation que son peintre

[1] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011 (*cf* annexes).

voyageur, mais inversée, est davantage intéressé par les objets décorant la maison de son hôte que par les paysages extérieurs, à tel point qu'il préfère rester à l'intérieur plutôt que sortir explorer les environs, comme on peut le voir par exemple dans cet extrait : « Ana se ha estado quejando de la lluvia, porque me va a arruinar mi estada, me va a obligar a pasarla encerrado en la casa... Sin mentir, le digo que me gusta la lluvia. El reverso de esta cortesía sincera es la fascinación que me produce la casa »[1].

Ainsi, nous avons vu quels peuvent être les arguments pouvant inciter le peintre à rester chez lui, à travers le point de vue d'un écrivain du XIX^{e} siècle et celui d'un écrivain contemporain. Le premier insiste sur le perfectionnement de la technique, le second sur le développement de l'imagination. Voyons donc à présent quelles étaient les motivations qui pouvaient au contraire pousser certains artistes à tout quitter et à partir à des milliers de kilomètres de chez eux.

Pourquoi partir ?

En ce qui concerne plus particulièrement les artistes français, Philippe Cros met l'accent sur des motivations d'ordre politique :

> Parmi les raisons qui purent pousser tant d'artistes à quitter le refuge de l'atelier pour tenter la grande aventure de l'exotisme et du déracinement, il faut bien prendre en compte les soubresauts politiques de la France au XIX^{e} siècle. Quiconque avait plu au gouvernement de Napoléon avait fort à faire pour rentrer dans les bonnes grâces de la Restauration, et qui avait été gâté par la Restauration devait s'attendre à ne pas être reçu les bras ouverts par la Monarchie de Juillet. Peu enclins aux manœuvres diplomatiques, il se trouva donc des artistes pour préférer prendre le large, pour un temps ou pour repartir à zéro. Mais tous ne partirent pas pour des raisons d'incompatibilité politique (...)[2].

Outre le contexte politique, on peut déceler, parmi les peintres évoqués ici, trois raisons principales au départ : dans certains cas, c'est une profession qui les a conduits si loin de chez eux ; chez d'autres peintres, c'est l'espoir de rencontrer le succès qu'ils ne trouvaient pas dans leur pays ; enfin, très souvent, c'est la passion pour les voyages et l'envie de découvrir le monde qui les a incités à partir.

---

[1] Aira, César, *Fragmento de un diario en los Alpes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 20.
[2] Cros, Philippe, Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003, p. 15, 16.

Pellegrini et D'Hastrel font partie des peintres qui le sont devenus presque par hasard, alors qu'ils étaient destinés à un autre métier. Pellegrini[1] avait débarqué dans la capitale argentine pour exercer la profession d'ingénieur. Ce sont les circonstances qui lui ont permis de développer ses dons artistiques :

> Vino al Río de la Plata contratado por el gobierno de Rivadavia para efectuar trabajos hidráulicos. (...) En Buenos Aires, la situación política paralizó las obras públicas, y Pellegrini, que, como escribió Alejo B. Gonzalez Garano, « poco había practicado el dibujo natural, pero poseía, sin embargo, a fondo, la técnica del arquitecto, el dibujo lineal, la perspectiva y el lavado de planos », dio comienzo a su actividad retratística, que será, a pesar de sus grandes méritos en otros campos, el origen de su fama futura[2].

Quant à D'Hastrel[3], engagé dans la marine, il laissait libre cours à sa passion pour la peinture dès que son temps libre le lui permettait. Ainsi, par exemple, en avril 1839, « il reçut le commandement de l'île de Martín García, point stratégique pour s'assurer la domination du Río de la Plata. Cependant, les batailles n'étaient pas une réalité quotidienne et, malgré ses responsabilités, le jeune baron avait souvent le temps de musarder et de peindre les beaux paysages qu'il découvrait (...) »[4]. Pour d'autres peintres, les choses se présentèrent bien autrement. Contrairement aux deux artistes précédents, Monvoisin[5] avait dès son plus jeune âge reçu une formation artistique et était déjà un peintre expérimenté et reconnu en France lorsqu'il décida de partir pour le continent sud-américain. Reconnu, certes, mais pas suffisamment à son goût puisque c'est dans le but de rencontrer le succès qu'il prit cette décision, que certains biographes n'ont pas toujours comprise, à l'image de Bonifacio del Carril, qui écrit : « Por motivos que nunca fueron esclarecidos debidamente, abandonó todas sus posibilidades y se radicó durante largos años en Chile, donde desarrolló una intensa y proficua labor »[6]. Le même Del Carril nous éclaire cependant un peu plus par la suite sur les multiples raisons qui incitèrent le peintre à changer de cap malgré une carrière prometteuse : « El éxito relativo de su carrera, su conflicto con colegas, las desavenencias con su mujer que terminaron con una separación definitiva, y otras causas concomitantes, le hicieron pensar en

---

[1] *Cf.* biographie en annexe.
[2] Ribera, Adolfo Luis, *Historia general del arte en la Argentina, III. La pintura*, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984, p. 168.
[3] *Cf.* biographie en annexe.
[4] Cros, Philippe, Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003, p. 22.
[5] *Cf.* biographie en annexe.
[6] Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográfica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, p. 59.

la posibilidad de viajar »[1]. En effet, le manque de succès allié à des raisons personnelles semble avoir été sa principale motivation, comme le montre cet extrait des mémoires du peintre : « Fatigado por la falta de éxito y de consideración, como por desgracia de familia, volví los ojos hacia el extranjero en busca de una paz exterior e interna ; y emprendí largos viajes en 1842 »[2]. Motivé par un désir de gloire non dissimulé, Monvoisin met à jour ses ambitions dans une lettre adressée à don Francisco Javier, qui avait invité l'artiste à diriger une Académie des Beaux-Arts à Santiago : « Orgulloso de la reputación que he adquirido en Europa, espero que mi nombre será citado un día con orgullo en Chile y que más adelante sus compatriotas podrán pronunciarlo con agradecimiento ». Espoir d'honneurs et de reconnaissance, mais aussi de réussite financière. Dans une autre traduction de son journal, dont il ne nous a pas été possible de retrouver l'original en français, on peut lire : « cansado por la falta de éxito *monetario* y honorífico, volví los ojos hacia el extranjero para encontrar paz interior »[3]. Plusieurs biographes ont en effet mis l'accent sur son goût pour l'argent : « La avidez que fue su característica durante su actuación en Chile (...) lo llevó a una perniciosa comercialización »[4] , écrit Del Carril. Ainsi, c'est

118. Raymond Monvoisin, *Gaucho federal*

[1] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 179.
[2] Monvoisin, Raymond, *Memorias y diario de viaje*, cité in : Gutierrez, Ricardo, Sola, Miguel, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y obra en América*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948, p. 47.
[3] Ribera, Adolfo Luis, *op. cit.*, p. 194.
[4] Del Carril, Bonifacio, *ibid.*

réellement pour faire fortune grâce à son art que Monvoisin quitta la France pour l'Amérique du Sud.

Ce n'est pas le cas en revanche de plusieurs autres artistes, qui décidèrent de partir appelés par une véritable envie de découvrir le monde et d'en peindre les mille facettes. Ainsi, par exemple, Ernest Charton[1] est décrit comme un authentique aventurier, passionné de voyages lointains et de peinture, et indifférent à l'argent :

> Su gran pasión fueron los viajes. Desde pequeño fue un turista en su país y en Inglaterra. Lo entusiasmaba visitar países remotos, viajó por las islas de la Oceanía: los lugares de su predilección fueron los de Sudamérica, principalmente las costas del Océano Pacífico (Chile, Perú, Ecuador). Le interesaba estudiar las costumbres, reproducir los tipos nativos de más carácter, las escenas de costumbre más exóticas y autóctonas de cada país que visitaba, sus casas, sus monumentos más notables. En una palabra, era un observador profundo y un viajero infatigable. (...) No vino a América a hacer fortuna, sino que, como ya lo hemos dicho, dominado por su espíritu aventurero, su pasión por los viajes y para encontrar temas para sus cuadros[2].

Pour Auguste Borget, qui faisait son apprentissage dans l'atelier d'un peintre de marine et était entouré d'artistes et d'écrivains, dont certains revenaient de voyage, ce sont de multiples récits de voyages qui lui donnèrent l'irrésistible envie de partir à son tour :

> Les soirées avec Balzac et ses amis rue Cassini ont dû éveiller son sens de la curiosité. Un soir, le commissaire Grand-Besançon avait raconté à Balzac les souvenirs de son séjour à Java. Ce récit inspira à l'écrivain un « Voyage de Paris à Java » qui fut publié dans la *Revue de Paris* le 25 novembre 1832. Ce « bon Auguste » comme l'appelait tendrement Balzac, avait dû être émerveillé par le périple au Maroc d'Eugène Delacroix en 1832 (...) et également lire la fabuleuse « Correspondance » de Jacquemot pendant son voyage en Inde (1828-1834). L'influence aussi de son maître le Baron Théodore Gudin (1802-1880) a dû être déterminante. Borget avait fréquenté l'atelier du peintre de marine, situé rue Saint Lazare. (...) Le génial Gudin, qui n'avait pas son pareil pour dessiner une digue, une mer démontée ou un voilier à quai, a sûrement poussé Auguste vers le départ[3].

Quant à Rugendas, si, comme le rappelle Richert, il aimait passionnément la nature, c'est grâce à une opportunité inespérée qu'il fit son premier grand voyage. La biographe allemande ne peut résister à évoquer « le destin » du jeune homme, qui semblait tout tracé.

---

[1] *Cf.* biographie en annexe.

[2] Alvarez Urquieta, Luis, « El pintor Ernesto Charton de Treville », in *Boletin de la Academia Chilena de la Historia*, n°2, Santiago de Chile, 1942, p. 50.

[3] Stavrides, Loïc, « Voyage autour du monde », in *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 1999, p. 15, 16.

> Al él sólo le atraía el amor a la naturaleza libre que en estos años también se desenvolvía plena de poder. El parece haberla seguido más por impulso propio que por enseñanza académica. El maravilloso paisaje de Bavaria lo extasiaba. Era, expresaba él, como si los Alpes lo llamaran. Tomó como obligación artística ver y aprehender todo lo grandioso y magnífico. (...) Fue entonces que el destino intervino en la vida del artista inesperadamente. Si alguien tuviera el derecho a decir que una disposición divina determinó el camino anhelado por él, ese es nuestro Johann Moritz. Como la mano de un hada se abrió ante él repentinamente la tierra maravillosa del mundo tropical. Un conocido de Rugendas, el Barón Karwinski (...) puso en contacto al joven artista con el barón. (...) El Barón von Langsdorf lo contrató como dibujante para su viaje[1].

Cette activité de peintre voyageur, qu'il n'a même pas eu le temps de choisir, puisqu'elle s'est imposée à lui, était celle qui correspondait parfaitement à Rugendas. Richert parle de « sa joie de découvrir le monde et de refléter sa diversité multicolore dans son art » et de « son aspiration au lointain »[2]. Ainsi que le résume Aracy Amaral : « Rugendas encarna bien al artista romántico de la primera mitad del siglo pasado anticipando el deseo de evasión de los grandes centros (...) : el artista aventurero, ansioso por conocer y sumergirse en otras realidades »[3].

Même si souvent ces artistes étaient mus par une envie de voyager, on a vu ici que les motivations qui poussaient les peintres à quitter l'Europe étaient variées, ce qui nous permet de distinguer d'ores et déjà plusieurs « types » de peintres voyageurs. Voyons à présent quel est le regard de l'artiste en voyage sur les terres qu'il découvre.

II. Le regard du peintre

L'observation

Comme on a pu l'analyser précédemment, le thème de la perception (qui est un des thèmes de prédilection de César Aira) est particulièrement développé dans *Un episodio*. Cela apparaît comme logique lorsque l'on pense que la première étape du travail du peintre

---

[1] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118, p.311-353, Santiago, 1959/60, p. 312, 313.
[2] *Op. cit.*, p. 321.
[3] Amaral, Aracy, « Rugendas : ilustrador de los nuevos territorios del mundo », in Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 12.

voyageur est l'observation. Cette caractéristique est centrale et déterminante. L'artiste voyageur est à l'affût, il a « l'œil aux aguets », pour reprendre le titre d'un recueil consacré à l'artiste en voyage[1]. C'est une des choses qui le différencient de la plupart des autres voyageurs. Lorsqu'il se trouvait au Mexique, Rugendas écrivit, dans une des très rares lettres adressées à sa sœur qui aient été conservées : « Viajar tiene siempre la virtud de que uno sigue estudiando y anda con los ojos bien abiertos »[2].

L'historien de l'art argentin León Pagano imagine de façon assez poétique ce que pouvait être l'activité quotidienne de l'aquarelliste Emeric Vidal[3], en se concentrant précisément sur son regard :

> La personalidad y la obra de Emeric Essex Vidal se unen a la historia gráfica de nuestro país con un signo precursor. Viaja, observa, retiene y objetiva en sendos dibujos y acuarelas lo más cernido de cuanto fue a reflejarse en sus pupilas ávidas. Mientras los hombres del protocolo añoraban la vida europea y se revolvían contra la somnolencia del vivir porteño, el amanuense británico abandonaba el navío anclado allí en el estuario laminado por el sol, y recorría las calles de la naciente Buenos Aires, contemplaba el caserío, concentraba la atención en el detalle arquitectónico, observaba los tipos y las costumbres de un pueblo novísimo. Allí están las carretas inconfundibles, avanzando entre charcos y lodazales, o volcadas en ellos; allí el mercado, la aduana, el matadero, el gaucho junto a la pulpería, el Fuerte, el Cabildo, cuando no las vistas panorámicas de la ciudad con las cúpulas y las torres de las iglesias. Esto veía y objetivaba[4].

Dans ces lignes, plusieurs points ressortent : l'artiste en voyage *est un oeil* ; il « observe », ses « pupilles » sont « avides ». En cela, il est différent de ses compagnons de voyage, qui, d'après Pagano, concentrent toute leur énergie dans le regret de leur pays natal et la révolte contre celui où ils sont arrivés : le peintre, lui, agit, « parcourt les rues », « contemple », « concentre son attention », « observe », puis finalement « objective ». Tout est déjà dans l'image du bateau resté à l'ancre, que l'artiste quitte pour s'immerger dans le nouveau pays à découvrir, tandis que les autres marins ne posent pas pied à terre. Puis interviennent dans cette description des verbes d'action, car le peintre est d'abord dans

---

[1] Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995.

[2] « Tu sabes que no me gustaba pintar. Mas, a través del ejercicio que he ido ganado, la pintura me resulta más agradable e incluso hay cosas que no me salen nada mal. Viajar tiene siempre la virtud de que uno sigue estudiando y anda con los ojos bien abiertos. Además, este país está como hecho para el pintor, los elementos del paisaje cambian con frecuencia. Las bellas formas de las montañas que encierran el valle de México cambian su aspecto con las distintas luces del día », cité in Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 32. Lettre du 31 mars 1832 reproduite par Renate Löschner, in *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin, Reimer, 1978, p. 64.

[3] *Cf.* biographie en annexe.

[4] Pagano, Jose Leon, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 87.

l'action physique (« recorría »), mais très vite ces verbes décrivent une action uniquement oculaire (« contemplaba », « concentraba », « observaba »). Enfin, la troisième étape est celle qui met à distance : deux fois l'auteur de ce texte emploie le verbe « objectiver », comme si ce peintre ne faisait que documenter et que n'intervenait pas sa subjectivité. Il est vrai que dans l'ouvrage qu'a publié Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Montevideo*[1], les textes accompagnant les aquarelles sont essentiellement descriptifs, ce sont les explications des peintures, on y trouve toutes sortes d'informations sur les capitales du Río de la Plata, mais très peu de marques de subjectivité de la part de l'auteur, pas de récit de son voyage et aucune référence à ses émotions, ce qui distingue cette publication des journaux de voyage de Pallière, Krause ou Borget par exemple. Ces peintures documentant chaque aspect de Buenos Aires associées à des textes descriptifs sont sans doute ce qui permet à Pagano de voir en Vidal avant tout un observateur objectif.

119. Emeric Essex Vidal, *Carro duraznero*, 1818

Quoi qu'il en soit, dans ces lignes de Pagano, tout est dans le regard : l'artiste est d'abord montré comme insensible à la nostalgie qu'éprouvent déjà ses compagnons de voyage, à un sentiment qui pourrait l'empêcher de découvrir ce qui s'offre à lui et d'agir, il est volontaire et actif, et cette action passe avant tout par l'observation. Le but est d'enregistrer, les yeux sont l'instrument principal. Dans ce texte, le peintre voyageur est clairement montré

[1] Vidal, Emeric Essex, *Buenos Aires y Montevideo*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

comme différent : il est celui qui accepte ce que les autres refusent, qui va au-devant de ce que à quoi les autres tournent le dos, et surtout qui regarde ce que les autres ne veulent pas voir.

Le détail

Le peintre voyageur se distingue justement du simple voyageur en cela qu'il *voit* réellement. Il ne regarde pas seulement, il s'approprie ce qu'il voit, il capte la beauté en la dessinant. Son activité artistique lui permet une plus grande compréhension des choses qui l'environnent. Dessiner un objet est un moyen d'en appréhender les moindres détails et de prendre conscience de chaque élément qui le constituent. C'est ce qu'explique De Botton dans un chapitre qu'il consacre à John Ruskin :

> Selon lui (...), le dessin peut nous apprendre à voir : à remarquer plutôt que regarder. En recréant avec notre propre main ce que nous avons sous les yeux, nous passons naturellement d'une vague contemplation de la beauté à une situation dans laquelle nous acquérons une profonde compréhension de ce qui la constitue, et pouvons donc mieux nous en souvenir. Un ouvrier qui avait étudié au Working Men's College rapporta ainsi ce que Ruskin leur avait dit, à ses camarades et à lui, à la fin de leur série de cours : « Maintenant rappelez-vous, messieurs, que je n'ai pas essayé de vous apprendre à dessiner, mais seulement à *voir*. Deux hommes traversent un marché ; l'un d'eux n'est pas plus avancé quand il en sort que quand il y est entré, l'autre remarque quelques brins de persil qui pendent par-dessus le bord du panier d'une marchande de beurre, et emporte avec lui des images de beauté qu'il incorporera à son travail quotidien pendant de nombreuses journées. Je veux que vous voyiez de telles choses »[1].

L'artiste en voyage est de ceux qui voient de telles choses. Il emporte des visions complètes et détaillées de chaque lieu où il est passé, de chaque paysage, site, personne ou objet qu'il a choisi de dessiner. Le temps qu'il a passé devant chaque modèle lui a permis d'en intégrer les moindres détails. Comme l'écrit encore De Botton, « le fait qu'on nous jugerait bizarres et peut-être même dangereux si nous nous arrêtions pour regarder un objet aussi longtemps qu'il faudrait à un artiste pour le dessiner donne la mesure de notre manque habituel d'attention aux choses. Dix minutes au moins d'intense concentration sont nécessaires pour dessiner un arbre ; or le plus bel arbre retient rarement l'attention d'un passant pendant plus d'une minute »[2].

---

[1] De Botton, Alain, *L'art du voyage*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 238, 239.
[2] *Ibid.*

120. Raymond Monvoisin, *Paisaje*, 1864

L'émerveillement

Dans son journal, Pallière[1] nous offre un témoignage de ce qu'il considère comme l'un des moments les plus précieux du voyage : les premiers regards sur un lieu où il pénètre pour la première fois. En l'occurrence, il arrive à Santiago et ses yeux sont aux aguets :

> Desde la cumbre contemplamos una inmensa llanura - la de Santiago - cruzada por alamedas y con grandes extensiones que parecen de trigo cosechado. A medida que nos aproximamos a la ciudad, las carretas son más frecuentes, la edificación más compacta, la vegetación más alegre. Entramos en los suburbios como interrogando con la mirada a cada casa. Es uno de los momentos preciosos del viaje; todo llama la atención y nada escapa a estas primeras observaciones mezcladas de sorpresa[2].

Le voyageur s'imprègne de chaque image qui s'offre à sa vue, tout est nouveau et il est comme un enfant découvrant un monde qu'il ne connaît pas. Mais Pallière évoque ensuite les limites des joies de la découverte : « Por desgracia se olvidan y uno se habitúa a lo que ve ». Pallière évoque ici deux ennemis du peintre voyageur : l'oubli et l'habitude. Avec le temps, les « premières observations » s'évanouissent et le regard n'est plus le même, il entre dans une certaine routine : « on s'habitue à ce que l'on voit ». On ne regarde plus ce que l'on voit tous

[1] *Cf.* biographie en annexe.
[2] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 159.

les jours. C'est le risque pour l'artiste voyageur : voir et ne plus regarder, ne plus s'émerveiller.

Mais au début en tout cas, l'émerveillement est toujours là ; c'est une caractéristique essentielle dans l'activité du peintre voyageur, celle qui va lui donner envie de peindre. Dans tous les journaux de voyage des peintres, on la retrouve. C'est bien sûr un *topos* de la littérature de voyage : comme le rappelle Julio Peñate Rivero, « les "mirabilia" sont (...) un ingrédient habituel des récits de voyage », et c'est un des critères qui inscrivent le roman de

121. Léon Pallière, *Esquina Porteña*

Aira dans la tradition des récits de voyage[1]. En multipliant dans son récit les descriptions sublimes et les allusions à la contemplation émerveillée de Rugendas et Krause (entre autres exemples : « (...) contemplaban arrobados el conjunto de silencio y aire », p. 20), l'écrivain argentin est en totale adéquation avec les récits des peintres voyageurs. On a déjà eu l'occasion de noter que ces marques d'émerveillement étaient très présentes dans le journal de Krause. Ainsi, par exemple, à la page 51, on peut lire : « unos cien pasos más adelante, otra maravilla nos llamó la atención »[2]. C'est le cas également dans le journal de Pallière. Dans

[1] Peñate Rivero, Julio, « César Aira dans la tradition du récit voyageur », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 40.

[2] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, p. 51.

l'exemple suivant, on retrouve la description du côté grandiose et sublime de la nature, présent chez Krause et chez Aira, à travers une image précise que l'on avait déjà pu trouver chez les deux précédents auteurs : « La tropa, que parece en el vacío, desgránase como las cuentas de un rosario, mientras sigue las vueltas del peligroso sendero, semejando 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 »[1]. Chez Pallière, l'émerveillement se traduit par une impuissance : devant le sublime, il reste sans voix ; il sent que le langage a ses limites. Or, même son autre moyen d'expression, la peinture, est selon lui tout aussi incapable de rendre compte de toute cette splendeur : « Antes de anochecer 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 »[2]. A chaque fois, le peintre prévient le lecteur que le langage et l'art sont impuissants à exprimer ce que l'œil voit, mais malgré cette mise en garde, bien sûr, il décrit et il dessine. 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 l'exprimer, mais je l'exprime quand même » ; voire : « je ne peux *que* l'exprimer », car dessiner dans ces cas-là est une nécessité absolue, un besoin plus fort que tout, 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. Pour le peintre voyageur, il s'agit de garder un souvenir tangible de ce qu'il a peur d'oublier ; car tout est là finalement : dans la crainte d'oublier ce qu'il a vu, comme s'il n'avait pas confiance en ses souvenirs. Ainsi, dans l'activité du peintre voyageur une composante est essentielle, comme nous allons le voir ultérieurement : la mémoire.

Un regard culturel

Un autre élément est à prendre en considération car il va influencer le regard du peintre : il s'agit de tout le bagage culturel qu'il emporte avec lui. Les livres qu'il a lus mais aussi toute la tradition artistique dont il a hérité vont l'accompagner.

[1] Pallière, Léon, *op. cit.*, p. 146.
[2] *Op. cit.*, p. 147.

En ce qui concerne les livres en particulier, on observe un mouvement de va-et-vient : avant de partir, le voyageur, comme tout lecteur, se projette dans d'autres espaces grâce à la lecture. Lorsqu'il est en voyage, à l'inverse, les paysages lui rappellent ses lectures antérieures, et c'est dans les pages de ses livres qu'il se projette par la pensée. Paradoxalement, un jeu d'échos s'établit entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Si le petit espace de la page d'un livre peut emporter en esprit le lecteur dans de lointaines et vastes contrées, les grands espaces à leur tour ramènent parfois mentalement le voyageur au petit univers de la page. Ainsi, le voyage imaginaire et le voyage réel se confondent, s'entremêlent, et s'enrichissent l'un l'autre. Comme l'écrit Elena Duplancic, « el viajero tiene la oportunidad de observar personalmente el paisaje conocido de lecturas anteriores y así reelaborar sus imágenes previas »[1]. L'image mentale est confrontée à l'image vue. Mempo Giardinelli écrit à ce sujet : « Por supuesto que me acompañan - y me guían y salvan, diría yo - todos los libros que he leído. Ellos determinan la marcha, porque viajo haciendo literatura de cada observación y al observar evoco textos. Y así, conjeturalmente, cada cosa que veo y cada texto que recuerdo se asocian en mi imaginación »[2]. Odile Gannier fait elle aussi référence à ce bagage culturel que le voyageur emporte avec lui :

> Le témoignage d'autrui, livresque ou non, devient matière à recoupement : le voyageur parcourt la terre le livre à la main. On peut évoquer, à la suite de Christine Montalbetti, un « complexe de Victor Bérard », qui consiste à s'imaginer dans un lieu de fiction, ou déjà décrit par des prédécesseurs admirés, et penser croiser des personnages issus de ces récits. (...) 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[3].

L'artiste en voyage n'échappe pas à cela. Comme tout voyageur, il ne part pas avec un regard vierge. Plus que tout autre voyageur, ce sont avant tout des références artistiques qui s'imposent à son regard. Mais examinons tout d'abord les sources livresques. Dans les récits des peintres étudiés ici, on ne trouve pas d'abondantes références à la littérature. La raison en est simple. L'Argentine est une terre nouvelle, qui a encore assez peu fait l'objet de descriptions littéraires. Si elles existent, nos artistes ne semblent pas toujours en avoir

---

[1] Duplancic de Elgueta, Elena, « El Paso de Uspallata en la vision de algunos viajeros del siglo XIX », in *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n°6, Mendoza, Editorial de la Facultad de filosofía y letras, 1999-2000, p. 170.

[2] Giardinelli, Mempo, « Literatura y viaje en el fin del mundo : la Patagonia y algo más », in Mattalia Sonia, Celma Pilar et Alonso Pilar, *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino*,VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana ; Francfort, Vervuert, 2008, p. 31.

[3]Gannier, Odile, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, p. 31.

connaissance. La preuve en est cet extrait du journal de Pallière, qui, faute de pouvoir se référer à quelque héros argentin, se compare à de célèbres personnages espagnols ou français : « Me siento un Quijote perfecto cuando contemplo esta deliciosa posada. Pero al llegar la comida se agravan las cosas. ¡Oh, Gil Blas, tu no te habrás alimentado peor! »[1].

Rugendas a, quant à lui, réellement tiré profit des sources littéraires décrivant les paysages argentins pour les intégrer dans sa propre œuvre picturale. Comme on l'a vu, dans ses représentations de *malones* et de *cautivas*, il réussit à s'inspirer à la fois de sa propre expérience de terrain et du poème *La Cautiva*, qu'il illustre en grande partie. L'œuvre d'Echeverría n'est cependant pas la seule source qui nourrit les dessins et peintures de Rugendas sur le thème des Indiens. Comme l'explique Diener, il s'inspire également d'un ouvrage d'Edouard Poeppig et des histoires que lui raconte Carmen Arriagada. Il connaît aussi le poème épique d'Alonso de Ercilla, *La Araucana*, et se nourrit également des récits oraux d'autres voyageurs, tel Darwin ou Claude Gay. En résumé, il baigne dans un environnement culturel qui laisse une empreinte sur ses oeuvres aussi forte que ce que lui-même a pu réellement voir de ses propres yeux. Comme l'avait remarqué Sarmiento, on retrouve certains vers d'Echeverría dans les peintures de Rugendas. Comme le note également Diener, on y retrouve aussi l'influence de Chateaubriand et de Rousseau. Aussi peut-on parler d'un réseau texte-image bien intriqué.

Par ailleurs, Rugendas ayant vécu au Chili plusieurs années, il s'est fait de nombreux amis parmi les intellectuels argentins et chiliens et, grâce à eux, s'est véritablement imprégné de la culture de ces deux pays. Cette imprégnation culturelle rejaillit dans ses œuvres artistiques. D'après Joaquín Manzi, ces rencontres jouent un rôle encore plus important dans l'inspiration artistique que les paysages eux-mêmes : « ce parcours de don et contre-don d'influences et dettes artistiques mutuelles nous montre combien ce sont les échanges gratuits établis avec les habitants - sous la forme d'accueils, d'amitiés, d'amours et d'identifications - et non les paysages ou les espaces en eux-mêmes qui déclenchent les processus créatifs - littéraires ou picturaux - en jeu ici »[2].

Quant aux filtres artistiques à travers lesquels Rugendas a apprécié les nouveaux paysages qu'il rencontrait, ils sont sans doute encore plus nombreux, comme l'a très bien montré Diener. L'influence d'autres peintres, dont notamment Delacroix et Turner, se lit dans plusieurs de ses réalisations. D'une manière générale, dans le regard des peintres voyageurs,

---

[1] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 157.
[2] Manzi, Joaquin, « Arjentino i gaucho : Rugendas », *op. cit.*, p. 84.

les lieux sont plus souvent « redoublés par la présence » des descriptions issues des « sources artistiques » que des « sources livresques », pour reprendre la formulation d'Odile Gannier. Ainsi, par exemple, Philippe Cros raconte qu'il a été particulièrement surpris, lorsqu'il a découvert pour la première fois les tableaux réalisés par les peintres français du Río de la Plata, d'y voir une transposition d'éléments issus de l'art traditionnel européen :

> Je me souviendrai toujours de ce moment où, Alberto Dodero me faisant découvrir avec la plus parfaite érudition le Musée de Luján, je me trouvai confronté à ces étranges peintures : des charrettes aux roues gigantesques et menées par des gauchos aux mines terribles, exécutées avec la même technique minutieuse et sage qui avait servi à tracer le portrait sucré des jeunes filles du Faubourg Saint-Germain de l'époque de Louis-Philippe. Plus loin, c'était la pulpería, peinte comme si un élève d'Ingres était venu poser son chevalet au milieu de la pampa. Tout cela était si étrange que je dus m'y prendre à deux fois pour faire coïncider mes repères chronologiques, comme si en remontant le cours du Río de la Plata, ces contemporains du siècle bourgeois avaient remonté le temps[1].

Que le peintre en voyage soit nourri de références littéraires ou artistiques, c'est donc toujours un regard empreint de ces connaissances culturelles qu'il pose sur les lieux qu'il découvre. L'écrit et le visuel se répondent, les images intérieures et les images perçues se confondent. Le voyage est un creuset où se fondent nature et culture, où se mêlent les apprentissages passés et les découvertes présentes. Pour conclure sur cette question, citons ces lignes de François Moureau qui en disent long :

> Loin de l'atelier, où un jour il reconstruira un monde qui, pour l'instant, possède une trop forte altérité, l'artiste déguisé en Bédouin tente de se fondre dans ce qu'il représente, d'être le grand absent du spectacle qu'il offre à notre regard. Illusion : pas plus que le Bédouin ne le prend pour un Bédouin, l'artiste ne voyage sans sa besace culturelle. Il n'est pas donné à tout le monde, comme à ces pères jésuites occidentaux devenus artistes-peintres sur soie à la Cour de l'empereur de Chine, de se gommer entièrement, « ad majorem Dei gloriam ». Claude Lagoutte, qui clôt ce volume, atteignit ce rare état d'indifférence-existence au monde. Mais il y a parfois un peu de Bretagne dans le Tahiti de Gauguin, d'Ecole des Beaux-Arts, leçon de modèle vivant, dans le Maroc de Delacroix. L'artiste n'échappe pas au destin commun du voyageur : être déplacé[2].

---

[1] Cros, Philippe, Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003, p. 17.
[2] Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. X.

122. Adolphe D'Hastrel, *Porteña mateando*

Un regard européen

Le regard du peintre voyageur est aussi le regard d'un Européen qui s'interroge et qui s'étonne. Le pays qu'il découvre suscite chez lui de nombreux questionnements. Alfonso Alfaro commente la surprise de deux voyageurs du XIX[e] siècle au Mexique : « para los inmigrantes europeos De Fossey y Sartorius, hombres cultivados y llenos de afecto por su tierra de adopción, México representaba un enigma y un desafío. ¿Por qué es así este país? ¿De donde surgen sus dolorosos y fascinantes contrastes? »[1]. C'est aussi ce que ressent l'Européen qui voyage en Argentine. Le premier étonnement provient du paysage. La nature argentine, inhospitalière, rude, aride et sauvage provoque un choc chez le voyageur habitué à la douceur des paysages d'Europe occidentale, façonnés par l'homme depuis des siècles. Ce

[1] Alfaro, Alfonso, « Senderos de la mirada. La tierra filosofal », in *El Viajero europeo del siglo XIX*, México, Artes de México, 1996, p. 11.

choc est encore plus grand pour un artiste, qui doit remettre en question sa vision de la notion de paysage. D'après Antonio Romera, ce fut le cas de Monvoisin :

> Este enfrentarse con un paisaje inédito, tan ajeno a la ordenación normativa bebida en la tierra natal, este mirar a una naturaleza intrincada, híspida y rebelde ajena a la suavidad girondina y a la dulzura mollar de los campos de "l'Ile de France", hubo de afectar sin duda su concepto plástico. Por lo pronto humanizó su pintura y terminó en parte de arrebatarle la pedante filosofía aprendida en sus maestros[1].

En fait, les artistes voyageurs furent d'autant plus frappés par les paysages de ce qu'on appelle « le cône sud » qu'ils s'attendaient très souvent en partant pour l'Amérique latine à y trouver de toutes parts une nature tropicale :

> Para la Francia occidental, quintaesencia de la civilización, los países situados más allá de las columnas de Hércules eran todavía algo fabuloso y no exento de poesía. Los franceses - y los europeos en general - asimilaban lo americano a la idea de trópico porque veían en la totalidad del Continente las visiones y las imágenes del *Journal sans date* de Chateaubriand. Era a veces un trópico columbrado a través de Josefina de Beauharnais, la emperatriz antillana[2].

123. Charles-Henri Pellegrini, *Vista de Buenos Aires*

[1] Romera, Antonio R., « Monvoisin como punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas », in *Monvoisin*, Santiago de Chile, Ediciones Instituto de extensión de artes plásticas, Universidad de Chile, 1973, p. 60.
[2] *Ibid.*

Les Européens étaient donc souvent très surpris, en arrivant dans la région du Río de la Plata, d'y découvrir un environnement extrêmement différent de celui des tropiques. Par ailleurs, pour certains voyageurs, le contraste entre une Europe au très ancien patrimoine naturel et artistique d'une part et de jeunes villes récemment établies sur des terres vierges d'autre part était trop grand et difficilement supportable. On a une idée de ce que pouvait parfois être la première impression des artistes débarquant à Buenos Aires en lisant ce commentaire d'un Anglais nommé Lord Ponsonby, diplomate envoyé dans la capitale portègne en 1826 :

> Jamás ojo alguno ha visto un país más odioso que Buenos Aires. No me voy a ocupar de hablar de él. No me acuerdo de que antes de ahora me haya gustado menos ningún otro lugar. Realmente suspiro cuando pienso que debo vivir aquí. Tengo siempre a Italia en mi recuerdo para aumentar mi disgusto en esta tierra de barro y osamentas podridas - sin caballos, sin caminos, sin casas... sin libros, sin teatro que merezca la pena... Lo único bueno es la carne. Es abril aquí, y he visto hielo... En Río, estaba encantado[1]...

Même si les artistes voyageurs n'ont bien sûr pas tous été aussi déçus, on peut imaginer qu'ils furent plusieurs à avoir du mal à s'habituer à un lieu si éloigné du pittoresque de l'Italie. Il faut un temps d'adaptation pour se faire à un type de beauté complètement autre.

Après la forte altérité du lieu, c'est celle des autochtones qui surprend les peintres européens. Voici par exemple comment La Touanne décrit les Chiliens :

> Leurs passions sont violentes mais concentrées ; ils sont courageux mais apathiques et il faut le plus ordinairement des circonstances bien graves, un concours d'événements qui mettent en jeu leurs intérêts les plus chers pour les électriser et leur communiquer cet élan d'où naissent chez les hommes les grandes actions. (...) Ils s'inquiètent peu de l'avenir et ne recherchent pas d'eux-mêmes les changements. Ils sont assez généralement sobres et n'aiment le luxe ni dans leurs meubles ni dans leurs vêtements ; leur vie est uniforme et leurs plaisirs ne sont point variés[2].

Au sujet du lien avec les habitants des pays où ils séjournent, il existe de nettes différences de comportements suivant les peintres. La Touanne est par exemple de ceux qui recherchent essentiellement la compagnie de leurs compatriotes et qui se mêlent peu aux

---

[1] Cité in Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográfica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, p. 47, 48.

[2] Cité in Taillemite, Etienne, « De Valparaíso a Buenos-Ayres à travers les Andes et les Pampas en 1826 : le voyage du lieutenant de vaisseau Edmond de la Touanne », in *Derroteros de la Mar del Sur*, n°13, 2005, p. 147.

habitants des pays qu'ils traversent. A Santiago, comme à Buenos Aires, il loge chez des Français[1]. D'autres au contraire, tel Rugendas, s'approchent au plus près des peuples. La distance qu'a maintenue La Touanne envers les Chiliens explique peut-être qu'il ait pu ainsi être enclin à quelques généralisations hâtives définissant un vague « caractère national » sans vraiment chercher à connaître les habitants du Chili.

Par ailleurs, il est assez intéressant de noter que les préjugés qu'ont pu émettre les peintres européens à l'égard des peuples d'Amérique du Sud au XIX^e^ siècle trouvent parfois leur parallèle dans des préjugés de même type sur les Européens émis par des auteurs sud-américains contemporains (de nous) écrivant sur les peintres voyageurs. Voici par exemple ce que l'on peut lire dans un article sur Monvoisin écrit par un auteur chilien nommé Waldo Vila Silva dans les années 1970 :

> Así más o menos sería el Chile que esperaba a Monvoisin con los brazos abiertos. Mas no anticipemos las cosas, que antes tenía que llegar éste al lugar de su destino, y mucho tenía que caminar el andariego pintor de ultramar. Como buen europeo, que los franceses lo son dos veces, en aquello de ignorar por lejano lo que sucede más allá de los Extramuros de París, que ya para ellos es "lointain". Que si pensaban en Europa en los salvajes de las pampas argentinas, cabalgando en potros salvajes y con blancos dientes "mangen cotelets de bisons" y que si son muy fuertes y tocan todo el día la guitarra. Bueno, si la cosa no era tan bonita, era mucho más salvaje y hermosa[2].

On note chez cet auteur un certain penchant pour la caricature des Français, comme s'il reproduisait en sens inverse, par un besoin tardif de revanche, cette tendance qu'avaient les voyageurs à émettre des jugements stéréotypés sur les peuples sud-américains.

Ainsi que l'écrit Alfaro, « después del primer asombro (¡qué extraña es esta gente!), el viajero curioso se pregunta inmediatamente ¿por qué? »[3]. Dans son journal, Auguste Borget se pose ainsi de nombreuses questions relatives aux habitants de la pampa argentine :

> Entre estos nativos incultos y casi semisalvajes, las impresiones son intensas, pero de corta duración. ¿Cómo explicar, si no, la obstinación del gaucho en permanecer en estas llanuras sin cultivos y sin árboles, en moradas demasiado alejadas unas de otras para poder socorrerse mutuamente, el pecho expuesto siempre a la lanza del indio? ¿Es el hábito? ¿Es el amor a la tierra? ¿O bien existe entre su carácter independiente y los horizontes infinitos de la pampa, algún vínculo misterioso, que

[1] *Op. cit.*, p. 147 et 152.
[2] Vila Silva, Waldo, « Monvoisin y su escuela », in *Monvoisin*, *op. cit.*, p. 30, 31.
[3] Alfaro, Alfonso, *op. cit.*, p. 13.

> haría creer que están hechos el uno para el otro? ¿Adonde podría ir? ¿Que podría hacer? ¿Cuáles son las necesidades que no puede satisfacer? ¿Donde encontraría en otra parte un país que pudiese recorrer al galope en todos sentidos, a su gusto, según su capricho y voluntad, sin ser detenido aquí por un cerco, allí por un foso, nuestros dioses Término de hoy? Aquí nada les indica que están fuera de sus dominios, que el terreno que pisan no es de su propiedad. Además, en los otros países, ¿existe verdaderamente más felicidad y más seguridad que aquí?[1]

Pour un Européen, il est difficile de concevoir que l'on puisse vivre dans un tel isolement, au sein d'une telle immensité désertique. Borget se trouve ici face à l'altérité la plus totale ; à un mode de vie à l'opposé du sien. Finalement, l'étonnement débouche sur des interrogations de type philosophique. Le mode de vie se trouve lié à la question du bonheur. Après s'être demandé comment le gaucho pouvait vivre ainsi, il se rend compte que cette façon de vivre est la seule qui lui corresponde et qui le rende heureux. Ainsi que le dit Aira : « Cuando se quiere pintar algo, conviene poner a un testigo procedente de otro lugar. Cuando se quiere describir la riqueza de los ricos hay que poner a un pobre que la admira. Para ver el salvajismo argentino hay que poner a un civilizado europeo »[2].

124. Auguste Borget, *Córdoba desde la pampa*, 1837

[1] Borget, Auguste, *En las Pampas y los Andes* (Nota biográfica por David James), Buenos Aires, Pardo Emecé, 1960, p. 25.
[2] « César Aira : Quisiera ser un salvaje », entretien avec Eduardo Berti, *Tres puntos* N° 227, 1° de noviembre 2001, www.3puntos.com, p. 1.

Enfin, il faut prendre en considération le fait que le regard n'est pas toujours innocent. Pour Marta Penhos, auteur de l'ouvrage *Ver, conocer, dominar*[1], le regard du voyageur implique nécessairement une domination, qu'il faut comprendre en termes symboliques. Au cours d'un entretien, nous avons pu interroger Marta Penhos à ce sujet, et voici quelle a été son explication :

> La percepción es distinta y uno trata de entender, de comprender lo que está percibiendo, y esa comprensión casi siempre lleva un correlato utilitario, operativo: es para algo. Sí también podemos simplemente contemplar por el goce estético, sin fin de Kant, eso también está, pero casi siempre, yo tengo una necesidad de hacer algo con eso que estoy viendo. En el caso del territorio, lo más básico, yo tengo que comprenderlo para poder transitarlo; no lo puedo transitar como si yo fuera una hoja que se lleva el viento, yo tengo un propósito : ir hacia tal punto; bueno voy a agarrar ese camino, voy a ver las dificultades... En ese proceso, hay un dominio simbólico de ese territorio porque si yo no lo domino de alguna manera, no puedo transitarlo. (...) Yo no hablo de dominio militar o de dominio en términos efectivos, materiales, sino se trata de un dominio simbólico que es necesario para transitar ese territorio. (...) Este elemento hay que considerarlo porque si no uno caería en cierta inocencia[2].

Ainsi, il se peut également que le regard des peintres voyageurs ait été inconsciemment dominateur, comme le pense M. Penhos. Cette dimension est également à prendre en compte.

Un regard étranger

Le regard de l'artiste sur le pays où il voyage a une autre fonction : il est révélateur. Il permet parfois par la suite 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. 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

[1] Penhos, Marta, *Ver, Conocer, Dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
[2] Extrait d'un entretien avec Marta Penhos à Buenos Aires en mai 2011.

> 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[1].

Lors d'un entretien, Aira a évoqué cette idée selon laquelle l'art renouvelle la vision et permet de redécouvrir ce que l'habitude nous masque :

> Uno en la vida cotidiana deja de ver las cosas, por un ahorro de la atención. Eso lo explican los neurólogos, los científicos : el hábito hace que ya no veamos ciertas cosas para evitar la sobrecarga eléctrica en el cerebro. Una atención perfecta que lo viera todo nos mataría al instante ; por eso está el hábito : para esconder. Y sí, siempre se dice que la función del arte es poder renovar la visión, hacer ver de nuevo lo que el hábito nos esconde. Este vaso por ejemplo, lo puso el mozo acá, es un vaso como todos los vasos. Pero un artista que lo dibuja, que lo pinta, o un escritor que lo pone en su ficción : en este vaso va a poner un veneno, va a matar a alguien... y de pronto toma una entidad, una realidad que no tiene en la vida real[2].

Or, les artistes voyageurs du XIX^e^ siècle ayant dessiné et peint l'Amérique latine ont soudain fait voir aux autochtones ce qu'ils ne voyaient plus. Ils leur ont proposé une vision nouvelle de leur environnement quotidien. Dans son article « Senderos de la Mirada. La tierra filosofal », Alfonso Alfaro montre combien les peintres étrangers ont proposé aux Mexicains, et en particulier, aux artistes mexicains, 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 Anahuac 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 realidades cuya cercanía y familiaridad las tornaba prácticamente imperceptibles[3].

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

---

[1] De Botton, Alain, *L'art du voyage*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 264, 265.
[2] Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011 (cf annexes).
[3] Alfaro, Alfonso, « Senderos de la mirada. La tierra filosofal », in *El Viajero europeo del siglo XIX*, México, Artes de México, 1996, p. 9, 10.

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 »[1].

Angel Kalenberg abonde lui aussi en ce sens :

> [Los pintores viajeros] enseñaron, en suma, a la propia América a verse a si misma. Revelaron el paisaje, hombres, casas y árboles, por medio de las litografías - cuyas tiradas populares, impresas en Europa, circulaban generosamente en América.
>
> Contribuyeron a crear una conciencia clara y distinta acerca del entorno en el que habían nacido y madurado los pueblos de América, acerca de los cuales Europa (aún la más culta) había tejido innumerables fantasías[2].

Selon Kalenberg, les peintres voyageurs permirent de rétablir en Europe la vérité sur l'Amérique :

> 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 que encubría el paisaje real de América[3].

Ici, il est intéressant de noter que nous retrouvons le même champ lexical que dans la partie précédente. On avait vu entre autres que d'après Aira, la fiction pouvait « rendre réelle » la réalité. Ici ce sont les peintres voyageurs, qui, par leurs œuvres, « contribuent à rendre réel » le paysage américain. De nouveau, l'art révèle la réalité. La relation entre art ou fiction d'une part et réalité d'autre part apparaît de nouveau comme étant au cœur de notre sujet.

Cependant, Alfaro va encore plus loin. Le plus important, ce sont surtout les conséquences de la venue des peintres voyageurs en Amérique : selon lui, c'est la curiosité étrangère qui est l'élément déclencheur d'une prise de conscience identitaire chez un peuple. A partir du regard des autres, les peuples atteignent une plus grande connaissance d'eux-mêmes, qui débouche sur une véritable conscience nationale : « Sólo la curiosidad activa por los otros: los más ajenos, los más distantes - un interés como el de estos viajeros, tan poco frecuente entre los mexicanos de ahora como los de entonces - es capaz de permitir a los

---

[1] Aira, César, « Exotismo », in *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, n°3, septiembre de 1993, p. 73.
[2] Kalenberg, Angel, *op. cit.*, p. 20.
[3] *Ibid*.

pueblos formarse, de sí mismos y del mundo, una imagen suficientemente rica y compleja para que pueda edificarse sobre ella una verdadera conciencia nacional »[1]. Un regard extérieur permet soudain une nouvelle vision de soi. C'est donc un rôle particulièrement important qu'Alfaro attribue aux peintres voyageurs. Il poursuit la réflexion en ajoutant que parallèlement, si un peuple apprend à mieux se connaître lorsqu'un regard étranger se pose sur lui, ce même peuple se connaîtra réellement lorsqu'il aura lui-même fait l'expérience de l'altérité totale en voyageant dans des pays extrêmement différents :

125. Raymond Monvoisin, *Porteña en el templo*, 1842

> La experiencia de lo otro es recurso invaluable para aguzar la mirada y tornarla lúcida y penetrante. El día en que haya numerosos mexicanos que, siguiendo las huellas de Miguel Covarrubias, Paz, Silva y Ruy Sánchez, puedan transmitirnos una honda experiencia de alteridad - por ejemplo sobre Islandia o Eritrea -, ese día podrá este país comenzar a conocerse a sí mismo de manera semejante a aquella en que las sociedades maduras escrutan sus propios rasgos frente al espejo[2].

Ainsi, Alfonso Alfaro, qui porte un regard assez sévère sur ses compatriotes, émet la théorie que le voyage est une condition essentielle à la compréhension de sa propre culture ; il forme la pensée et la conscience d'un citoyen. L'interculturalité permet un décentrement et

[1] *Op. cit.*, p. 9.
[2] *Op. cit.*, p. 11.

une prise de conscience de sa spécificité. Si le Mexique avait pu envoyer de nombreux artistes voyageurs à travers le monde, ce pays aurait eu une autre perception de lui-même. Tout cela peut nous conduire à une autre question : le peintre voyageur serait-il un instrument politique ?

Joaquín Manzi, dans son article « "Arjentino i gaucho" : Rugendas », a lui aussi montré comment un peuple pouvait s'emparer de la vision d'un peintre étranger pour mettre en avant son identité nationale. A travers l'exemple de Rugendas, il nous donne des illustrations concrètes de ce phénomène :

126. Johann Moritz Rugendas, *Miguel Moyano - estudio de un gaucho de pie*, 1838

> Ses séjours à Mendoza et à Buenos Aires ont été brefs et de moindre importance comparés à ceux réalisés au Brésil, au Mexique et au Chili, si l'on tient compte de leur durée et de leur impact dans sa production picturale. Pour des raisons aisément compréhensibles en ce contexte historique d'émergence des états nationaux, chacun de ces pays a revendiqué un lien spécifique et une place privilégiée dans la biographie du peintre allemand, de sorte que celui-ci occupe une place de choix dans l'histoire de l'art national chilien, brésilien, et ainsi de suite. Néanmoins ces mêmes historiens de l'art constatent un double changement important dans sa figuration picturale après chaque passage en Argentine : en 1838 le paysagiste cède le pas au dessinateur des mœurs locales. En 1845, lorsqu'il reprend les esquisses des raids indiens et des captives, il adopte une figuration dynamique et baroque qui met fin à la peinture des mœurs. Ce n'est pas pour autant que Rugendas est devenu réellement argentin, pas plus qu'il n'était devenu mexicain, brésilien ou chilien à la suite de ses séjours prolongés dans chacun de ces pays. Or, jusqu'à une date récente, des critiques d'art de chacun de ces pays, inspirés peut-être par des écrivains, se sont réclamés de l'affinité particulière du peintre avec le pays, voire pire, lui ont attribué leur identité nationale respective[1].

[1] Manzi, Joaquín, « "Arjentino i gaucho" : Rugendas », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 80, 81.

D'après Manzi, c'est Sarmiento, grand écrivain de la génération de 37 et futur président de l'Argentine, qui le premier s'est servi de l'art de Rugendas pour renforcer l'idée qu'il se faisait de l'identité nationale :

> C'est alors que Sarmiento évoque l'œuvre et brosse le portrait du peintre ami et admiré. C'est aussi et surtout le moment pour lui de pointer chez Rugendas un idéal artistique national et romantique encore au stade de projet en Argentine et de retrouver chez l'Allemand les vertus auxquelles il aspire.
>
> Des deux pages de son journal, dont proviens le titre de ce travail, j'extrais un passage symptomatique de cette stratégie culturelle d'auto-légitimation : « Humboldt avec sa plume, et Rugendas avec son crayon, ce sont les deux Européens qui ont décrit l'Amérique de façon la plus vivante. (...) Rugendas, cependant, a ses prédilections. Allemand et cosmopolite, il est Argentin et gaucho par la poésie candide de son caractère »[1].

Manzi prend ensuite un autre exemple. Dans une lettre adressée à l'écrivain Esteban Echeverría, Mariquita Sanchez de Mendeville écrivait notamment, en parlant de Rugendas : « Il connaît notre Amérique et s'est identifié à elle, c'est un Américain indulgent et un amant de notre pauvre pays. Il m'a confié qu'il a fait deux tableaux prenant comme sujet vos *Rimas* (...) Il trouve parfaite la peinture que vous faites des pampas ». Or, selon Joaquín Manzi, « cet extrait montre une fois encore l'appropriation de l'étranger en tant que moyen de légitimation de soi et de son identité nationale, ici par le biais de l'identification de Rugendas à l'Amérique et à l'Argentine »[2]. Ainsi, ces deux personnalités argentines semblent s'approprier Rugendas pour en faire un emblème de leur pays. L'iconographie rugendasienne évoque pour eux une parfaite représentation de l'Argentine. Rugendas devient argentin. D'une certaine façon, le peintre voyageur est donc bien aussi, comme le montre Manzi, un instrument politique, qu'il le veuille ou non, qu'il en soit conscient ou non.

Redécouvrir un paysage familier à travers les yeux d'un étranger, c'est aussi exactement ce que fait Aira en écrivant *Un episodio*. D'après Manzi, l'équation est simple : puisque Rugendas est devenu argentin, pourquoi ne pas devenir soi-même européen et adopter ainsi un regard extérieur sur son propre pays ?

> Sous un régime fictionnel et avec des modulations propres à son récit, César Aira retord cette appropriation culturelle qui tient d'une auto-légitimation, formulable en ces termes : « Puisque l'autre, artiste européen de passage en Argentine, peut devenir argentin (et monstrueux chez Aira), l'argentin à son tour peut devenir

[1] *Op. cit.*, p. 82.
[2] *Op. cit.*, p. 83.

> européen ». Aira déplace l'impensé vers ses aspects strictement artistiques : comment peut-on adopter l'expérience d'un peintre européen pour se réapproprier imaginairement des pans d'un pays ancien, le sien ?[1]

Par conséquent, Aira doit faire l'effort de reconsidérer son propre pays et de l'envisager d'un regard neuf (même s'il s'agit de son pays un siècle et demi plus tôt, ce qui peut faciliter le décentrement). Il est constamment partagé entre ce qu'il connaît de manière viscérale et ce qu'il doit réapprendre à voir :

> C'est ainsi que les accidents du parcours du peintre voyageur en territoire argentin (revus à partir de ses dessins, reconstruits à partir de ses lettres) laissent libre cours à Aira pour déployer des scènes à la fois intimes (celles du processus créatif, celles de son pays au moment même de sa constitution imaginaire) et étrangères (puisqu'elles se manifestent à travers la perspective d'un voyageur allemand du XIX^{e} siècle)[2].

Comme l'écrit Aira lui-même dans son article « Exotismo », « el "extranjero" que contempla mi mundo habitual no es sino yo mismo en tanto escritor, haciendo mi trabajo de extrañamiento y descubrimiento »[3]. Le fait d'écrire un roman est déjà une façon d'être un étranger parmi les siens, d'être celui qui essaie de s'abstraire de son environnement et de le regarder avec un œil nouveau. En écrivant *Un episodio*, Aira s'est projeté dans une triple étrangeté : déjà porteur d'un regard autre par son activité d'écrivain, il a en plus adopté la vision d'un étranger du XIX^{e} siècle. De quoi renouveler triplement la vision de l'Argentine.

III. Le travail artistique

Le travail de terrain

L'art du peintre voyageur est intimement lié au lieu dans lequel il prend forme. Le lieu inscrit son empreinte dans le résultat final. Le peintre voyageur peint la plupart du temps à l'extérieur, sur le site, et non en atelier, condition de travail particulière qui l'incite inévitablement à connaître le lieu, à s'imprégner de son atmosphère pour encore mieux la

[1] *Op. cit.*, p. 81.
[2] *Op. cit.*, p. 80.
[3] Aira, César, « Exotismo », *op. cit.*, p. 74.

retranscrire. La géographie occupe une place non négligeable dans son activité. Dans un essai sur le dessinateur, écrivain et voyageur Edward Lear (1812-1888), César Aira souligne l'importance de la peinture *in situ* chez ce peintre :

> Su obra pictórica consiste de millares de vistas, esbozos tomados en el lugar, acuarelas (por las que es principalmente apreciado), y en menor cantidad cuadros al óleo de grandes dimensiones, de paisajes históricos prestigiosos, que le eran encargados y le llevaban largo tiempo de preparación y elaboración. Se autotitulaba « paisajista topógrafo », y la práctica incesante había logrado que terminara haciéndolo más o menos bien. Era esencialmente un dibujante ; sus acuarelas son dibujos coloreados. El mérito de las vistas residía en buena medida en haber estado ahí, en haber visto con sus propios ojos, haberse sentado con su cuaderno de notas frente a una montaña o un atardecer. Constituían un souvenir, una apropiación, una forma de turismo vicario[1].

D'après Aira, le seul fait d'avoir été réalisées sur place contribue en grande partie au mérite des peintures de Lear. Elles portent en elles-mêmes leur lieu de réalisation. L'intérêt que nous portons aujourd'hui aux carnets de voyage réside également en cela : l'œuvre est belle en soi, mais elle l'est encore plus par le fait qu'elle traduit l'expérience d'un voyage ; elle est aussi intéressante par sa forme que par ce qu'elle représente, et en particulier, par le lieu qu'elle représente.

Ce qui attire également notre attention dans ces lignes de Aira, c'est la dénomination "paysagiste topographe", qui pourrait tout aussi bien désigner un expert du terrain, des lieux et du paysage. L'artiste voyageur travaillant sur le terrain a une aussi bonne connaissance des lieux qu'un géographe. C'est ce qu'exige Humboldt des artistes qu'il soutient, comme nous le rappelle Aira au début du roman. « El geógrafo artista debía captar la "fisionomía" del paisaje [...] mediante sus rasgos característicos, "fisionómicos", que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista » (p. 9). On note l'expression « géographe artiste » employée par Aira. Sur ce thème, un passage de *Un episodio* attire particulièrement notre attention.

> Durante este travesía menudeaban los hallazgos temáticos. Los temas eran importantes en el arte de género; los dos artistas, cada cual en su nivel personal de calidad, hacían una documentación artística y geográfica del paisaje. Y si para la vertical geológica temporal se las arreglaban solos, pues sabían reconocer esquistos y basaltos, dendritas carboníferas y lavas peinadas, plantas, musgos y hongos, para la horizontal topográfica debían recurrir a los baqueanos chilenos, que se revelaron inagotables minas de nombres. "Aconcagua" era solo uno de ellos (p. 16).

[1] Aira, César, *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 31, 32.

C'est bien d'une « documentation artistique et géographique » qu'il s'agit. Aira porte ici à leur apogée les potentialités que renferme le métier de peintre voyageur, dans sa relation avec le paysage. Le voyage n'est pas à seule vocation artistique ; le peintre doit aussi se comporter en scientifique spécialiste des terres qu'il parcourt. Mais ce n'est pas tout : Aira crée ici un réseau composé d'une « verticale géologique », que les peintres connaissent, et d'une « horizontale topographique », qu'ils ignorent. Les deux artistes connaissent tout ce qui pousse, croît, se forme, s'élève au-dessus du sol, tels les végétaux et les minéraux. Par contre, ils ignorent les noms que les habitants de cette région ont donnés depuis toujours aux lieux qu'ils traversent ou aux montagnes qu'ils voient. A cela s'ajoutent les connotations de temps et d'espace : car la verticale géologique est accompagnée de l'épithète « temporelle » tandis que l'adjectif « topographique » qualifiant l'horizontale renvoie directement au lieu. Les roches, les minerais et dans une moindre mesure les plantes et les mousses sont centenaires ou millénaires ; ils sont porteurs de temps. Les peintres savent les reconnaître, mais les lieux sont toujours nouveaux.

127. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de Tolosa con la Casucha del Paramillo*, 1838

Le « peintre-géographe » s'exprime également à travers ce qu'il transmet finalement au public. A son retour d'Amérique, Rugendas, « llevado por el urgente deseo de poner en camino la publicación de sus trabajos »[1], conçut un projet de publication à l'intitulé frappant. Loin de son *Voyage pittoresque au Brésil*, édité après son premier voyage en Amérique latine, l'artiste avait pour but cette fois-ci, comme nous le raconte Gertrud Richert, de publier « un atlas de tableaux ».

[1] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118, p. 311-353, Santiago, 1959/60, p. 346.

> El 21 de marzo se dirigió al Ministro del Interior francés, Ducatel, con la proposición de una publicación que habría de contener a Chile, Argentina y Uruguay juntos en una especie de atlas de cuadros y, además, 200 reproducciones, de las cuales, 100 pertenecerían a paisajes y vegetación y 100 a figuras y cuadros costumbristas[1].

Malheureusement, à cause des perturbations politiques de 1848, ce projet ne put jamais voir le jour. Il n'en reste pas moins que le livre rêvé semblait s'approcher d'une encyclopédie de grande envergure, et le terme "atlas" qui le qualifie fait incontestablement penser à un livre de géographie.

Nature et culture

Le peintre voyageur amène l'art au cœur de la nature. L'artiste, qui peint habituellement à l'abri de l'atelier, cette fois travaille au grand air, et ainsi il réunit les concepts habituellement opposés de nature et de culture. L'art quitte les galeries et les salons pour naître au milieu de la nature la plus sauvage. Nature et culture ne sont plus en opposition mais en harmonie, l'art ne pouvant voir le jour que grâce à la proximité directe avec la nature. Au fond, c'est peut-être cela la particularité la plus importante du peintre voyageur, celle qui nous fascine tant chez lui : en peignant les paysages et les plantes avec autant de raffinement que son art peut le lui permettre tout en se trouvant lui-même au contact direct de la nature, exposé à toutes les rigueurs du climat et respirant l'air qu'il matérialise sur sa toile, il parvient à concilier nature et culture, qui ne font plus qu'un.

Cette harmonie générée par l'activité de l'artiste voyageur est à plusieurs reprises évoquée dans *Un episodio*. Au début de leur voyage, Rugendas et Krause sont accompagnés par deux guides qui connaissent parfaitement leur région et savent interpréter tous les signes du paysage ou du climat : « Los baqueanos actuaban sin preconceptos, atentos a la realidad. A lo inmutable que conocían de memoria lo hacían palpitar de misterio las variaciones del clima y los caprichos de sus clientes alemanes, por los que mostraban una combinación de respeto y desdén tan razonable que no podía ser ofensiva. Después de todo, en los alemanes se mezclaban del mismo modo ciencia y arte » (p. 16, 17). Les guides agissent sans a priori, guidés par leur intuition, à l'écoute des changements de la nature, tandis que les peintres, chez qui se mêlent science et art, incarnent la culture. Mais cette apparente opposition n'est pas si

[1] *Ibid.*

tranchée. Les guides se révèlent être très savants et les Allemands ont recours à leur savoir : « para la horizontal topográfica debían recurrir a los baqueanos chilenos, que se revelaron inagotables minas de nombres. “Aconcagua” era solo uno de ellos » (p. 16).

D’autre part, la nature est très souvent décrite comme étant imprégnée de culture : « el puma, la liebre y la culebra eran *la aristocracia montañesa* » (p. 17). Quoi de plus éloigné du naturel que l’aristocratie, et quoi de plus sauvages que les animaux cités ? De même, trois pages plus loin, la nature est explicitement associée à l’homme. « Todo era humano; la más salvaje naturaleza estaba empapada de sociabilidad, y los dibujos que habían hecho, en la medida en que tenían algún valor, eran su documentación. El infinito orográfico era el laboratorio de formas y colores » (p. 20). Comment la nature la plus sauvage peut elle être « empreinte de sociabilité » ? Comment « l’infini orographique » peut-il devenir « laboratoire de formes et de couleurs » ? Ici, l’harmonie entre l’homme et la nature semble totale. Cette harmonie est rendue possible par la métaphore de la peinture : ainsi l’immensité du monde devient le lieu où l’artiste mélange les couleurs. Par ces images, Aira nous fait entrevoir visuellement cette osmose entre nature et culture rendue possible par l’activité du peintre voyageur. La nature devient palette.

Plus loin dans le roman, on trouve l’idée que la nature porte déjà en elle le potentiel qui va être exprimé par l’art de la physionomie de la nature. « La Naturaleza misma, afectada a priori por el procedimiento, ya era documentación. No había datos inconexos. El orden ya estaba implícito en la revelación fenoménica del mundo, el orden del discurso conformaba las cosas mismas » (p. 54, 55). Derrière l’apparent chaos, le monde est ordonné. La nature est déjà art en elle-même.

A la fin du roman, la confrontation entre peintres et Indiens porte la réflexion sur la nature et la culture à son apogée. Le narrateur met en relief la stupéfaction des Indiens et l’immense écart existant entre leur vie et celle d’un peintre voyageur. « Jamás podrían haber adivinado de donde salía. ¿Cómo iban a saber que existía un procedimiento de representación fisionómica de la naturaleza, un mercado ávido de grabados exóticos, etcétera? Si ni siquiera sabían que existía el arte de la pintura; y no porque no lo tuvieran, sino porque lo tenían en la forma de un equivalente, cualquiera que fuese (no sabían cuál era) » (p. 89). Ainsi que le narrateur le suggère ici, et comme nous l’avons vu précédemment, ces Indiens sont eux-mêmes des artistes, excellant dans un domaine différent de celui de Rugendas, possédant leurs propres danses et leurs rituels. Les Indiens ne connaissent pas la peinture, mais ils sont dotés

d'un art « équivalent » : à nouveau, l'opposition entre nature et culture s'efface : les Indiens sont artistes sans même le savoir, de façon naturelle.

La mémoire

Tout comme le regard, la mémoire est à la base de l'activité de l'artiste voyageur : c'est elle qui impose de peindre, qui en est l'une des justifications. Peindre les paysages, les villes et les hommes est d'abord pour l'artiste un moyen d'en garder un souvenir. Sous un angle plus général, plus tard ce souvenir personnel deviendra mémoire collective. Les dessins et peintures de Rugendas représentent pour les Mexicains, les Chiliens ou les Argentins un véritable patrimoine illustrant en particulier les mœurs du XIX^{e} siècle. Ainsi que l'écrit Alberto Dodero, les œuvres des artistes ayant séjourné en Argentine constituent des « trésors (...) révélant un monde étrange et perdu, celui de l'Argentine de la moitié du XIX^{e} siècle environ »[1]. L'artiste voyageur répond donc à ces deux exigences : ne pas oublier ce qu'il voit, et transmettre aux générations futures ces images pour qu'elles non plus ne les oublient pas. La mémoire est donc à la source de son métier, mais elle est aussi à son cœur. Elle intervient sans cesse lorsqu'il faut peindre plus tard, parfois en atelier, ce qui a été croqué rapidement en plein air.

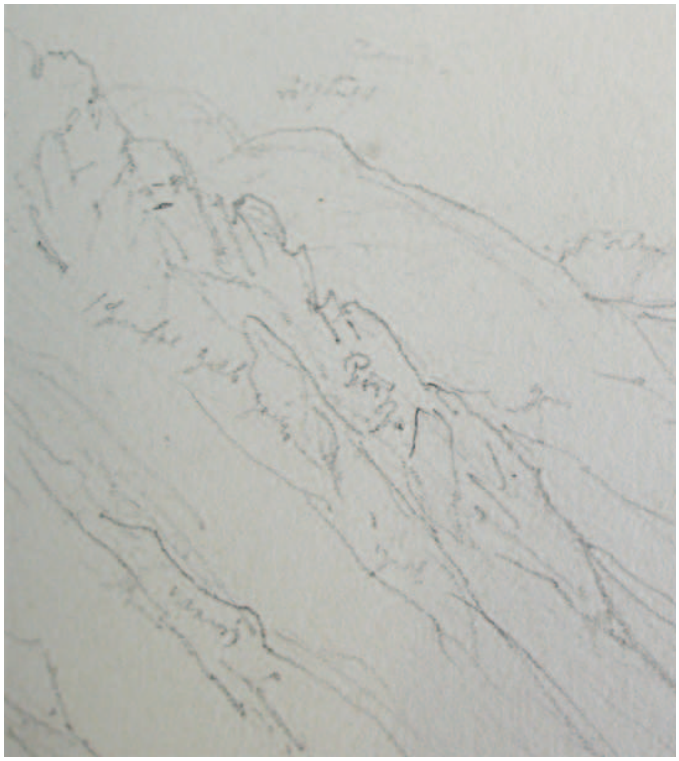
Avant tout, le peintre en voyage, comme tout voyageur émerveillé, s'interroge lorsqu'il découvre de nouveaux paysages. Ainsi que l'écrit Muriel Augry-Merlino, « un spectacle si grandiose mérite sans nul doute une attention particulière et invite le voyageur étranger à se poser une question : comment conserver intactes dans la mémoire de semblables visions ? »[2]. Dans *Un episodio*, le problème de la mémoire est également évoqué, lorsque les deux protagonistes se demandent s'ils parviendraient à reconnaître les lieux qu'ils parcourent s'ils venaient à repasser dans les mêmes parages un jour. « Al fin, se hizo evidente que estaban dejando atrás esos paisajes. ¿Los reconocerían si pasaban otra vez por ellos? (No tenían planes de hacerlo.) Se llevaban carpetas hinchadas a reventar de souvenirs » (p. 19, 20). Pour être sûrs de se rappeler ces paysages, ils dessinent autant qu'ils le peuvent.

Le travail de l'artiste voyageur comprend deux étapes : d'abord saisir sur le vif autant d'esquisses que possible pour dans un deuxième temps élaborer des peintures, plus tard, dans

---

[1] Cros, Philippe, Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003, p. 7.
[2] Augry-Merlino, Muriel, « Kniep ou l'aventure sicilienne en images », in Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 23.

l'atelier. Ce qui fait appel à un important travail de mémoire. Lorsque Rugendas et Krause, après avoir traversé les Andes, parvinrent à Mendoza, ils y restèrent un mois pour retravailler les croquis réalisés sur le terrain, tant que leurs souvenirs étaient encore frais. Krause évoque cette tâche dans son journal : « Habíamos llevado con nosotros tantos dibujos y tantos esbozos al óleo que nos quedamos ocupadísimos por la tarea de fijar todo lo más interesante por la pintura, que hicimos en hojas de papel, mientras que aun lo conservábamos presente en nuestra memoria... »[1]. Le narrateur de *Un episodio* fait lui aussi allusion à ce travail en deux temps. « Debe tenerse en cuenta que el grueso del trabajo que realizaban era preliminar : bocetos, apuntes, anotaciones. Dibujo y escritura se confundían en sus papeles ; quedaba para más adelante la elaboración de esas experiencias en cuadros y grabados » (p. 15). Il se trouve que le narrateur a vu juste en décrivant des pages réunissant dessin et écriture. Certains dessins de Rugendas conservés à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich sont effectivement parsemés de texte. C'est le cas par exemple de *La Sierra cerca de Uspallata*[2] ou de *El Valle del Paramillo*[3]. Des dizaines de mots sont cachés au sein du dessin, sur les parois des montagnes, dans le ciel ou dans les fleuves. Dans le dessin *El Valle del Paramillo*, dessin et écriture se confondent véritablement : les mots sont dissimulés au sein des aspérités rocheuses des montagnes, on ne les voit qu'en scrutant de près le dessin. Ces discrètes indications, indiquant notamment les couleurs à donner à chaque élément du paysage, servaient d'aide-mémoire au peintre pour ses futures réalisations en atelier[4]. C'est donc un travail d'allers-retours, fait



128. Johann Moritz Rugendas, *El Valle del Paramillo*, 1838 (Détail)

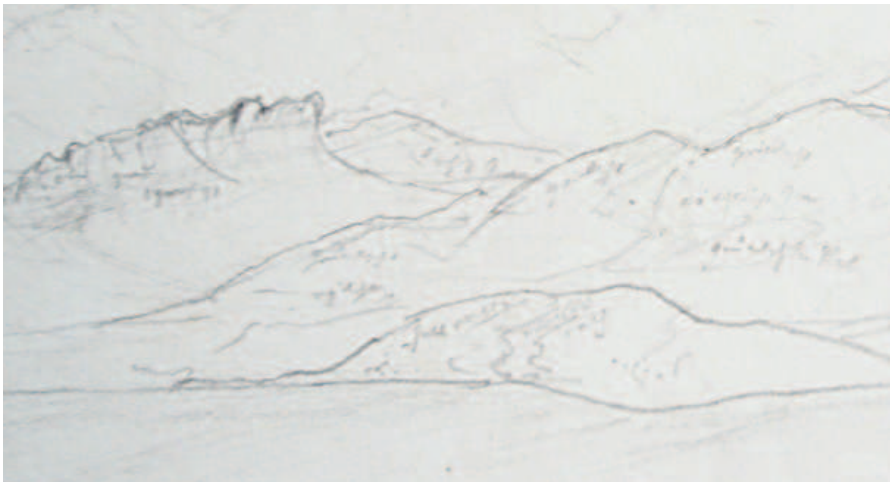
[1] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, p. 59.
[2] cat. CH-D-421.
[3] cat. CH-D-387.
[4] Certains dessins sont même agrémentés de véritables textes ou poèmes, sur plusieurs lignes. C'est le cas par exemple de *Vista sobre la primera quebrada al este de los Andes* (cat. CH-D-342) ou de *Cautivas desconsoladas - un araucano observa la escena* (AC-D-17).

d'anticipations et de mémorisation : lorsque le peintre prend des croquis sur le terrain, il doit se donner un maximum d'indications pour réussir ses futures peintures en atelier, il se projette dans un stade à venir de son travail ; lorsqu'il est en atelier, à l'inverse, il creuse dans sa mémoire pour retrouver ce qu'il ressentait et voyait le jour où il était face au paysage.

A la fin de *Un episodio*, le narrateur évoque à nouveau ces deux phases opposées constitutives de l'activité du peintre de plein air :

> Había una plasticidad infinita (o al menos algebraica) en la escaramuza, y como Rugendas la estaba tomando desde más cerca que las anteriores, lanzaba el lápiz en escorzos de musculatura distendida y contraída, cabelleras mojadas pegándose a hombros sumamente expresivos. Todo lo que se dibujaba en ese presente explosivo era material para futuras composiciones - pero aun lo provisorio tenía un límite. Se diría que cada volumen representado al vuelo en el papel tendría que ser reunido con los demás, en la calma del gabinete, borde con borde, como un rompecabezas, sin dejar blancos. Y realmente sería así, porque todo era volumen, hasta el aire, en la magia del dibujo. Salvo que para Rugendas ya no había « calma del gabinete » sino horrendas torturas, narcóticos y alucinaciones (p. 70).

Ici le « présent explosif » s'oppose au « calme du cabinet » où s'élaboreront les « futures compositions » ; à la représentation énergique et spontanée d'une scène d'action succédera une activité silencieuse dans un intérieur tranquille. Cette fois le narrateur envisage la réélaboration des esquisses comme un puzzle (« un rompecabezas ») qu'il faudrait reconstituer pièce par pièce, « bord à bord », « sans laisser de blancs ».



129. Johann Moritz Rugendas, *La sierra cerca de Uspallata*, 1838 (Détail)

Le problème est que, justement, il peut y avoir « des blancs » dans la mémoire du peintre, et ce puzzle qu'il doit reconstituer peut parfois être l'objet d'une véritable transformation. Ainsi, Julio Payró évoque le problème posé par les « erreurs de mémoire » d'Adolphe d'Hastrel : « Colaboró también d'Hastrel, con la ayuda de sus apuntes, en la ilustración de la *Galerie Royale du Costume*, donde los tipos criollos

aparecen un tanto deformados por errores de memoria »[1]. A cause de cette mémoire qui fait défaut, les représentations sont « déformées » et s'éloignent de la réalité, ce qui est gênant pour un artiste ayant pour mission de documenter et d'illustrer, et non d'être guidé par sa fantaisie, comme nous le fait également comprendre indirectement Ribera, qui d'emblée indique comme préférables les œuvres de d'Hastrel tirées des observations faites « directement sur le terrain » : « De ese extraordinario conjunto de ilustraciones, lo que interesa es aquello que el pintor observó directamente sobre el terreno y no lo que por encargo hizo en base a recuerdos no siempre fieles »[2]. Des souvenirs « pas toujours fidèles », tels seraient les ennemis de l'artiste voyageur, sur qui le public compte pour lui rapporter des images représentatives de la réalité des pays parcourus.

Rugendas a lui aussi réalisé des peintures sur la base de souvenirs relativement lointains. Lorsqu'il se trouvait à Paris, il a peint des huiles représentant la forêt brésilienne. Ces peintures s'éloignent des paysages réels, mais dans ce cas il s'agit, ainsi que l'explique Pablo Diener, d'une transformation volontaire débouchant sur de véritables créations :

> Entre fines de 1829 y comienzos de 1831 vuelve sobre sus recuerdos brasileños al comenzar a ejercitarse en la pintura al óleo. Pinta vistas aparentemente casuales de la exuberante vegetación tropical que, en los detalles, ciertamente están basadas en sus observaciones. Pero, con un lenguaje pictórico sofisticado, que utiliza los medios tradicionales del paisajismo ideal, transforma las imágenes de su recuerdo en un espacio idílico, composiciones que son más bien la manifestación de un anhelo y no la ilustración de un mundo natural. En estas pinturas concentra la luz en medio de la tela y a partir de ahí modela plantas, árboles gigantescos y pequeñísimas figuras de decorado de indígenas desnudos, en juegos de colores y de claroscuros centelleantes (cat. BR-O-1 y 5). Por primera vez se acerca a la ilustración fantástica del paraíso terrenal y del *bon sauvage*, el habitante ideal de un mundo idílico. En su memoria artística, las imágenes de Brasil se transforman[3].

Plusieurs années après son séjour au Brésil, Rugendas transforme ses souvenirs en créations artistiques merveilleuses, transcendant de simples illustrations en œuvres d'art. En cela, il est parfaitement en accord avec les préceptes esthétiques de Humboldt - qui sera admiratif devant ce type d'œuvres. Dans *Cosmos*, ce dernier explique que l'artiste doit dans un premier temps observer et contempler. Dans un deuxième temps une transformation doit s'opérer en lui : « La peinture de paysage (...) exige de la part des sens une variété infinie

---

[1] Payró, Julio, *Veintitrés pintores de la Argentina. 1810-1900*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 20.
[2] Ribera, Adolfo Luis, *Historia general del arte en la Argentina, III. La pintura*, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984, p. 191.
[3] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 26.

130. Johann Moritz Rugendas, *Paisaje en la selva tropical brasileña, con figuras*, 1830

d'observations immédiates, observations que l'esprit doit s'assimiler, pour les féconder par sa puissance et les rendre aux sens, sous la forme d'une œuvre d'art. 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 »[1]. Faire éclore un superbe papillon à partir d'images logées dans de lointains souvenirs, féconder par son esprit des observations immédiates et les transformer, c'est ce qu'a réussi à faire Rugendas. Dès lors surgit la question de la création chez l'artiste voyageur. Celui-ci doit-il simplement illustrer fidèlement ou peut-il se permettre des transformations et des créations ? N'est-il pas pris entre son désir de documenter et son envie de créer ?

La création

En effet, les peintres voyageurs du XIX[e] siècle avaient plutôt pour mission d'illustrer, et non pas de créer. Il s'agissait pour eux de représenter fidèlement les pays visités durant leur voyage afin de les donner à découvrir aux Européens. Ainsi, Vidal, par exemple, intitula l'ouvrage qu'il publia à son retour en Angleterre *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres y Montevideo*. C'est bien d'*illustrations* qu'il s'agit : l'art a une fonction de documentation, le peintre devient illustrateur. Comme l'écrit Kalenberg,

> El pintor viajero participaba de la intención del estudioso: documenta. Humboldt, frente a los dibujos de Mutis, sostuvo que aún cuando se perdieran sus descripciones y desaparecieran las especies, podrían volver a describirse las plantas y flores americanas a partir de esos dibujos. Sarmiento mismo ya lo había advertido a propósito de Rugendas: « ... sus cuadros son documentos ». El pintor viajero produjo documentos gráficos, configurados por grafismos e ilustraciones. El dibujo había de ser un inventario prolijo porque era textual, esto es, sustituía el texto, describía. « Costumbres de Bahía », de Rugendas, constituye un cuasi documento arqueológico, en el que se pueden investigar desde el modo que empleaban los nativos para ensamblar las tejas de sus viviendas hasta determinar a qué familia pertenece cada una de las plantas[2].

Dans le même ordre d'idées, Rugendas est qualifié de « fixeur d'images » (« fijador de imágenes ») par Correas[3], comme si son œil était aussi neutre qu'un objectif d'appareil photo.

---

[1] Humboldt, Alexandre de, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Paris, Editions Utz, 2000, p. 418.
[2] Kalenberg, Angel, « La de-velacion de América Latina », *op. cit.*, p. 16.
[3] Carlos Massini Correas, « Bonifacio del Carril, *Mauricio Rugendas* » in *Cuadernos de historia del arte*, n°6, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1966/67, p. 96.

La valeur « scientifique » de son œuvre fut reconnue de son vivant tout autant que sa valeur « artistique » par une Commission de l'Académie des Arts et Sciences de Bavière, qui, entre autres commentaires, mit notamment l'accent sur le caractère « véridique » et « sans ajout subjectif » de son œuvre : « Especialmente ha de elogiarse el hecho que esta representación de los objetos de la naturaleza sea *sencilla y verídica*, sin agregado subjetivo y que, además, sea elegante »[1]. L'historien d'art argentin León Pagano, quant à lui, ne voit en Rugendas qu'un « reproducteur de formes » et non un « créateur d'images » (à ce sujet nous avons vu et allons voir encore que ces affirmations sont fausses) :

> Juan Mauricio Rugendas fue ante todo y por sobre todo un reproductor de formas, en oposición a los creadores de imágenes. Procedió sometido a la realidad externa, sin permitirse libertades, así fuesen adjetivas. Es un descriptivo. Frente al modelo se mueve con holgura, se amplia, se aligera, se remonta. Entonces, el ver hinca hasta las raíces las puntas del análisis. En cambio, cuando compone, cuando de lo inmediato quiere trasladarse a otros asuntos posibles y pretende elevarse en alas de la imaginación, lejos de ampliar su panorama, lo reduce, lo empobrece, lo torna confuso[2].

Tout cela nous amène aux problématiques suivantes : à partir de quel moment l'objectivité du peintre devient-elle subjectivité ? Copier, est-ce créer ? On se souvient de cette phrase de Balzac, distinguant très nettement la copie de la création : « on peut copier un arbre et créer une œuvre épouvantable »[3]. Autrement dit, dans la peinture figurative avec modèle que pratique le peintre voyageur, à partir de quel moment *l'illustration* devient-elle *création artistique* ?

Il est particulièrement intéressant de lire l'appréciation des historiens de l'art argentin concernant la valeur des œuvres de Pallière en particulier. Voici par exemple ce qu'écrit Bonifacio del Carril :

> La capacidad de Pallière como pintor, desde el punto de vista de sus aptitudes artísticas, es, en verdad, relativa. Sus pinturas al óleo, las que son verdaderamente de su mano, no son grandes piezas de arte. Después de su regreso de América, durante largos años, hizo regulares envíos al Salón de París - algunas veces sobre temas americanos -, siempre con escasa o regular fortuna. Pero aquí no está en juego el mérito artístico de Pallière ni su verdadera capacidad como pintor, sino la importancia que debe atribuirse a la labor iconográfica que desarrolló en la

---

[1] cité par Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118, p.311-353, Santiago, 1959/60, p. 346. Les italiques sont déjà dans le texte.
[2] Pagano, Jose Leon, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 106.
[3] Cité par Loic Stavrides, « Voyage autour du monde » in *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 1999, p. 15.

Argentina, absolutamente excepcional y de primer plano[1].

Ici, il apparaît clairement que le talent de Pallière en tant que peintre est tout à fait secondaire, ce qui compte, c'est le contenu iconographique de ses œuvres. Ce qui importe, ce n'est pas le style, mais l'image : ce n'est pas *comment* cela est représenté, mais c'est *ce qui* est

131. Léon Pallière, *La Posta*, 1858

représenté. C'est d'ailleurs exactement ce qu'écrit également Pagano : « El mérito de lo pintado y grabado por Pallière se hace consistir en la *cosa representada* - un elemento extraestético »[2]. Les peintures de Pallière ont une valeur uniquement illustrative. Partant de là, le critère principal d'appréciation des œuvres de Pallière se résume en un mot : la « vérité ». « Podemos decir que el fundamento de sus obras fue la verdad estricta y hasta minuciosa ante el natural sorprendente »[3], écrivent ses biographes Solá et Gutiérrez. La vérité est, comme on l'a vu, également un critère apprécié dans les œuvres de Rugendas. Mais ce dernier est beaucoup plus talentueux et ses peintures ne sont pas de simples illustrations. Le statut

[1] Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográfica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, p. 69.
[2] Pagano, Jose Leon, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 134.
[3] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 37.

d'illustrateur ne lui suffit pas : comme le rappelle Diener, par sa formation, il est un véritable artiste et le revendique. « Tanto Rugendas como Taunay descendían de prestigiosas familias de artistas. Uno y otro se habían educado en la conciencia de que su quehacer no era un simple menester artesanal, sino un trabajo creativo, en el que su individualidad jugaba un papel esencial. El simple registro de motivos dados estaba por debajo de sus pretensiones »[1]. Alors, comment Rugendas va-t-il passer de la simple illustration à l'œuvre d'art ?

Diener constate une évolution dans la pratique du dessin de Rugendas : il passe de la simple « rétention du motif » à un dessin plus contrasté et tout en volume : « El dibujo no sólo le servirá como ayuda nemotécnica basada en la retención lineal de motivos y siluetas, sino que evolucionará hacia el modelado plástico y a una elaboración de los valores lumínicos (...) El énfasis lineal es sustituido por un dibujo contrastado, que combina el trazo definido con el esbozo, como elemento expresivo »[2]. Ainsi, par exemple, les dessins qu'il élabore en atelier à partir des croquis réalisés durant la traversée des Andes traduisent une réelle recherche artistique, notamment, comme on a pu déjà le commenter, par l'utilisation de papier de couleur et de rehauts de pastel blanc : « En la reelaboración del croquis del natural de la *Cordillera en Portillo* utiliza por primera vez papel de color como soporte para una composición (cat. CH-D-448 y -449). Con un lápiz blando, de carboncillo, dibuja la silueta de un acantilado y, tomando como valor medio de luz el tono gris del papel, modela la montaña con achurados densos y con realzados en blanco »[3]. Comme nous le montre Pablo Diener, Rugendas ira même plus loin dans ses expérimentations liées à la pratique du dessin : le travail intitulé *Hombre en la playa de Chorrillos contemplando un cometa*[4], par exemple, est qualifié par Diener d'« étude nocturne, aussi romantique qu'un *Nocturne* de Chopin »[5]. En effet, l'artiste a représenté un ciel vaporeux au fusain estompé, tandis que pour représenter la comète, il a laissé apparaître le blanc du papier. Le personnage contemplant seul ce spectacle naturel et la technique employée permettent de considérer ce dessin comme romantique.

Mais, comme le remarque Diener, on constate un certain conflit dans l'œuvre de Rugendas entre ce désir de créer, cet élan vers les techniques et les courants novateurs, et une perpétuelle envie d'illustrer, de rester dans son rôle de peintre en voyage, auquel il tient et qui le retient de s'élancer vers davantage de création :

---

[1] Diener, Pablo, « La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros », in *Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. Mexico. Année 2, n°3, 41-49, 1999, p. 47.
[2] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 49, 50.
[3] *Ibid.*, p. 50.
[4] cat. PB-D-219.
[5] *Ibid.*

> Pero Rugendas es un artista viajero, tiene vocación de ilustrador, y por ello siempre vuelve al dibujo descriptivo, lleno de detalles y anecdótico. Esta ambivalencia entre la definición clasicista y el impulso por recrear una visión emotiva y global del paisaje es parte de su personalidad artística. Algunos años más tarde, de 1845 a 1846, llevará al óleo el lenguaje romántico que concibió por primera vez en sus dibujos[1].

132. Johann Moritz Rugendas, *Hombre en la playa de Chorillos, contemplando un cometa*, 1843

On peut donc parler chez Rugendas d'une tension entre classicisme et romantisme, à une époque où ces deux courants sont présents, le premier déclinant, le second en plein essor. Rugendas est tiraillé entre sa formation académique et les influences de peintres comme Delacroix et Turner. Mais un artiste voyageur a avant tout une vocation d'illustrateur. En ce qui concerne ses peintures à l'huile, on retrouve le même conflit entre documentation iconographique et élan créateur. Diener distingue deux types de travaux parmi ceux réalisés par l'artiste au Mexique : les esquisses à l'huile et les compositions. Les compositions sont des peintures plus classiques, soignées et finalisées. Les esquisses à l'huile en revanche sont des réalisations vives et colorées, où l'on perçoit tous les gestes de la création spontanée. Ce sont des peintures d'une grande modernité, fruits de l'expérimentation de techniques originales. Par exemple, dans l'esquisse à l'huile intitulée *Cascada en la barranca de Tuzamapan*[2], l'artiste a utilisé un procédé de grattage pour faire apparaître une sous-couche de peinture, ce qui donne un effet intéressant. « En el estudio al óleo recupera el sentido descriptivo dibujando, probablemente con el dorso del pincel, sobre la pintura aún húmeda »[3], écrit Diener.

Comme on l'a vu, Rugendas réalisa également des esquisses à l'huile durant la traversée des Andes. Dans *Un episodio*, Aira fait référence à ces travaux avec son humour habituel :

> Por esos años Rugendas había iniciado una practica novedosa, la del boceto al óleo.

---

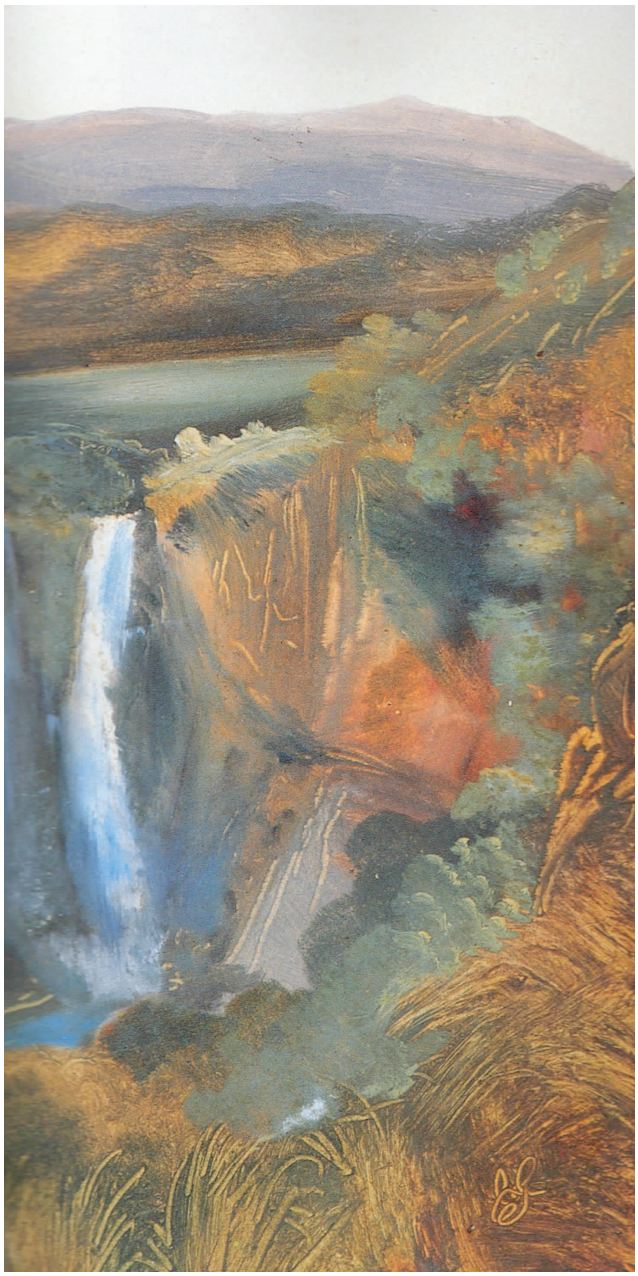
[1] *Ibid.*
[2] cat. MX-O-46
[3] Diener, Pablo, *op. cit.*, p. 34.

> Esto constituía una innovación, que la historia del arte ha registrado como tal. Solo unos cincuenta años después los impresionistas lo practicarían de modo sistemático; en su momento, el joven artista alemán no tenía más antecedentes que algunos excéntricos ingleses, con Turner como modelo. Mal visto, se lo consideraba un procedimiento de chapucería. Y lo era, en buena medida, pero tenía como horizonte una transvaloración de la pintura. En el trabajo cotidiano, su efecto era la inserción de piezas únicas en el flujo constante de notas preparatorias para el grabado o el óleo en serie. Krause no lo seguía por este camino; se limitaba a contemplar la producción frenética de esos pequeños mamarrachos de pastosidad exagerada y colores ácidos discordantes (p. 19).

Rugendas conserva toutes ses esquisses à l'huile et ne vendit que des compositions. Les esquisses à l'huile ne furent en effet pas très bien accueillies en Allemagne, ainsi que l'explique Löschner :

> Muy poco eco encontraron los estudios de Rugendas sobre paisajes mexicanos y sudamericanos. La falta de comprensión de este tipo de trabajos tenía que ver con la opinión imperante en esos años respecto a la pintura al aire libre. Ya en los años veinte se polemizaba en las reputadas hojas artísticas editadas por Ludwig Schorn contra la concepción de la paisajística representada por Inglaterra. Sobre todo los croquis al óleo jamás fueron valorados mayormente en Alemania[1].

Mais, outre cette mauvaise réception, c'est Rugendas lui-même qui se refusait à considérer ses esquisses comme dignes d'intérêt. Seules les compositions, selon lui, s'apparentaient à des œuvres



133. J. M. Rugendas, *Cascada en la barranca de Tuzamapan con el Cofre de Perote al fondo*, 1831 (Détail)

[1] Löschner, Renate, « La Presentación artística de Latinoamérica en el siglo XIX bajo la influencia de Alexander von Humboldt », in *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin, Reimer, 1978, p. 31.

d'art, ainsi que l'explique Diener :

> El proceso creativo será constante a través de su obra paisajística en México. La definición del motivo a través del esbozo y el estudio rápido y espontáneo de los colores confluye siempre en composiciones que constituyen, en su criterio, las verdaderas obras de arte. El destino que el propio Rugendas dio a uno y otro de su obra reflejan claramente la valoración que hacía de ellos. Mientras conservó sin excepción todos sus croquis del natural, fuesen a lápiz o al óleo, enajenó sólo estudios sometidos a una estructura de composición, es decir, aquellos a los que ha incorporado una idea artística[1].

Ainsi, Rugendas considérait ces esquisses comme des brouillons et n'osaient pas voir en elles des œuvres avant-gardistes. Le fait qu'il ne les vendît pas explique qu'elles soient toutes conservées précieusement dans les réserves allemandes et non dispersées à travers l'Amérique du Sud. Comme l'explique Diener, la grande nouveauté apportée par Turner fut d'oser exposer ses esquisses à l'huile, leur conférant ainsi un statut d'œuvres d'art terminées et autonomes[2]. C'est ce pas vers l'art du futur, qu'il pressentait pourtant, comme on l'a vu précédemment, que Rugendas n'a pas osé franchir.

134. Rugendas, *Xalapa y el Pico de Orizaba*, 1831

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.*, p. 28.

L'école artistique humboldtienne

Cependant, les compositions qu'il considérait comme des œuvres terminées n'étaient pas non plus de simples illustrations sans aucune part de création. En effet, à travers celles-ci, Rugendas appliquait les théories de Humboldt, dont nous avons esquissé un bref aperçu dans la deuxième partie. D'après Diener, le grand naturaliste peut être considéré comme le véritable fondateur d'une école artistique, qui résolut le problème des artistes voyageurs, partagés entre illustration et création :

> Humboldt puede ser considerado como el fundador de un género de las artes plásticas que ha pasado a conocerse como el arte de viajeros y que tuvo rica vida sobre todo en el siglo XIX. Fue él quien definió un espacio claro para el trabajo de los ilustradores que, hasta entonces, parecían sometidos a desempeñar un papel totalmente subordinado. Sus ideas otorgan autonomía y dignidad creativa al registro visual realizado por los viajeros y dan a ese trabajo un rango más afín con las pretensiones de un artista decimonónico[1].

Comment les théories de la physionomie de la nature se traduisent-elles dans les tableaux des peintres voyageurs ? On a déjà eu l'occasion de commenter un tableau de Rugendas représentant la forêt brésilienne, qui est en parfaite adéquation avec la vision de Humboldt : il s'agit d'une représentation minutieuse de plusieurs types de végétaux permettant au spectateur d'apprécier la « physionomie » de la forêt amazonienne, mais c'est aussi une composition d'ensemble et une sublimation, une vue idéalisée de cette forêt issue de l'imagination de l'artiste.

Cependant, c'est au Mexique que Rugendas a réellement approfondi sa mise en application des théories de Humboldt. Comme l'explique Diener, dans les peintures faites à partir des croquis, Rugendas a parfois volontairement voulu recréer la physionomie des régions, en ajoutant dans ses huiles des éléments spécifiques aux lieux représentés :

> En la reelaboración de los estudios conjuga criterios formales y temáticos. Por una parte, tiende a una composición unitaria y destaca las singularidades de la geografía mediante juegos de luz; por otra, enriquece el paisaje hasta llegar a recrear el aspecto global de una región, incorporando especímenes de la vegetación propios de la zona climática y pequeñas figuras de decorado típicas de la región. En esta pintura se trasluce con toda nitidez la influencia de Humboldt y, a través suyo, también la de Goethe, que concebían a la naturaleza como una totalidad y un

[1] Diener, Pablo, « La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros », in *Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. Mexico. Année 2, n°3, 41-49, 1999, p. 45.

> entrelazamiento orgánico de topografía, flora, fauna y vida humana. Los cuadros de paisajes de Rugendas aparecen como unas vistas casuales, pero de hecho representan un resumen de lo que es posible encontrar en una determinada región. Es precisamente en este punto, en el cual se evidencia su afinidad con el *Naturgemälde* o *Cuadro de la Naturaleza* de Humboldt. Para la publicación de la *Geografía de las plantas*, Humboldt había dibujado el cuadro sinóptico, en el que se había propuesto resumir en una sola ilustración todos los fenómenos que presenta la superficie de la tierra y del fluido gaseoso que la rodea. De forma cartográfica sintetizaba allí los resultados de sus investigaciones y de un golpe visualizaba que sus intereses no se referían a hechos aislados, sino a fenómenos interrelacionados, aquello que estudiaría en una nueva rama de las ciencias, a saber, en la geografía física. La pintura de paisaje de Rugendas aparece como una reformulación en lenguaje artístico de las ideas de Humboldt [1].

Rugendas n'est pas le seul artiste à avoir suivi fidèlement les indications du naturaliste. Ainsi que l'a bien montré Renate Löschner[2], de nombreux peintres allemands sont partis en Amérique du Sud tout en étant sous l'influence de Humboldt. Certes, Rugendas demeure celui dont l'œuvre est la plus vaste. Comme l'écrit Löschner :

> Rugendas fue promovido especialmente por Humboldt, y a la colaboración de ambos le debe Latinoamérica sus más hermosos cuadros del siglo XIX. La obra de Rugendas permite ejemplificar todo lo que Humboldt pretendía al pensar en la amalgama de la ciencia y del arte. Rugendas realizó sus trabajos más convincentes, que lo incluyen en el grupo de los mejores pintores al aire libre de su época, en óleo sobre cartón y pintados en medio de la misma naturaleza. (...) Su obra viene a ser más voluminosa, más multifacética y generalmente de mayor calidad artística que la de otros pintores[3].

Cependant, parmi les artistes faisant partie de « l'école humboldtienne », on peut également citer en particulier les peintres Ferdinand Bellermann (1814-1889) et Edouard Hildebrandt (1818-1868). Concernant le premier, Jean-Paul Duviols relate :

> Ferdinand Bellermann eut l'occasion de faire un voyage au Venezuela grâce à la générosité d'un commerçant hambourgeois. Soutenu par Humboldt, il obtint des subsides du roi de Prusse et put parcourir le pays pendant trois ans (1842-45). Il travailla en étroite collaboration avec le naturaliste Karl Moritz. Les notes de son Journal de voyage révèlent l'enthousiasme romantique que Bellermann éprouvait dans la contemplation de la nature des tropiques : *Je pus apprécier une fois de plus la végétation tropicale dans toute son exubérance. Le voyageur a ici sous les yeux les plus extraordinaires contrastes. Je pense spécialement au beau contraste entre*

---

[1] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 35.
[2] 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.
[3] *Op. cit.*, p. 12.

les palmiers, les fougères et les bambous avec le cèdre et le Ficus gigantea. Lentement, en jouissant de chaque pas, je chevauchai en silence dans la fraîcheur de l'air matinal... Les lianes pendantes, les bambous ainsi que les fines pointes des palmiers rendent plus élégantes et plus gracieuses les frondaisons du sous-bois et il est sans doute très difficile de trouver un équilibre de formes plus harmonieux que celui-ci[1].

135. Ferdinand Bellermann, *Paisaje de Venezuela*, 1863

On retrouve ici un enthousiasme tout à fait semblable à celui de Humboldt, ainsi qu'un regard contemplateur des mêmes « contrastes ». Durant son voyage au Venezuela, Bellermann se rendit dans la plupart des lieux où était passé le savant, notamment à *La Cueva del Guácharo*, dont il fit plusieurs tableaux qui sont parmi ses œuvres les plus connues. Il navigua également sur l'Orénoque et fit de nombreuses études de la végétation vénézuélienne. Il travailla avec plusieurs botanistes et naturalistes, notamment, ainsi que le mentionne Duviols, avec Karl Moritz, qui constituait un Herbier Royal pour le roi de Prusse et aida l'artiste à classer et à nommer les différentes plantes dessinées.

Comme Rugendas, Bellermann s'appliqua à matérialiser dans ses œuvres les théories humboldtiennes liées à la physionomie de la nature, ainsi que le note Löschner : « El pintor,

[1] Duviols, Jean-Paul, « L'école artistique de Humboldt », in Humboldt, Alexandre de, *Tableaux de la Nature,* Nanterre, Editions européennes Erasme, 1990 (1e éd. : 1808), p. XV.

en concordancia con las ideas de Humboldt, presentó en todos sus motivos de vegetación conjuntos típicos, destacando especialmente la fisionomía de las plantas. Sus dibujos de plantas llegan a tener el carácter y la fuerza de expresión de ilustraciones científicas »[1]. En effet, Löschner souligne que toutes les plantes peintes minutieusement par Bellermann au sein de ses compositions foisonnantes représentant la forêt vierge ont pu être facilement identifiées et classées par le botaniste Hermann Karsten après la mort de l'artiste[2]. Tout comme Humboldt, Bellermann éprouvait une réelle fascination pour la forêt tropicale. L'art et la science se rejoignent dans ses tableaux, comme dans ceux de Rugendas. Tout comme ce dernier, il réalisa également des huiles à l'air libre. Durant les années qui suivirent ce voyage en Amérique latine, Bellermann enseigna en Allemagne et fit plusieurs voyages en Italie, mais rien n'effaça jamais le souvenir de ces trois années, qui avaient marqué sa vie de manière déterminante. Il ne cessa de peindre des tableaux basés sur les études réalisées au Venezuela. Sa dernière toile, retrouvée inachevée sur son chevalet après sa mort, représentait le *Crépuscule sur l'Orénoque*.

Disciple d'Eugène Isabey, Edouard Hildebrandt avait quant à lui une prédilection pour l'aquarelle. Il bénéficia lui aussi du soutien précieux de Humboldt. Les deux hommes se rencontrèrent à Berlin en 1843 et le savant fut très admiratif de ses peintures. Grâce à son

136. Eduard Hildebrandt, *Rodrigo*, 1844

[1] Löschner, Renate, *op. cit.*, p. 80.
[2] *Ibid.*

intervention, Hildebrandt put rencontrer le Roi de Prusse, Frédéric Guillaume IV, qui lui commanda une vue de Río pour le Prince Adalbert et l'aida financièrement afin qu'il réalise un voyage en Amérique du Sud. En 1844 et 1845, Hildebrandt séjourna au Brésil, puis passa par les Etats-Unis avant de rentrer en Europe. A son retour, suite à une autre intervention de Humboldt, le Roi de Prusse acheta les œuvres que l'artiste avait réalisées au Brésil et lui commanda d'autres tableaux. Comme l'écrit Duviols : « Dans *Cosmos*, Humboldt insiste particulièrement sur les qualités d'Hildebrandt comme peintre de paysage sachant rendre la luminosité du *ciel tropical nuageux ou limpide*. Il associe à cet hommage Rugendas et Bellermann que l'on surnommera *le peintre de la forêt* »[1].

Si Bellermann est surnommé le peintre de la forêt, Hildebrandt pourrait être appelé le peintre de la lumière, car c'est précisément cet aspect du paysage qu'il parvenait à représenter avec brio. Renate Löschner relève elle aussi cette caractéristique :

> Más tarde utilizó sus esbozos sudamericanos para pintar óleos en los cuales dio gran importancia a los efectos de la luz en la naturaleza. Mostró Río de Janeiro y sus alrededores a la luz de la luna, al amanecer y a la puesta del sol. Dibujó además *Una puesta del sol tropical reflejándose en el agua y Río de Janeiro a pleno sol*. Su preferencia por la utilización de los efectos de la luz, de los contrastes y del esfumado en sus trabajos artísticos nos muestra la influencia de Isabey, de quien también adoptó la técnica de la acuarela. Humboldt se mostró visiblemente impresionado por estos trabajos invadidos de luz (...)[2].

Comme l'indique Duviols, Humboldt admirait particulièrement l'œuvre de Rugendas, de Bellermann et de Hildebrandt. Il leur rend hommage dans ces lignes de *Cosmos* : « Ce qu'ont fait Hodges pour les îles occidentales de la mer du Sud et Ferdinand Bauer pour la Nouvelle-Hollande et la terre de Diemen, a été fait tout récemment avec un talent supérieur et dans un style beaucoup plus large, pour les contrées tropicales de l'Amérique, par Maurice Rugendas, le comte de Clarac, Ferdinand Bellermann et Edouard Hildebrandt »[3]. A propos de ces trois peintres, Diener écrit : « Al revisar la obra que estos pintores realizaron en sus viajes, nos percatamos que ellos asumieron los escritos de Humboldt como un programa »[4].

Il y eut de nombreux autres peintres voyageurs inspirés par la pensée humboldtienne. Jean-Paul Duviols nous propose cet aperçu :

---

[1] *Ibid.*
[2] Löschner, Renate, *op. cit*., p. 72.
[3] Humboldt, Alexandre de, *Cosmos*, *op. cit.*, p. 416.
[4] Diener, Pablo, « La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros », in *Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. Mexico. Année 2, n°3, 41-49, 1999, p. 48.

> Parmi les peintres de moeurs (costumbristas) et de paysages qui exercèrent leur talent sur le continent américain dans le sillage d'Alexandre de Humboldt, il faut citer aussi Otto Grashof qui visita le Río de la Plata et le Chili, ainsi que Eduard Poeppig, Johann Jakob von Tschudi, Theodor Ohlsen, Rudolf Amandu Philippi, Ludwig Choris, peintre russe d'ascendance allemande qui entreprit un voyage autour du monde avec le capitaine Otto van Kotzebue et le naturaliste Adalbert von Chamisso (1815-18). Il devait écrire dans son récit de voyage : « Cette entreprise m'a été inspirée par la lecture de l'immortel ouvrage de M. le baron de Humboldt, les *Tableaux de la Nature* ».
>
> Albert Berg, Anton Goering et Robert Hermann Schomburgk visitèrent la Nouvelle Grenade et les Guyanes et rapportèrent des esquisses et des peintures qui sont dans le droit fil des préoccupations scientifiques de Humboldt.
>
> Enfin, pour clore cette liste - volontairement limitée aux personnalités les plus significatives de l'école germano-américaine - on ne saurait oublier l'architecte dessinateur Karl Nebel qui parcourut le Mexique de 1829 à 1834. Il fit paraître en 1836 à Paris un remarquable ouvrage orné de 50 lithographies rehaussées de couleurs dont la qualité et dont la variété des sujets en font une œuvre souvent sollicitée - voire plagiée - mais qui reste malgré tout assez méconnue[1].

Parmi les peintres cités par Duviols, revenons quelques instants sur Eduard Poeppig, qui parcourut le continent américain durant dix ans. Médecin et botaniste de formation, il partit découvrir la végétation tropicale de Cuba en 1822, puis séjourna aux Etats-Unis avant de se rendre au Chili en 1827. Il étudia la végétation de la région de Valparaíso, gravit le volcan Antuco et réalisa la traversée des Andes, comme Rugendas et Krause, par El Paso de Uspallata, entre Santiago et Mendoza. En 1829, il partit pour le Pérou, traversa la Cordillère et pénétra dans la forêt amazonienne. Il descendit le fleuve Amazone dans toute sa longueur. Depuis le Brésil, il rentra en Europe en 1832. Il rapporta une vaste collection de spécimens botaniques et zoologiques, mais aussi de nombreux dessins. Löschner remarque que Poeppig accordait une grande importance à la clarté et à la précision scientifique. « Lo que más le interesaba al naturalista en la concepción de sus estudios era una presentación realista que estuviese al servicio de la ciencia. Muestra con gran claridad relaciones orgánicas en el paisaje y, al estructurar las formaciones montañosas, subraya el carácter morfológico de la roca »[2]. Poeppig dédia la principale œuvre botanique qu'il publia, en trois volumes (intitulée *Nova genera ac species plantarum*), à Alexandre de Humboldt.

On ne manquera pas de citer également Hermann Burmeister (1807-1892) qui, avec notamment Rugendas, Grashoff et Charton, fait partie des voyageurs inspirés par les idées de

[1] *Op. cit.*, p. XV, XVI.
[2] *Op. cit.*, p. 52.

Humboldt qui séjournèrent en Argentine. Burmeister, qui avait une formation essentiellement scientifique (il fit des études de médecine et d'histoire naturelle), entreprit en 1850 un voyage au Brésil et démontra un grand talent artistique. « Su obra dedicada al Brasil nos muestra que el estilo artístico de Burmeister está íntimamente ligado a las ideas de Humboldt acerca de la representación gráfica de la naturaleza tropical. Esto se evidencia al referirse Burmeister en repetidas ocasiones a la fisionomía y a la visión en conjunto del paisaje »[1], note Löschner. En 1856, il fit un second voyage en Amérique du Sud et quelques années plus tard décida de s'installer en Argentine. Il fut directeur du Musée d'Histoire Naturelle de Buenos Aires durant trente ans. « En la Argentina encuentra un campo tan rico para la investigación que en el año 1861 decide establecerse definitivamente ahí », écrit Löschner. « Burmeister, a través de sus actividades científicas, logró ganar gran reputación en este país »[2].

137. Hermann Burmeister, *La selva junto a Nova Friburgo*

On distingue en fait deux sortes d'artistes partis dans le sillage de Humboldt : d'une part, les peintres dotés d'une formation artistique ayant mis leur art au service d'une représentation précise et scientifique de la nature, tout en créant de sublimes compositions, tels Rugendas, Bellermann (issu de l'Ecole des Beaux-Arts de Weimar et de l'Académie de Berlin) ou Hildebrandt (qui fut élève de peintres de marines et de paysages), et d'autre part,

[1] Löschner, Renate, *op. cit.*, p. 74.
[2] *Ibid.*

les scientifiques ayant fait, à l'instar de Humboldt, des études de botanique, zoologie, sciences naturelles ou médecine, et ayant montré dans leurs représentations de plantes ou d'animaux certains talents artistiques, comme c'est le cas par exemple de Poeppig ou Burmeister. On note que Löschner les a tous réunis : « artistes et scientifiques », tous sont, inspirés par Humboldt, les auteurs d'une « nouvelle illustration de l'Amérique »[1], et peu importe finalement quelle est leur formation d'origine, puisque art et science ici se rejoignent et ne forment plus qu'un. Bien sûr, une représentation artistique de la nature apporte parfois un plus, celui que recherchait Humboldt, mais les œuvres des scientifiques n'ont parfois rien à envier à celles des artistes de formation. Citons par exemple la superbe représentation de la forêt brésilienne réalisée par Burmeister, *La selva junto a Nova Friburgo*, tout à fait comparable aux magnifiques forêts de Rugendas ou de Bellermann.

Pour terminer sur cet aperçu, loin d'être exhaustif, des peintres de « l'école artistique de Humboldt »[2], citons Frederic Edwin Church (1826-1900), peintre américain ayant lui aussi tenté d'appliquer les théories artistiques de Humboldt dans ses tableaux. A propos de l'œuvre de cet artiste, on pourrait citer ces lignes de *Un episodio* : « El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición » (p. 81).

Après avoir réalisé le même itinéraire que celui de Humboldt en Amérique du Sud et étudié scrupuleusement ses écrits, Church expose à New York, en 1859, une immense peinture à l'huile intitulée *Le Cœur des Andes*, grâce à laquelle il obtient un très grand succès. D'après Pablo Diener, avec ce tableau, Church a traduit visuellement les idées exprimées par Humboldt. Church a voulu mettre dans le même tableau les cimes enneigées du Chimborazo, les cascades, la forêt tropicale, les montagnes des Andes : le tableau offre une vue idéalisée, une réunion d'éléments qui ne sont pas situés au même endroit. Comme l'écrit Diener :

> Su obra culminante es *El Corazón de los Andes*, una vista monumental del paisaje, con el carácter de un panorama (hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York). Con lenguaje artístico, la pintura emula el cuadro sinóptico de la naturaleza, el *Naturgemälde*, que Humboldt había anexado a su *Ensayo sobre la Geografía de las Plantas*, abarcando desde las tórridas quebradas al interior de los Andes hasta la cima nevada del Chimborazo. La vista que pinta Church es plausible, pero irreal. Si bien todos los elementos del cuadro están basados en los apuntes tomados del natural, la obra en su conjunto ofrece una síntesis en la que confluyen parajes

[1] cf le titre de son ouvrage : *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México (op. cit.)*.
[2] Pour plus de détails sur ces peintres et quelques autres, se reporter aux ouvrages de Renate Löschner.

distantes unos de otros[1].

Diener conclut : « Con *El Corazón de los Andes*, Church lleva a su máxima expresión los postulados estéticos de Humboldt, al punto que podemos entenderlo ya como una interpretación manierista de sus ideas. En este sentido, esta obra marca la culminación del arte de viajeros de la escuela humboldtiana »[2].

Ainsi, les théories de Humboldt ont permis aux peintres voyageurs de dépasser le stade de l'illustration pour créer de grandes compositions artistiques, mais cela pouvait parfois les conduire à quelques interprétations paradoxales : l'œuvre n'avait alors plus rien de scientifique et franchissait le seuil du fantastique.

138. Frederic Edwin Church, *Le Cœur des Andes*, 1859

La souffrance

L'artiste voyageur exerçait son art dans les conditions les plus diverses, et parfois les plus difficiles. L'inconfort et la douleur sont le lot quotidien du peintre en voyage. Il doit supporter de nombreux désagréments physiques. Après une journée à dos de mule, à pied ou à cheval, il ne peut pas toujours compter sur un bon lit pour soulager son corps éprouvé par la fatigue.

[1] Diener, Pablo, « La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros », in *Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. Mexico. Année 2, n°3, 41-49, 1999, p. 49.
[2] *Ibid.*

Dans les récits des peintres, on peut trouver plusieurs allusions à ces incommodités ; c'est le cas par exemple dans le journal de Pallière : « Nuestro arriero no está con nosotros, ni tenemos las provisiones, ni, en particular, las camas. Suspiro bastante por la mía, pero me tiendo en tierra sobre mi poncho. Tengo el cuerpo destrozado de cansancio. El anochecer es frío y sufro »[1]. La souffrance fait partie des choses avec lesquelles doit composer l'artiste itinérant. Elle est inhérente à l'activité qu'il a choisie. Bien sûr, comme on l'a étudié, Rugendas a particulièrement souffert à cause de l'accident dramatique qui a failli lui coûter la vie et cette douleur est poétisée et portée au paroxysme par César Aira dans *Un episodio*. Mis a part ce cas extrême, nous trouvons chez les autres peintres d'autres exemples de douleur ou d'inconfort.

L'artiste s'aventurant dans la Cordillère des Andes est particulièrement exposé à un froid intense. Or, ses mains, qui constituent son principal instrument de travail, sont les premières à être touchées. « Tratamos de dibujar algunas vistas, pero el viento nos arrancó las hojas del cuaderno y nuestros dedos estaban completamente helados », raconte Krause[2]. Otto Grashof[3] évoque lui aussi ce problème : « Con los dedos tiezos (*sic*) esbocé todo el panorama (...) »[4], écrit-il.

A l'inverse, les artistes ayant choisi, à l'instar de Humboldt, de découvrir les régions tropicales, doivent quant à eux supporter la chaleur humide, les fortes averses, mais aussi les nombreux insectes. Dans ces conditions, les séances de dessin deviennent rapidement de vraies séances de torture, comme on peut le voir notamment à travers l'exemple du peintre Auguste Morisot, dont Jacques Amaz retrace le périple au Vénézuela :

> A l'inconfort de la pirogue s'ajoutent les pluies fréquentes et surtout la présence permanente des moustiques dont l'artiste est la cible privilégiée puisqu'il reste immobile durant les longues séances de dessin : « Je commence à avoir le cou et les poignets en sang, parfois je voudrais hurler ». Le problème de ces insectes pourrait faire sourire les non-initiés. Cependant, bien des explorateurs l'ont appréhendé comme étant un des désagréments les plus importants de ces régions sud-américaines. Les piqûres multiples et répétées occasionnent en effet des brûlures douloureuses et, à la longue, des fièvres violentes. Morisot fait pourtant preuve d'imagination : « Pour m'en protéger les mains lorsque je dessine, j'essaie bien de mettre en guise de gants une paire de chaussettes que j'ai trouées pour y passer les doigts mais c'est inconfortable, impratique, je préfère dessiner comme je peux sans cela ». L'infatigable avidité de travail dont fait preuve Morisot n'est

[1] Pallière, Léon, *op. cit.*, p. 139, 140.
[2] Krause, Robert, *op. cit.*, p. 47.
[3] *Cf.* biographie en annexe.
[4] Cité in 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, p. 49.

> perturbée que par les fièvres qui l'accablent sporadiquement durant la seconde moitié du voyage[1].

On constate qu'ici encore, ce sont les mains de l'artiste qui sont les plus exposées. A travers ce texte, on peut voir à quel point l'activité du peintre voyageur peut rimer avec souffrance physique. Cette souffrance, l'artiste doit souvent la supporter durant plusieurs années. S'il veut se dépasser pour peindre des régions inconnues, il doit endurer de longues épreuves. Ainsi, voici ce qu'écrivit Humboldt à propos du peintre Schomburgk : « Sentí el deseo y la necesidad de manifestar públicamente mi más sincero respeto por tan talentoso explorador quien, teniendo el plan de avanzar desde el Valle de Essequibo hasta Esmeralda - es decir del este al œste - llegó después de *cinco años de privaciones y sufrimientos*, que en parte bien los experimenté personalmente, a la meta propuesta »[2]. En choisissant la vie de peintre en voyage, Rugendas a dû lui aussi accepter de nombreuses privations tout au long de sa vie, comme nous le rappelle Richert : « Debido a su espíritu de trabajo y grandes deseos de aventura propios de la juventud, echó sobre sí *una vida llena de privaciones y penurias* que, como él mismo lo dice, había de llevarse a efecto sólo con absoluta fuerza física y moral »[3]. Richert met à juste titre l'accent sur la force physique et morale de Rugendas, qualité absolument nécessaire à tout peintre voyageur particulièrement aventurier. Les biographes de Pallière font eux aussi l'éloge de la robustesse physique de ce dernier, qui seule pouvait lui permettre, d'après eux, de parcourir, entre le 20 août et le 2 octobre, la Bolivie, le Chili, et l'Argentine, à un rythme effréné. « La vitalidad espléndida de Pallière, traducida en asombrosa resistencia física, le permite realizar la hazaña »[4].

Les privations, l'absence de confort, la chaleur, le froid, les moustiques, la fatigue et les douleurs, tels sont la plupart des désagréments physiques que doit supporter l'artiste voyageur. A travers tous ces exemples, on se rend compte que la souffrance est véritablement inhérente à son activité. Mais c'est une souffrance qui est par la suite sublimée par les dessins et tableaux qui résultent de ces épreuves. L'art transcende la douleur. L'artiste est porté par la beauté de ce qu'il voit et son corps passe au second plan. Son corps souffre pour que son art

---

[1] Amaz, Jacques, « Les écrits d'un artiste explorateur : Auguste Morisot (1857-1951) au Vénézuela (1886-1887) », in Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 207, 208.

[2] 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, p. 83. C'est moi qui souligne.

[3] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 314. C'est moi qui souligne.

[4] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 30.

s'exprime. C'est par et à travers sa propre chair qu'il vit cette expérience. C'est pourquoi, nous serions presque tentée d'en arriver à la conclusion que l'activité du peintre voyageur peut être considérée comme l'ancêtre de la pratique de la performance et, plus précisément, de l'art corporel, forme d'art contemporain qui consiste notamment en l'expérimentation de la douleur et la mise à l'épreuve des limites du corps. L'artiste voyageur accepte en effet la souffrance physique comme condition lui permettant de produire une œuvre d'art.

L'art de la performance trouve en réalité son premier précurseur en la personne de Humboldt. Humboldt est le premier à s'être servi de son corps, non comme champ d'expression artistique, mais comme terrain d'exploration scientifique. Il accepta la souffrance physique et mit son corps à rude épreuve pour la science. Il testa ses propres limites corporelles. Ainsi que l'écrit Juan Pimentel, la matière de l'expérimentation est son propre corps. « Su cuerpo doliente ejerce el papel característico del instrumental. Ha sido afinado y entrenado para soportar y ejecutar hasta el final el experimento »[1]. Comme on le sait, l'une de ses premières expérimentations fut de tester l'électricité sur lui-même. Plusieurs années plus tard, accompagné de Bonpland et de Montufar, il gravit le Chimborazo. Les trois hommes durent endurer un atroce mal des montagnes :

> Todo lo cual alcanza su cénit en el Chimborazo. En la carta a su hermano Wilhelm fechada el 25 de noviembre de 1802 y, sobre todo, en el relato de su ascensión publicado años después, en 1837, son constantes las alusiones al soroche que padecieron, al dolor, al frío, al sufrimiento. En unas condiciones verdaderamente infernales, su pie ulcerado, sus encías y ojos inyectados de sangre adquieren protagonismo. Sufre vómitos y vértigo. Su cuerpo maltrecho se abre camino en medio de abismos de granito, a través de la nieve, la niebla y un cielo más y más oscuro. Llega donde no alcanzan mulas ni caballos. Ni los propios indígenas pueden seguirle : el mestizo de San Juan que les acompaña, un campesino vigoroso, sufre más que ellos y ha de rendirse. No escatima explicaciones a la hora de recordar que ni los conquistadores españoles ni Gay-Lussac experimentaron la misma falta de oxígeno y las mismas hemorragias que él y sus (casi invisibles) compañeros de fatigas. Una granizada se desata, pero ni eso le impide recoger muestras de rocas, para llevarse a Europa « un poco del Chimborazo »[2].

La souffrance expérimentée ici par Humboldt et ses compagnons est extrême. Avant Rugendas et les autres peintres voyageurs, leur donnant ainsi l'exemple à suivre, Humboldt choisit de passer par ces épreuves pour atteindre la connaissance de la nature. Mais cela n'est

---

[1] Pimentel, Juan, *Testigos del mundo : ciencia, literatura y viajes en la Ilustración,* Madrid, Marcial Pons, Ediciones de historia, 2003, p. 202, 203.
[2] *Ibid.*

qu'une première étape, qui doit nécessairement être transformée. En effet, selon Juan Pimentel, après l'expérimentation vient la distanciation : « el cuerpo del viajero, ese instrumento que protagoniza cualquier viaje entendido como experimento (...) finalmente debe ser extraído para poder objetivar el mundo »[1]. Le voyageur doit prendre du recul par rapport à l'expérience qu'il a vécue pour pouvoir transmettre des données scientifiques plus universelles. Pimentel décrit très bien ces deux étapes :

> Pero por encima de estas consideraciones y de todo cálculo, la ascensión del Chimborazo es una gesta del conocimiento acometida por su propio organismo. La fuente de donde mana toda la credibilidad del relato es carnal. La mirada que se convertirá más tarde en la forma universal y estandarizada de ver el Chimborazo es en origen una observación que procede de unos ojos inyectados de sangre.
>
> Porque, efectivamente, más tarde llegan las depuraciones. El cuerpo del viajero ha de ser extirpado para dotar a la imagen del Chimborazo y a su ciencia de ese aura intemporal, impersonal e incorporal que poseen los hechos y las teorías científicas. Humboldt logrará con suma habilidad convertir su mirada en la visión panorámica de *Cuadros* y *Cosmos*. Su voz ya no es la dramática primera persona, sino la del narrador omnisciente que consigue convencer al lector de que la suya es una voz neutra. La experiencia corporal se desvanece. Como por arte de magia, su cuerpo se ha esfumado. Lo *sublime terrorífico*, donde se encuentran el dolor y el temor, se ha transformado en lo *sublime noble*, donde residen el espectáculo grandioso de la naturaleza y la universalidad de su ciencia. Es el artificio necesario para convertir sus observaciones particulares en los « lazos eternos », para convertir *su* Chimborazo en *el* Chimborazo[2].

De même que Humboldt, après son voyage, s'assoit à sa table de travail pour écrire *Tableaux de la nature* et *Cosmos,* afin d'extraire d'une expérience personnelle une œuvre intemporelle, de même le peintre voyageur, après avoir pris des croquis sur le vif lors d'excursions parfois physiquement éprouvantes, prend une certaine distance lorsqu'il revient à l'atelier, pour retravailler cette matière première et composer des tableaux. Ainsi, lui aussi passe par les phases successives de l'expérimentation, puis du détachement. Sauf qu'il ne s'agit pas de théories scientifiques, mais d'œuvres d'art. Si le scientifique doit s'extraire de sa propre subjectivité pour atteindre une certaine neutralité, les peintres le doivent-ils ? Le peintre voyageur a-t-il intérêt à se distancier de sa propre expérience ? Contrairement au scientifique, qui recherche l'objectivité, l'artiste ne doit-il pas nous proposer une œuvre empreinte de subjectivité ? Dans ce cas, les véritables œuvres, celles qui gardent la trace de l'expérience physique, ne seraient-elles pas plutôt les esquisses prises sur le motif ? Nous

[1] *Op. cit.*, p. 20.
[2] *Op. cit.*, p. 203, 204.

retrouvons là la question de la création chez le peintre voyageur, pris entre son désir de documenter fidèlement et « objectivement » la nature, et son désir de laisser parler sa créativité et sa sensibilité pour transmettre au public un paysage véritablement issu de sa propre expérience. Pour François Moureau, il ne fait aucun doute que le passage par l'atelier nuit à l'œuvre spontanée qui avait été réalisée sur le terrain : « (...) De Cassas à Delacroix, voire à Morisot, la "réécriture" de l'artiste, ce "second voyage" déjà, où l'on passe de l'esquisse à l'œuvre, est une alchimie qui lui fait perdre en intensité ce qu'elle gagne en rectitude académique »[1].

Cette problématique nous ramène également à la distinction que nous avons opérée précédemment entre peintre voyageur et peintre d'atelier. En effet, Pimentel fait référence à la distinction établie par Georges Cuvier entre naturaliste voyageur et naturaliste de cabinet, deux types de naturalistes auxquels nous pouvons tout à fait comparer nos deux types de peintres, d'autant plus que ce dont il est question dans les deux cas, c'est la connaissance de la nature :

> Precisamente a raíz de un comentario sobre Humboldt, Cuvier distinguía entre el naturalista viajero y el de gabinete. Si bien el primero dispone de las ventajas propias del trabajo de campo (inmediatez, contacto, intensidad), al segundo le correspondía el papel del verdadero naturalista. Era quien por medio de la distancia, el reposo y la abstracción podía reconstruir las relaciones, las causas y las cadenas entre los seres vivos, los asuntos que al viajero - absorto en lo fragmentario- se le escapaban. El único viaje real de exploración de la naturaleza era el que no se producía: no implicaba desplazamiento, tenía lugar en el estudio. El verdadero conocimiento del orden natural no procedía del contacto, de la experiencia del cuerpo sobre el terreno, sino precisamente de la distancia. El verdadero conocimiento natural dependía, paradójicamente, de la capacidad para no estar allí: de no ver, de no sentir, de no tocar[2].

La position de Cuvier nous rappelle celle de Balzac, à laquelle souscrit également César Aira : le voyage peut se faire sans jamais sortir d'une pièce, « le seul voyage réel d'exploration de la nature est celui qui ne se produit pas, qui n'implique pas de déplacement ». La technique du peintre, l'imaginaire de l'écrivain, peuvent s'acquérir dans le calme de l'atelier ou du bureau. Ainsi se dessinent deux théories : celle de Humboldt et des peintres de terrain, qui s'imprègnent d'une expérience sensorielle pour produire leurs futures œuvres, et celle des naturalistes, peintres ou écrivains qui préfèrent s'abstraire du monde et

---

[1] Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. X.
[2] *Op. cit.*, p. 204, 205.

s'en distancier pour mieux s'en inspirer. On constate qu'ici art et science ne s'opposent pas, ce sont plutôt deux façons d'appréhender le monde qui se côtoient, au sein desquelles on trouve aussi bien des artistes que des scientifiques. Deux visions du monde que l'on pourrait presque mettre en parallèle avec deux notions philosophiques : l'empirisme d'une part et le rationalisme d'autre part.

Mais comme l'explique Pimentel, Humboldt ne se contentait pas d'un seul type d'appréhension du monde, il voulait englober les deux :

> Humboldt (...) quiere también abrazar las dos miradas. Ejerce las dos funciones. Sabe lo importante que son los conocimientos particulares y no perder la perspectiva global; sabe que él mismo ha llegado a ser el más grande naturalista de gabinete (en el sentido de que *Cosmos* es fruto del estudio, de la distancia y la abstracción) pero también se sabe heredero de la tradición de viajeros naturalistas, una práctica que ha ejercido con pasión desmedida y hasta que su edad se lo ha permitido. Partidario del contacto directo y lector del gran libro del mundo, es también muy consciente de la fragilidad de la ciencia de los viajeros, quienes - como indica al final del Cosmos - « no pueden más que transportar de una comarca a otra la ciencia incompleta de su tiempo », una formula que expresa con gran lucidez los límites de toda transferencia, la irresoluble tensión entre lo universal y lo local, entre generalizar y observar, entre naturaleza y paisaje[1].

C'est cette volonté de ne pas séparer expérience et distance qui se traduit dans l'art des voyageurs théorisé par Humboldt, un art qu'a très bien analysé Pablo Diener. En demandant au peintre d'observer puis de transformer, de peindre un paysage mais d'y inclure tous les types représentatifs d'une région donnée, il imagine un genre pictural qui résout cette tension « entre local et universel, entre observation et généralisation, entre paysage et nature ». Rugendas est l'artiste qui a su le mieux mettre en application cette théorie (comme cela est visible par exemple à travers les huiles ayant pour sujet la forêt brésilienne, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler).

Une vie faite art

Comme on l'a vu, le peintre voyageur fait corps avec son art. Par conséquent, une autre de ses particularités est que son œuvre se confond avec sa vie. En effet, la vie du peintre - ce qu'il a fait et où il a été - est aussi importante que son œuvre.

---

[1] *Op. cit.*, p. 205, 206.

Tout d'abord, dans les biographies, on peut en général remarquer la prédominance de l'action et du mouvement. Ainsi, par exemple, dans la biographie de Borget écrite par David James, on est frappé par une certaine intensité. Les dates changent et à chacune d'elle est associé un lieu différent. Le temps équivaut à de l'espace.

> Los distintos dibujos de Borget sobre Buenos Aires, que se han conservado, están fechados en la primera semana de mayo de 1837. El 10 ya había llegado a Luján, el 11 cruzaba el río Arrecifes, y alrededor del 21 llegaba a la región de Córdoba. (...) El 16 de julio dibujó la travesía del Paso de Uspallata, y el 18 firmó su primer dibujo en tierra chilena, un bosquejo de la entrada de una chacra próxima a Colina. (...) Muy probablemente pasó las fiestas de Navidad con sus amigos chilenos en Santiago o en Valparaíso, y poco después siguió viaje rumbo a los puertos del Norte. Su barco pasó la Isla de Guano el 2 de febrero de 1838; el 3 dedicó el día integro al dibujo de los ranchos próximos a Coquimbo, y el 6, las casas aisladas en torno al puerto de la Serena. Desde Huasco (febrero 11-13) continuó hacia Tacna y Arica, donde llegó a fines de mes[1].

Cette vie trépidante est une des caractéristiques permettant l'accomplissement de l'œuvre de l'artiste en voyage. L'action et l'expérimentation sont fondamentales. Dans *Un episodio,* on peut d'ailleurs trouver la phrase suivante, qui concorde tout à fait avec cette idée : « quedaba para más adelante la elaboración de esas *experiencias* en cuadros y grabados » (p. 15). Ce sont des « expériences » qui doivent être élaborées dans des tableaux et des gravures ; c'est la trace d'un vécu qui transparaît dans les œuvres. Comme l'écrit Carmen de Mora Valcárcel,

> La vida del pintor y, en particular, el viaje que se evoca en *Un episodio en la vida del pintor viajero* ya de por sí es una novela y a su vez, dentro de esa « novela », el artista pinta o crea la Naturaleza americana. En este sentido, Rugendas se podría considerar un vanguardista *avant la lettre*, puesto que en él arte y vida caminan unidos. Pinta un paisaje al mismo tiempo que está viviendo en ese paisaje, y su pintura cambia cuando un acontecimiento (el rayo) le da un giro fundamental a su vida: « Viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda » (Aira, 2005, p. 21). La union arte-vida en el caso de Rugendas está sugerida también por la inclusión en el libro de ilustraciones de sus pinturas que evoca la forma misma en que el artista daba a conocer sus grabados[2].

---

[1] Borget, Auguste, *En las Pampas y los Andes* (Nota biográfica por David James), Buenos Aires, Pardo Emecé, 1960, p. 14, 15.

[2] De Mora Valcárcel, Carmen, « Rugendas en Aira : *Un episodio en la vida del pintor viajero* » in Mattalia Sonia, Celma Pilar, Alonso Pilar, *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino*,VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana ; Francfort, Vervuert, 2008, p. 491, 492.

Lorsque Rugendas rentra en Allemagne, l'Etat de Bavière lui acheta l'intégralité des dessins et peintures qu'il avait rapportés. A cette occasion, une commission de l'Académie des Arts et des Sciences examina les 2 928 travaux et émit un jugement au plus haut point favorable et élogieux, qui se terminait de la sorte : « Se recomienda calurosamente la adquisición por parte del Estado y se hace valer, aún más, el pensamiento que se suscribe de todo corazón a todo aquel que tenga conocimiento de la sacrificada obra de Rugendas, que aquí no se trata de una o algunas obras de arte, sino del *reconocimiento de toda una vida artística con todas sus dificultades, privaciones y peligros* »[1]. L'œuvre de Rugendas, c'est sa vie. Sa vie et son œuvre sont indissociables.

139. Ernest Charton, *Cordillera de los Andes*

A ce sujet, Pallière écrivit la phrase suivante dans son journal : « Esta vida viajera lleva en sí una inmensa poesía »[2]. Cette phrase nous rappelle bien sûr d'abord que la vie du peintre voyageur est certes faite de « difficultés, de privations et de dangers », mais aussi d'émerveillement, de bonheur et de poésie. Mais elle nous dit aussi qu'en elle-même, cette vie est poésie : en elle-même, cette vie est art.

Mais une vie faite art veut également dire renoncement. Renoncement à une vie « classique », et en particulier à une vie de famille. Certains peintres, comme D'Hastrel et Charton, se marièrent avant de partir. Mais D'Hastrel dut laisser sa famille en France. Il

[1] Cité in Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 347. Les italiques sont déjà dans le texte.
[2] Pallière, Léon, *op. cit.*, p. 145.

retrouva les siens à son retour et put vivre à leurs côtés ses dernières années. Krause se maria quant à lui à son retour en Allemagne et eut des enfants. Mais les cas de peintres réussissant ainsi à concilier leur vie voyageuse et artistique avec une vie de famille sont assez rares. Ces derniers sont souvent des peintres qui n'ont passé que quelques années loin de chez eux. Il n'en est pas de même des artistes ayant voyagé une très grande partie de leur vie, tel Rugendas, qui est l'exemple le plus représentatif de renoncement. En choisissant cette vie faite de voyages et de travail acharné, il sacrifia entièrement sa vie privée au bénéfice de l'art. L'artiste voyageur est souvent un être très seul, comme nous le montrent par exemple ces commentaires faits par les biographes de Pallière : « A veces surge, en la soledad de la extinción inmensa, su propia soledad. Entonces se decide, cual una seña vaga, algo así como el ansia de algo compañero que rompiese el eterno soliloquio de las largas rutas : la mujer esperada »[1].

Cependant, la vie du peintre voyageur est aussi un symbole de liberté. Solitaire et indépendant, ce dernier réalise sa vie en dehors des schémas classiques imposés par la société. Comme l'écrit Alain de Botton, « les voyages expriment (...) une compréhension de ce que la vie pourrait être, en dehors des contraintes du travail et de la lutte pour la survie ». Le peintre voyageur, à travers son choix de vie hors norme, incarne ce rêve de liberté.

IV. L'exil

Voyage, absence et manque

Cependant, cette vie libre a un prix. Le voyage implique une absence. Le voyageur n'a pas d'attache, pas de lieu fixe. Où qu'il soit, il manque à quelqu'un et quelqu'un lui manque. A partir du moment où il s'éloigne de sa terre natale, il doit supporter de ne pas voir sa famille, mais s'il rentre chez lui, ce sont les amis qu'il a rencontrés au cours de ses voyages qui viennent à lui manquer. De même, où qu'il passe, il laisse une trace, un souvenir dans la mémoire des gens qu'il a rencontrés.

Dans chaque lieu où il séjourna, Rugendas se fit de nombreux amis. Mais son statut de voyageur permanent lui imposait de toujours repartir. Dans la correspondance de Rugendas,

[1] *Op. cit.*, p. 28.

c'est un problème qui revient souvent, sous diverses formes. Tout d'abord, le peintre lui-même en souffre. Etre toujours loin de ceux qu'il aime est la contrepartie de la vie de voyageur qu'il a choisie. Bien sûr, sa famille restée en Allemagne lui manque beaucoup, comme l'indique ce passage d'une lettre de Carmen : « Por qué se acuerda con tristeza de su mama y Luisa? Ud. no sabe cuanta pena me da cuando el recuerdo de esos seres queridos se le ofrece mezclado con ideas lúgubres. Quisiera llorar cuando le sé afligido por ellas, Rugendas! Acuérdese que una madre, que una hermana, nunca pueden olvidar; que pensaran en Ud. y quizás lloran su separación »[1]. Mais ce sont aussi les amis rencontrés sur place, c'est-à-dire par exemple à Santiago ou à Talca, qui manquent au peintre voyageur lorsque celui-ci est à Valparaíso, au Pérou ou en Argentine. A force de se faire des amis et de devoir s'en éloigner, Rugendas en vient à développer une peur de l'oubli et à douter de la fiabilité de la mémoire, comme si ses amis, ne le voyant plus, pouvaient ne plus savoir qui il est. C'est ainsi qu'on trouve, indirectement, dans les lettres écrites par Carmen Arriagada en réponse à celles de Rugendas, un champ lexical de la mémoire et de l'oubli. C'est le cas par exemple dans ces extraits de lettres datées du 19 juillet et du 27 octobre 1838 :

> Con que Ud. duda si será cierto que *nos acordamos* mucho de Ud., que ha dejado buena impresión entre nosotros? Vaya que Ud. es modesto en extremo. Sí, amigo mío, sí, y *nos acordamos* con gusto de su amable trato.[2]

> Me aflige de ver que piense Ud. por un momento que nosotros podamos *olvidarle* un día! Darle seguridades sobre esto sería suponerlo posible, y por qué se cree Ud. *olvidado* de los suyos, mi querido amigo? por qué no le escriben? Saben que Ud. viaja, y en la incerteza (*sic*) del lugar o país a que deban dirigir sus cartas, quizás lo dejan para ocasión más segura. Las mujeres somos flojas para escribir y no queremos perder una carta, y los amigos, quizás ocupados, no pudieron hacerlo. Una madre, una hermana nunca *olvidan*, y los que tienen la fortuna de ser amigos de Rugendas no lo pueden *olvidar* jamás.[3]

Ainsi, la récurrence des verbes « acordarse » (deux fois) et « olvidar » (quatre fois) montre bien cette crainte chez Rugendas d'être oublié - même si ces verbes sont ici repris par sa correspondante. Comme si, pour le peintre voyageur, la perception visuelle, qui est au cœur de son travail d'artiste, était également au cœur de ses relations humaines. De même que parcourant de sublimes paysages, l'artiste dessine autant qu'il le peut pour ne pas oublier ce

---

[1] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1989, p. 122.
[2] *Op. cit.,* p. 140.
[3] *Op. cit.,* p. 170.

qu'il voit, utilisant le dessin comme antidote de l'oubli, de même pour lui, comme par « déformation professionnelle », lorsque l'amitié n'est pas entretenue par la perception, la vue, le regard, elle semble en danger, menacée par l'oubli.

Mais c'est bien une peur infondée car les amis de Rugendas, bien loin de l'oublier, éprouvent eux aussi le manque généré par son absence. C'est un manque souvent teinté d'incompréhension : pourquoi toujours préférer l'inconfort et les risques d'un voyage vers l'inconnu lorsque l'on peut profiter du confort de se trouver parmi ses amis dans un lieu familier ? Une des amies de Rugendas, Teresa Rossi, diva italienne de l'opéra de Lima, exprime dans une lettre ses difficultés à comprendre ce qui peut pousser son ami à partir à l'aventure.

> Ya que Vm. me ha dado inderizo para mandarle cartas, quiero aprovechar por una vez siquiera, para desearle un buen viaje o almeno, meno molestosa sea su perigrinacio en los desiertos. No sé si llamarla locura ésta que le ha dado a Vm. en lugar de venir aquí de derechura, quierer ir a fastidiarse en un viaje tan desastroso. Es verdad que yo no conosco las delicias que allí encuentrará un artista, así pues le deseo que le vaya bien y que a su llegada aquí me lleve un dibujo para poner en mi álbum. Como soy interesada, verdad? (...) Adiós mi amigo apreciado, acuérdese Vm. de no quedarse mucho tiempo en peregrinacio y véngase pronto por acá, que deseamos mucho su compañía (...)[1].

Dans ces lignes teintées d'humour, on sent bien tout de même l'incompréhension d'une femme qui, comme elle le dit elle-même, ne connaît pas « les délices » que peut rencontrer l'artiste voyageur, et ne voit dans ces « pérégrinations » que « folie ».

Le désir d'avoir son ami près de soi se heurte au désir de l'autre de découvrir de nouveaux horizons. Cette contradiction doit nécessairement aboutir au renoncement et aux tourments de l'un ou de l'autre. Carmen, qui certes éprouvait plus que de l'amitié pour l'artiste, nous offre une illustration de l'ambivalence des sentiments que peut provoquer un voyage. La jeune femme se trouve prise entre la conscience de l'intérêt du voyage pour son ami et son propre désir qu'il ne parte pas.

> Sabe Ud., mi querido amigo, que a medida que se presentan más a menudo las probabilidades de su viaje voy perdiendo el deseo que tenía que Ud. lo efectuase! Me aflige y me aflige de veras la idea de que vamos a perder por tanto tiempo al único verdadero y constante amigo. En vano opongo a estas ideas las ventajas que

[1] Richert, Gertrud, « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas », in *Boletín de la Academia chilena de la historia*, 1952, p. 154, 155.

> Ud. sacará de este viaje; el egoísmo triunfa y pesan más las desventajas mías que el provecho de Ud. Ojalá que no fuese necesario hacer este viaje! Bastante será con el inevitable que tendrá Ud. que hacer a Europa. (...) Si es posible, evítelo Ud. y en la primavera venga Ud. a vernos[1].

Ainsi, celui ou celle qui reste peut se retrouver aux prises avec son propre égoïsme : accepter de voir l'autre partir, c'est accepter de renoncer à sa propre envie de le voir rester. Mais serait-ce alors le voyageur qui ferait preuve d'égoïsme, en ne satisfaisant que son propre désir d'évasion et laissant ses proches se morfondre dans l'attente et le manque ? La question reste en suspens, et ne peut qu'être relancée par un champ lexical que l'on commence à voir apparaître dans la lettre de Carmen : celui de la perte (« la idea de que vamos a *perder* por tanto tiempo al único verdadero y constante amigo »), que l'on va retrouver de manière encore plus prononcée et évocatrice dans une lettre d'une autre amie du peintre, Mercedes Marín de Solar, poétesse chilienne résidant à Santiago. Rugendas étant sur le point de partir à nouveau, Mercedes lui écrit ces tristes lignes, le 26 février 1840 : « No quiero tocar el punto de la partida de U. así como no quería que se verificase. Cuando pierdo algún amigo sea por la ausencia o la muerte al instante me ocurre la idea de la otra vida en la cual yo espero, que todos nos hemos de reunir »[2]. Ici, il est frappant de constater que Mercedes Marín de Solar parle elle aussi de « perte » et surtout, compare explicitement l'absence à la mort. En effet, si la mort est souvent comparée à un grand voyage, évoque-t-on suffisamment l'idée que d'une certaine façon, partir c'est mourir un peu ? Pour Mercedes Marín de Solar, la perte d'un ami est la même, qu'elle soit due à l'absence causée par un long voyage ou à la mort. L'absence prolongée de quelqu'un cause chez elle le même manque que son absence éternelle. On peut également citer cette phrase tout aussi désemparée de Carmen, qui compare elle aussi l'absence de son ami parti en voyage à un deuil : « Cuando te pienso lejos, en distantes climas, que ni aun tus cartas puedan venir a mi poder, siento un desconsuelo como el de la muerte, el mundo me es nada y me creo sola, tal como el que llega a un país remoto cuyo idioma ignora, y donde el suyo es desconocido; nadie lo entiende, ni él comprende a nadie »[3]. Dans ces lignes, le champ lexical est celui de l'éloignement, de la désolation et de la solitude, une solitude extrême liée à l'absence de langage, ou plus précisément à l'incompréhension provoquée par une langue inconnue. L'enfermement intérieur est total car le barrage du langage semble infranchissable. Ici, l'éloignement de son ami suscite chez Carmen une peur

[1] *Op. cit.*, p. 313.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 142.
[3] *Op. cit.*, p. 155.

liée aux pays lointains, une peur du voyage synonyme d'altérité extrême, une angoisse profonde d'une mort comprise comme isolement impénétrable, comme abandon au sein même de la société, mais d'une société irrémédiablement étrange parce qu'étrangère. Pour celle qui ne voyage pas, le voyage est effrayant, il est un cauchemar de désolation, il est une mort par l'exil, loin de ceux qui lui sont semblables, parmi des étrangers qui sont les habitants d'un autre monde, d'un au-delà, qui ne peuvent l'accueillir parmi eux parce qu'il lui manque les mots, des mots qui deviennent des sésames pour entrer dans cette communauté dont les portes lui sont fermées par son mutisme, par sa non-connaissance de la langue étrangère. Ainsi l'idée de voyage lointain déclenche chez Carmen une peur profonde de la mort liée à l'isolement et à l'absence de langage, signe de vie.

La nostalgie de la terre natale

Le peintre voyageur est loin des angoisses des êtres chers qui l'attendent (bien qu'il soit lui aussi, comme on l'a vu, sujet à la mélancolie) lorsqu'il ne cesse d'explorer de nouveaux paysages. Mais contrairement aux apparences, il n'est pas toujours présent corps et âme dans les lieux qu'il visite. D'autres espaces sont en lui et s'éveillent dans sa mémoire lorsqu'il contemple de nouvelles terres. Le pays natal, en particulier, a souvent fortement marqué de son empreinte le voyageur : il s'y réfère fréquemment. Cela s'exprime sous différentes formes : la terre d'origine peut être une référence permanente, comme elle peut être un souvenir déclencheur d'une grande nostalgie ; parfois même, cette nostalgie est si forte que l'on peut y déceler un profond mal du pays. Chez d'autres peintres, ce n'est pas nécessairement la terre natale qui revient en mémoire, mais d'autres contrées parcourues. Voyons quelles sont les différentes facettes de cette nostalgie qui met sous les yeux de l'artiste voyageur d'autres paysages que ceux qu'il traverse.

Dans le journal de Krause, les allusions au pays natal sont nombreuses. Celui-ci sert essentiellement de point de référence permettant de comparer les paysages argentins à des lieux qu'il connaît. « Nuestros caballos (...) nos llevaban por caminos malos a la altura de una montaña más elevada que por ejemplo el Nollendorf, situado en la frontera de Sajonia y Bohemia »[1], écrit-il par exemple. Comme Krause adresse ces lignes à son oncle, il lui propose des points de repère susceptibles d'évoquer chez lui quelque chose de concret. Plus loin, il fait

[1] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, p. 44.

de nouveau allusion à l'Allemagne, pour bien marquer cette fois une différence de mode de vie entre ses compatriotes et les Argentins : « A mitad del camino nos paramos en medio de la lluvia y cada uno bebió el contenido de un cuerno de vaca; pero era un agua tan turbia que nadie en Weisstropp, por cierto, hubiera pensado en lavarse las manos con ella »[1]. Lorsque avec Rugendas, il parvient à « La Dormida », hameau perdu en pleine pampa, entre Mendoza et San Luis, Krause ne peut à nouveau s'empêcher de comparer ce qu'il voit avec ce qu'il connaît : « Esta población triste y solitaria se hallaba rodeada de malezales y médanos, haciéndome recordar la naturaleza inhospitalaria de ciertas regiones de la Alemania septentrional »[2]. Même le plus petit détail, comme le chant d'un oiseau, est sujet à comparaison avec le chant d'un oiseau européen : « Hay aquí un pajarito que canta exactamente y con gran perfección las primeras notas del canto de nuestro ruiseñor y que hace sus gorjeos y trinos con tanta hermosura que me paré frecuentemente para escuchar, y eso con un gusto tanto mayor como era la primera vez que había oído algo semejante en América »[3]. Ainsi, presque toutes les choses vues, entendues ou vécues durant le voyage sont mises en comparaison dans l'esprit de Krause avec ce qui existe en Allemagne.

Le pays natal est donc le lieu de référence, mais c'est aussi et surtout le lieu du rêve. Très souvent, le peintre voyageur est nostalgique de son pays et cela est visible. Il se rappelle avec plaisir les terres de sa jeunesse. « Tuvimos un hermoso tiempo claro y sin viento. Me acordé de las espléndidas mañanas de invierno en nuestra tierra, y la nieve medio fundida, por la cual habíamos de cabalgar a veces, aumentaba esa impresión »[4]. Krause ici se plaît à imaginer qu'il est chez lui, comme s'il avait besoin de se transporter mentalement, grâce à des illusions volontairement entretenues, dans son pays. De plus, pour un Allemand, la notion de patrie a sans doute encore plus de sens que pour tout autre Européen, puisqu'il existe en allemand le concept de *Heimat*, dont Waltraud Legros donne la définition suivante :

> Un des mots allemands qu'il est impossible de traduire par un seul vocable français est le mot "HEIMAT". "Heimat" est à la fois le pays natal, le village où on a grandi, cela peut aussi être la maison où on a passé son enfance ou celle où on est "chez soi", "daheim". Quand on est loin, on peut souffrir du "mal du pays", de "HEIMWEH". Quand on remonte un peu dans l'histoire du mot "Heimat", on apprend ceci : il y eut une époque où la langue allemande opposait "Heimat" à

[1] *Op. cit.*, p. 56.
[2] Krause, Robert, « De Mendoza a San Luis de la Punta: diario íntimo del paisajista alemán », in *Fenix - Revista de Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1924, p. 121.
[3] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán », *op. cit.*, p. 55.
[4] *Op. cit.*, p. 48.

> "ELEND", la misère. "Elend" vient de l'ancien allemand "ali-lenti" et signifie littéralement "l'autre pays", l'étranger. Vivre "à l'étranger" était donc synonyme de vivre "dans la misère". Ce qui, implicitement, faisait de "Heimat" un équivalent de "bonheur". (...) La "Heimat" n'a ni uniforme ni drapeaux. C'est "le pays" que chacun porte à l'intérieur de soi[1].

On comprend encore mieux pourquoi Krause se réfère ainsi sans cesse et avec autant d'émotion à son pays et à sa région d'origine.

Trouver dans un paysage une ressemblance avec sa terre d'origine est aussi un moyen de rendre ce paysage plus familier, moins sauvage, plus proche. Le peintre voyageur a besoin, par moment, de se sentir chez lui, du moins de faire comme s'il l'était. Lui qui a toujours rêvé de partir, une fois loin de sa contrée natale, il ne rêve que d'elle. C'est le paradoxe du voyageur. Il a toujours envie d'être là où il n'est pas. Le pays natal prend soudain une importance et une valeur qu'il n'avait pas ; c'est en s'éloignant de sa terre que le voyageur prend soudain conscience de son attachement à celle-ci. Alors qu'il est à l'autre bout du monde, Auguste Borget se souvient avec nostalgie du pays de son enfance, qui revêt une forte valeur affective : « Sí, volveré a ver Francia; en vuestra compañía, volveré a ver nuestras grandes llanuras cubiertas de mieses; volveré a pasar por los caminos en cuyas márgenes recogía, de niño, en la época de la vendimia, ciruelas silvestres, moras y grosellas »[2]. Le pays natal est soudain automatiquement associé aux premières années de la vie : le voyageur éprouve ce besoin de retrouver ses racines, il se rend compte qu'il est finalement attaché à quelque chose, lui qui croyait être libéré de toute amarre. Il redécouvre ce qui constitue sa réelle identité.

Tous les voyageurs semblent passer par ce moment de nostalgie durant lequel le paysage parcouru évoque ou rappelle la terre natale. Ainsi que l'écrit Elena Duplancic de Elgueta à propos des voyageurs ayant traversé les Andes : « El tiempo y el esfuerzo que demandaba antes el cruce produjeron páginas llenas de emoción : el europeo, portador en su intimidad de su espacio nativo, registra sus reacciones ante el espacio sudamericano. Darwin extraña el otoño ingles, Schmidtmeyer recuerda los montes de Cumberland. La mayoría hace alusión a los Alpes »[3]. Comme dans un mouvement paradoxal du proche et du lointain, plus le

---

[1] Legros, Waltraud, « Le mot : Heimat », in Karambolage, Emission du 4 septembre 2005, ARTE, http://www.arte.tv/fr/864058,CmC=864050.html, consulté le 25/02/2012.

[2] Borget, Auguste, *En las Pampas y los Andes* (Nota biográfica por David James), Buenos Aires, Pardo Emecé, 1960, p. 15.

[3] Duplancic de Elgueta, Elena, « El Paso de Uspallata en la vision de algunos viajeros del siglo XIX », in *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n°6, Mendoza, Editorial de la Facultad de filosofia y letras, 1999-2000, p. 171, 172.

voyageur est loin de chez lui, plus les paysages de sa région lui reviennent en mémoire et font concurrence aux décors sud-américains, comme si le paysage du souvenir s'imposait à ses yeux et que cette image mentale prenait le pas sur l'image perçue. On pourrait employer ici l'expression utilisée par le narrateur de *Un episodio* : « un equilibrio de cercanías y de lejanías » (p. 68). Cette prégnance du paysage natal dans l'esprit du voyageur, résistant malgré les panoramas sublimes qu'il contemple, on la retrouve nettement dans ces lignes empreintes de nostalgie d'Edmond de la Touanne :

> Ce délicieux bassin dont l'air est si pur qu'on n'y connaît presque point de maladies, semble séparé du monde entier comme une chartreuse par les hautes murailles qui l'entourent et peut-être en venant s'y fixer d'une contrée lointaine oublierait-on le monde avec ses peines et ses plaisirs, s'il était possible en même temps d'oublier, et pour toujours, son pays. Mais cependant, en présence même de cette nature qui parle si énergiquement à ma pensée, de cette nature si grande et si puissante dans le bassin d'Aconcagua, mon souvenir fidèle me retrace d'autres sites, une autre contrée. Toutes mes espérances et tous mes voeux me transportent des Andes à la terre natale[1].

Malgré la puissance d'un site aussi grandiose que le bassin de l'Aconcagua, c'est l'image de la terre natale qui s'impose, et la paisible campagne française vient balayer la grandeur des Andes. De la Touanne est physiquement ici, au pied du Toit des Amériques, pourtant son esprit est chez lui, survolant cette terre natale qu'il n'aspire qu'à retrouver « de toutes [ses] espérances et de tous [ses] vœux ». C'est une forte nostalgie du pays natal qu'on ressent dans ces lignes, voire un certain mal du pays. Pour vivre heureux dans cette vallée andine, selon de la Touanne, il faudrait nécessairement être amnésique : *oublier* son pays. La mémoire, dont on avait souligné l'importance pour le peintre voyageur, qui doit enregistrer autant que possible les paysages qu'il découvre, intervient également ici ; mais cette fois les souvenirs empêchent le voyageur d'apprécier pleinement le spectacle qui s'offre à lui : pour mieux s'imprégner de ces nouveautés, il faudrait effacer les anciens paysages, ceux qui sont ancrés en lui.

Au sujet du pays natal, Claudio Magris écrit :

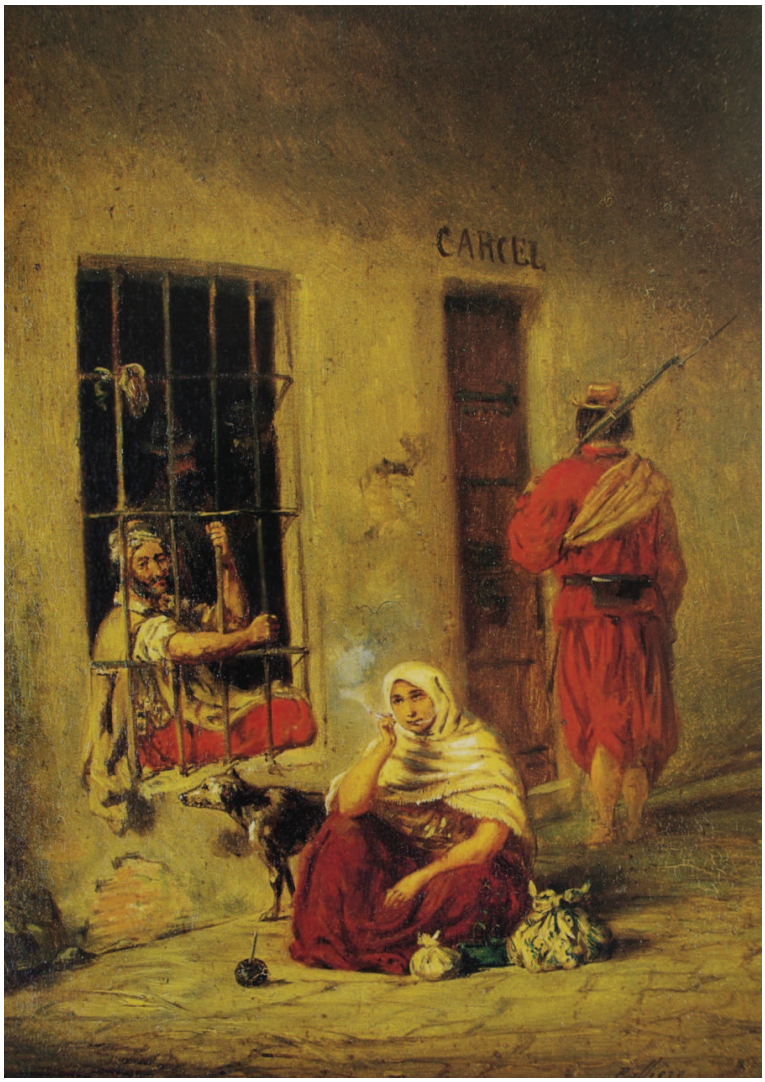
> Nel Principio speranza Bloch dice che la *Heimat*, la patria, la casa natale che ognuno nella sua nostalgia crede di vedere nell'infanzia, si trova invece alla fine del viaggio. Quest'ultimo è circolare; si parte da casa, si attraversa il mondo e si

[1] Taillemite, Etienne, « De Valparaiso a Buenos-Ayres à travers les Andes et les Pampas en 1826 : le voyage du lieutenant de vaisseau Edmond de la Touanne », in *Derroteros de la Mar del Sur*, n°13, 2005, pp. 145-156, p. 148, 149.

> ritorna a casa, anche se a una casa molto diversa da quella lasciata, perché ha acquistato significato grazie alla partenza, alla scissione originaria. Ulisse torna a Itaca, ma Itaca non sarebbe tale se egli non l'avesse abbandonata per andare alla guerra di Troia, se egli non avesse infranto i legami viscerali e immediati con essa, per poterla ritrovare con maggiore autenticità[1].

Le voyage donne tout son sens au retour et aux retrouvailles avec son pays d'origine et la maison de son enfance. Il s'agit de partir pour mieux revenir. Il s'agit aussi de se trouver soi-même. « Nella visione classica il soggetto, pur smarrito nella vertigine delle cose, finisce per trovare se stesso nel confronto con questa vertigine; attraversando il mondo - viaggiando nel mondo - egli scopre la propria verità, quella verità che all'inizio in lui è soltanto potenziale e latente e che egli traduce in realtà attraverso il confronto col mondo »[2].

Mais la terre natale n'est pas le seul lieu qui fasse rêver l'artiste en voyage. Il est d'ailleurs surprenant de voir à quel point le peintre voyageur est un être contradictoire. Il a toujours besoin d'être ailleurs. Et quand il est ailleurs, il rêve d'autres ailleurs. Ainsi, quand il ne rêve pas de retrouver son pays d'origine, il se transporte tout de même dans d'autres espaces que celui qu'il parcourt. C'est le cas de Pallière qui, lui, ne fait pas vraiment référence à la terre de ses ancêtres, mais qui malgré tout voit d'autres lieux dans les paysages argentins. En traversant la pampa, c'est parfois en Algérie qu'il croit être. « En el primer alto pienso



140. Léon Pallière, *La mujer del preso*

[1] Magris, Claudio, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. XI.
[2] *Ibid.*

mucho en las cartas de mi hermano, que realiza una expedición por Argelia. Esta llanura que atravesamos me recuerda a Blida; y las montañas de nuestra derecha, hasta la garganta a que nos dirigimos, me transportan como en sueños al camino de Blida a Miliana, antes de entrar en la garganta de la Chilpa »[1]. Par des analogies géographiques réelles ou rêvées, des régions du monde éloignées se répondent dans l'imagination du peintre. L'illusion lui permet de rêver qu'il est ailleurs. Alors qu'il se trouve déjà dans un espace exotique, il rêve d'un autre exotisme.

En fait, Pallière n'est pas le seul à voir dans la pampa des ressemblances avec d'autres déserts du monde : Sarmiento fait la même chose dans *Facundo*. « Y, en efecto, hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas; alguna analogía encuentra el espíritu entre la Pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Eúfrates; algún parentesco en la tropa de carretas solitaria que cruza nuestras soledades para llegar, al fin de una marcha de meses, a Buenos Aires y la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Esmirna »[2]. L'étranger et l'Argentin ont donc les mêmes illusions en voyant la pampa : le désert argentin leur rappelle d'autres déserts, beaucoup plus éloignés, en Afrique du Nord ou en Orient, comme si tous les déserts du monde se ressemblaient.

Après avoir entr'aperçu l'Algérie au cœur de la pampa argentine, c'est l'Italie qui s'offre aux yeux de Pallière lorsqu'il arrive au Chili :

> Nos detenemos ante un bonito rancho para arreglar una montura. Veo el grupo encantador de un *huaso* y su bien amada. Se desearía vivir aquí. Deben ser muy felices. Los cultivos aparecen cada vez más hermosos, notándose las divisiones de las parcelas. Son frecuentes los ranchos con higueras que dan sombra. Bajo las parras cargadas de hojas y de frutos, los hombres duermen la siesta tendidos en sus camas, mientras las mujeres cosen o hacen otras tareas. Esto se asemeja por completo a Italia, recordándonos la campiña de Nápoles la parte que atravesamos[3].

Le voyageur semble toujours avoir besoin de comparer l'inconnu à quelque chose qu'il connaît, de se rassurer en voyant le familier dans la nouveauté, de rendre plus proche de lui une scène pourtant si étrangère. Comment expliquer autrement ce besoin de voir la campagne napolitaine au cœur d'une région chilienne ? D'autres espaces apparaissent inévitablement au sein des lieux traversés ; Pallière se sent transporté vers les espaces de ses souvenirs, vers des

---

[1] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 139.
[2] Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Catedra, 2001 (1e éd. : 1845), p. 61, 62.
[3] *Op. cit.*, p. 154.

lieux qui furent l'objet de précédents voyages. Entre Buenos Aires et Mendoza, il pense encore à l'Italie. « De nuevo en marcha. Las lejanías son soberbias y me siento transportado a las campiñas de Roma, al Tívoli y al Albano, ante mí en el horizonte »[1]. Pourtant, qu'y a-t-il de plus éloigné et de plus différent que les paysages argentins et les paysages italiens ? Curieusement, c'est ce qui est le plus opposé que le peintre voyageur réunit. A nouveau les souvenirs prennent le pas sur la réalité. C'est aussi une nouvelle création de l'esprit de l'artiste voyageur : créer des analogies insolites, unifier deux régions du monde au-delà de leurs différences et des milliers de kilomètres qui les séparent.

Etre étranger ou ne pas l'être

Il arrive aussi qu'au contraire le peintre voyageur soit vraiment présent, et qu'à force de regarder le paysage, de le mémoriser et de le dessiner, il s'en imprègne à tel point qu'il finisse par faire corps avec ce paysage qui au départ lui était pourtant étranger. On l'a vu avec le personnage de Rugendas mis en scène par Aira : l'artiste arrive à se fondre dans le décor qu'il représente, à entrer dans l'espace des tableaux, à ne plus voir que les Indiens qu'il dessine, jusqu'à ne plus avoir conscience de sa propre personne. Américo Castilla évoque cette intégration totale, qui signifie également perte d'une partie de soi, et qui n'est pas spécifique à Rugendas :

> Pero también el pintor romántico corre el riesgo de dejar de serlo al internarse en el paisaje. El pintor Johan Moritz Rugendas que nos ofrece magníficamente César Aira en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, llega a integrarse físicamente con los personajes a representar hasta perder su propia fisionomía. A esta tradición de pérdidas, o quizá pueda decirse de entrega, puede sumarse la de su bisabuelo Georg Philip Rugendas, el gran pintor de batallas, que perdió su mano diestra, o Cándido López a quien también le debió ser amputada su mano mientras registraba las batallas de la Triple Alianza contra el Paraguay[2].

La modification physionomique et les amputations physiques auxquelles fait référence ici Castillas sont métaphoriques d'une réelle perte d'une part de soi par les peintres voyageurs dans les lieux où ils vont. Il s'agit avant tout d'une « perte de nationalité ». Ainsi que l'écrit Julio Payró, « casi todos estos extranjeros han sido olvidados por sus respectivas patrias y, en

---

[1] *Op. cit.*, p. 114.
[2] Castilla, Américo, « Presentación », in Penhos Marta, *Mirar, Saber, Dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, p. 4.

cierto modo, al trasladarse a América perdieron su nacionalidad de origen »[1]. En effet, le peintre voyageur fait généralement preuve d'une grande faculté d'adaptation : au fil des années, il en vient à s'intégrer dans le pays où il s'est installé, au point d'en faire partie et de « perdre » sa nationalité d'origine[2]. Cela dit, il n'accède cependant pas pour autant entièrement à la nationalité du pays où il se trouve. Pour ses concitoyens d'Europe, il est devenu un étranger, mais pour les Sud-américains, desquels il est maintenant si proche, il demeure malgré tout un étranger. D'ailleurs, si l'on en croit Michel Onfray, même s'il vit une vingtaine d'années dans un pays, jamais le voyageur ne pourra s'immerger dans ce pays autant que l'autochtone qui y est né et y a passé son enfance :

> La conversion ne change rien à l'affaire : on demeure prisonnier de sa naissance, de sa terre natale, de sa langue maternelle, muré dans les pliages primitifs de l'enfance. Un quart de siècle vécu au Japon par un Japonais n'équivaudra jamais métaphysiquement à la même durée vécue par un Occidental dans le même lieu. La compréhension d'un pays ne s'obtient pas en vertu d'un long investissement temporel mais selon l'ordre irrationnel et instinctif, parfois bref et fulgurant, de la pure subjectivité immergée dans l'aléatoire désiré. Le préjugé rationaliste suppose possible la saisie d'un lieu par le seul effort intellectuel, par le biais cérébral et volontariste. Or, touriste ou voyageur, on est toléré comme résident spirituellement engagé dans un passage plus ou moins long, jamais à la manière viscérale d'un natif[3].

Onfray ne dit pas si ce même voyageur, qui revient dans son pays après vingt-cinq ans d'absence, comprend toujours aussi viscéralement et instinctivement son pays natal que ne le font ses compatriotes qui n'en sont jamais partis. Peut-on combler une absence si longue ? Ainsi, n'étant plus tout à fait Français ou Allemand sans être pour autant totalement Argentin ou Chilien, le peintre voyageur se sent à la fois chez lui et étranger partout où il est. Il est d'ici et d'ailleurs, de partout et de nulle part. A ce sujet, Sophie Cazé compare Auguste Borget à un caméléon. « Destin singulier, complexe que celui de ce solitaire, curieux de tout, attentif à l'économie, ouvert à toutes les religions, amateur de peinture chinoise par exemple, mais aussi caméléon se fondant dans son environnement : artiste en vogue à Paris, aventurier en Chine, retraité à Bourges. Est-ce la sensation d'être un étranger partout qui ne le quitte

---

[1] Payró, Julio, *Veintitrés pintores de la Argentina. 1810-1900*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 6.

[2] Carlos Pellegrini, le fils de l'ingénieur et peintre savoyard Carlos Enrique Pellegrini, est même devenu président de la Nation argentine, de 1890 à 1892.

[3] Onfray, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le livre de poche, 2007, p. 63, 64.

plus ? »[1]. Un étranger partout, qui a la faculté de se sentir chez lui partout. Jacques Lacarrière propose quant à lui une comparaison de l'écrivain voyageur (qui est proche en tout point du peintre voyageur : seul le moyen d'expression change) avec un autre animal : le bernard-l'hermite.

> Se sentir proche des Lointains et consanguin des Différents. Se sentir chez soi dans la coquille des autres. Comme un bernard-l'hermite. Mais un bernard-l'hermite planétaire. Ainsi pourrait-on définir l'écrivain-voyageur : « crustacé parlant dont l'esprit, dépourvu de carapace identitaire, se sent spontanément chez lui dans la culture des autres ». Oui, pensons bien au bernard-l'hermite. A ce symbole de liberté dans la jungle du fond des mers. A son indifférence à toute carapace originelle et à tout habitat permanent. A sa façon d'être chez lui dans la première coquille venue. De s'approprier en somme le squelette en l'histoire des autres.
>
> L'écrivain-voyageur, lui, ne s'approprie rien, si ce n'est éventuellement le langage des autres, en comprenant et apprenant leur langue. Pour pouvoir dire à lui seul et à deux voix le grand poème du monde[2].

141. Emeric Essex Vidal, *Boleando Avestruces*

[1] Cazé, Sophie, « Auguste Borget, peintre, voyageur », in *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 1999, p. 14.
[2] Lacarrière, Jacques, « Le bernard-l'hermite ou le treizième voyage », in *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Editions Complexe, 1999, p. 106, 107.

Ces deux images de bestiaire, le caméléon et le bernard-l'hermite, expriment on ne peut mieux cette errance et cette adaptabilité de l'artiste voyageur. Dans la citation de Lacarrière, par ailleurs, deux points attirent notre attention : la référence à la langue et la référence à l'identité.

En ce qui concerne tout d'abord la question linguistique, c'est un thème tout à fait central, puisque le peintre voyageur n'a d'autre choix que d'apprendre la langue du pays où il se rend. Si le langage n'est pas pour lui aussi important que pour l'écrivain voyageur, dont il est question dans ces lignes, la langue étrangère demeure malgré tout nécessairement au cœur de son quotidien. Pourtant, étrangement, ce thème est très rarement évoqué par les biographes des divers peintres que nous avons étudiés, comme si tous ces artistes européens séjournant en Argentine n'avaient eu aucune difficulté à s'exprimer en espagnol, comme si la langue n'avait jamais été un obstacle pour eux, au moins au début. Les peintres ayant écrit un journal font également rarement référence eux-mêmes à leur rapport avec la langue étrangère qu'ils pratiquent au quotidien. Il est vrai qu'au XIX^{e} siècle, les Argentins et les Chiliens cultivés que fréquentaient la plupart des artistes voyageurs parlaient souvent le français et d'autres langues européennes. Mais Rugendas et de nombreux autres peintres ne sont pas restés uniquement dans les cercles d'intellectuels et ont également rencontrés des gens issus d'autres milieux (lorsqu'ils engageaient des guides par exemple ou dans les démarches de la vie quotidienne).

Il semblerait que si ce thème est très peu évoqué, c'est parce qu'il a peu posé problème à nos peintres. Les deux seules références que nous avons pu trouver sur ce sujet dans les textes semblent confirmer cette idée. La première se trouve dans la biographie de Rugendas écrite par Gertrud Richert. Celle-ci fait référence à un projet peu connu envisagé par Rugendas lorsqu'il se trouvait en Italie. Cette idée très intéressante n'a pas pu aboutir, en partie à cause d'un obstacle linguistique :

> En su alegría por descubrir el mundo y reflejar su multicolor diversidad en su arte, un atrevido proyecto tomó forma en él. Quería conseguir una reunión de jóvenes artistas viajantes, que debía distribuirse toda la tierra y reproducirla en cuadros, para luego clasificarlos en una serie de obras que sería un monumento de orgullo de la época. Rugendas habló entusiasmado a jóvenes estudiosos del arte en Roma, pero no tuvo éxito alguno. *Temían el esfuerzo necesario que se imponía, tal como el aprendizaje de una lengua extranjera*[1]; se atemorizaban ante los peligros desconocidos y sobre todo porque no se disponía de ninguna clase de medios, para cuya adquisición el idealista artista no indicaba ningún camino. Inútilmente se ofreció partir él mismo como el primero y elegir los territorios más inhospitalarios,

[1] C'est moi qui souligne.

> el caluroso interior del Africa o las regiones de los glaciares y osos polares de Kamchatka[1].

Ici, on voit que Rugendas avait de grandes ambitions et une réelle trempe d'aventurier ; mais ce qui attire également notre attention, c'est que le refus des autres peintres était motivé non seulement par la crainte du danger et le manque de moyens, mais aussi par le fait que l'apprentissage d'une langue étrangère leur demandait un effort considérable. Ce passage semble renforcer l'hypothèse que nous avions déjà formulée plus haut : le peintre qui part est un être un peu à part. Il se différencie du commun des mortels par son envie intrépide de découvrir le monde, par une plus grande curiosité et une plus grande intelligence. Il n'a peur de rien et a plus de capacités. Le fait d'apprendre une langue étrangère, qui semble constituer pour ses confrères un obstacle, est un détail pour Rugendas. Jamais ses biographes ne semblent considérer comme digne d'attention la façon dont il apprit l'espagnol, tant cela semble naturel. De même, dans les textes consacrées à Borget, qui a fait le tour du monde, la question du moyen de communication n'est à aucun moment évoqué. L'énergie, la détermination, la curiosité dont il fait preuve, semblent effacer toute forme de difficulté. Or, ces lignes de Richert nous rappellent que partir au-delà de l'Europe effrayait la plupart des peintres. Et que le simple fait de devoir apprendre une langue étrangère semblait être au-dessus de leurs forces. En revanche, rien n'arrête l'artiste qui a envie de partir. Il ne connaît aucune crainte.

La seconde allusion à la question de langue étrangère que nous avons trouvée se trouve dans le journal de Krause. Son témoignage nous confirme que pour lui, l'espagnol d'Argentine n'est pas un problème ; au contraire : ce sont les mots de sa langue maternelle qui à présent lui font défaut.

> Y, también, tengo que rogarte disculpas, querido tío, si mi letra a veces no es fácil a leer y si el estilo de mi alemán resulta desigual. Estos dos hechos son la consecuencia de que, hace cinco años, tengo muy poca oportunidad para escribir, hablar o leer el alemán, especialmente después del tiempo que salí de Inglaterra. He vivido 3 años en una casa medio alemana, pero a menudo pasaron meses enteros sin que haya oído ni una palabra de alemán o que la haya escrito. Parece increíble que un joven de 20 a 25 años pierda la facilidad en el uso de su lengua nativa, pero no cabe duda de que ahora, desde que estoy viajando hace dos meses y medio en compañía de Rugendas, hablo con mucho mayor fluencia que antes. El mismo hizo esta observación y creí que era necesario repetirla para disculparme[2].

---

[1] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América », *op. cit.*, p. 321.
[2] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán », *op. cit.*, p. 61.

Ce passage du journal de Krause nous offre une belle illustration de la théorie du caméléon (ou du bernard-l'hermite) que nous évoquions plus haut. Le jeune Allemand est immergé dans la culture sud-américaine au point d'avoir des difficultés à parler sa langue maternelle.

Ainsi, en s'immergeant dans le pays où il voyage, en s'adaptant à une culture étrangère au point de ne plus se rappeler sa propre langue, le peintre voyageur perd ce que Lacarrière appelle la « carapace identitaire », la nationalité et la langue maternelle faisant partie des éléments constitutifs de l'identité. C'est donc d'une partie de lui-même que se détache ce voyageur. Si certains peintres, comme on l'a vu précédemment, semblent davantage prendre conscience de leur identité nationale, à travers le souvenir nostalgique de leur pays d'origine, d'autres au contraire (et parfois les mêmes, à d'autres moments) acceptent de se détacher de leurs racines et apprécient de se fondre dans leur nouvel environnement, de laisser une part d'eux-mêmes pour mieux s'ouvrir au monde.

IV. Le retour

La lithographie

A son retour en Europe, le peintre voyageur désireux de publier ses travaux n'avait d'autre choix que de les confier à un imprimeur pour qu'il les fasse graver par des artistes lithographes. Angel Kalenberg rappelle quels étaient les avantages du procédé de la lithographie par rapport à la gravure sur bois :

> Los pintores viajeros ya pudieron disponer de la reproducción litográfica mientras los indios apenas tuvieron acceso al grabado en madera. La diferencia es cualitativa y cuantitativa. (...) El grabado en madera. Para traducir una pintura o una acuarela reclamaba: un dibujante que copiara en blanco y negro el original a color (primera traducción); un grabador que pasara de la línea del dibujo a la incisión de la plancha (segunda traducción). Una vez impreso el taco en blanco y negro, era menester un iluminador para colorear la estampa impresa, a imagen y semejanza del original (tercera traducción). Traducción de traducciones. Interpretación de interpretaciones. (...) La litografía, en cambio, opera en un solo nivel: traduce dibujo a dibujo. No requería ninguna técnica artificiosa, porque no hay sustitución de un código por otro, ni técnicos adiestrados especialmente ni división del trabajo para habilitarse la impresión. Y los artistas no resultaron insensibles a la seducción de este nuevo método de reproducción, que acercaba el mundo en los umbrales del

siglo 19[1].

Cependant, tout n'est pas si manichéen : la lithographie n'avait pas que des avantages et, comme on a déjà eu l'occasion de le commenter à travers l'exemple de *Voyage pittoresque dans le Brésil* de Rugendas, ce procédé de travail en collaboration n'était pas sans poser quelques problèmes.

Kalenberg reconnaît lui-même le premier défaut de la lithographie : elle fige le dessin. « La litografía enfría la espontaneidad y calidez de un boceto. Un croquis de Humboldt, por ejemplo, al trasladarse a otro medio (dibujo a litografía) admite la proliferación de grises, que lo entonan, lo asordinan »[2]. Il poursuit ainsi : « Pero como no está sujeta a la mediación de un

142. Alexandre de Humboldt, « Volcans d'air de Turbaco », *Vues des Cordillères*

grabador de interpretación, permite un producto más inmediato, más "fiel" »[3]. Sur ce point, Kalenberg se trompe, car comme nous allons le voir, la lithographie est elle aussi un procédé de « traduction de traductions », d'« interprétation d'interprétations ».

Tout d'abord, le fait même de devoir passer par un intermédiaire implique nécessairement une modification du dessin originel de l'artiste. Ce que verra le public ne sera pas l'œuvre du peintre voyageur, mais celle du lithographe : une gravure réalisée *d'après* le

[1] Kalenberg, Angel, *op. cit*., p. 18.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

dessin de l'artiste. Lorsque les graveurs respectent fidèlement le dessin d'origine, les dommages sont minimes et le procédé atteint son louable objectif : celui de permettre au public de découvrir les œuvres d'un artiste voyageur. Cependant, il n'est pas rare que cet objectif ne soit pas atteint. On trouve en effet de nombreux exemples de lithographies peu fidèles et d'artistes mécontents.

Le premier problème est celui de la qualité des lithographies. Dans le chapitre qu'il consacre à Pallière, Bonifacio del Carril note : « En el caso de los temas tratados en las litografías del álbum se ha optado por reproducir las acuarelas que a ellas corresponden pues, en verdad la pobreza de ejecución de las litografías es notoria »[1]. La mauvaise qualité des gravures reproduisant les travaux de Pallière avait déjà été commentée par la presse de l'époque :

> La reproducción de estos cuadros a la litografía podría ser indudablemente mejor, y es de sentir que el señor Pallière no haya encontrado un artista que en la piedra estuviese a la altura de los cuadros reproducidos. (...) *La Porteña en el templo*, seguros estamos que ha dejado descontento al mismo autor, porque la litografía no es ni siquiera una sombra del cuadro original, que, como todos los de Pallière, son copia de la verdad[2].

Parfois, ce n'est pas la médiocre qualité des reproductions qui pose problème, mais le nombre d'étapes intermédiaires séparant le geste de l'artiste voyageur de la planche publiée. Ainsi, dans le paragraphe de la *Monumenta Iconográfica* consacrée à Alcide D'Orbigny, on peut par exemple lire cette phrase : « En el viaje de regreso, ya no tan conforme, dibujó el 26 de julio el *Pasaje del Río Santa Lucía*, Provincia de Corrientes, litografiado luego según dibujos de Victor Adam y A. St. Aulaire, sobre el croquis de D'Orbigny »[3]. Ici, la gravure a été réalisée à partir de dessins eux-mêmes composés (par deux personnes) sur la base d'un croquis de D'Orbigny. Enfin, un des autres problèmes auxquels peut se retrouver confronté le peintre voyageur à son retour est celui de la fantaisie du lithographe, qui a parfois du mal à se cantonner dans son simple rôle de copiste et revendique une part de création. Ainsi, par exemple, dans les lithographies réalisées à partir des dessins de La Touanne, des figures furent ajoutées par ce graveur nommé Adam dont il a déjà été question : « Estas cuatro láminas fueron litografiadas por Bichebois, según los dibujos originales de La Touanne con figuras

---

[1] Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográfica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, p. 69.
[2] Extrait de *La Tribuna*, 17 de mayo de 1864, cité in Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 48, 50.
[3] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 46.

agregadas por Victor Adam, según lo expresan las leyendas impresas en las respectivas litografías »[1]. Certains artistes ne semblèrent pas se formaliser de ses ajouts. D'autres, en revanche, firent part de leur désapprobation. C'est le cas de Vidal, qui découvrit non seulement des ajouts dans les gravures, mais aussi des « altérations » dans le texte qu'il avait lui-même préparé :

> Para la ejecución de esta obra Vidal volvió a pintar con leves variantes y modificaciones, veintidós acuarelas sobre los temas que había tratado en Buenos Aires. El libro se completó con la *Vista de Montevideo*, *Estancia en San Pedro* (Uruguay) y *Soldados en la Banda Oriental*. El ejemplar que se conserva en la biblioteca del Dr. Guillermo Kraft contiene una nota manuscrita de Vidal en la que éste señala las alteraciones que Ackermann introdujo en el texto por él preparado. Con respecto a las láminas, protestó enérgicamente con motivos del grabado de la *Vista general de Buenos Aires*, comúnmente denominada « desde la Plaza de Toros » porque así lo dice la leyenda impresa, no obstante que la vista fue tomada desde la antigua Factoría británica mirando hacia la Plaza de Toros, que se ve nítidamente representada en el grabado. La queja de Vidal se refiere a las diversas figuras que fueron agregadas por el grabador. *« Solamente los dos hombres parados a la izquierda son obra mía ». « Además, el gran espacio abierto es árido, en lugar de cubierto de césped como se ha representado ese lugar »*, dice Vidal. Consideró también perdida la lámina sobre la Estancia en San Pedro[2].

L'artiste voyageur de retour chez lui doit donc souvent se résoudre à voir son œuvre passer entre plusieurs mains et à assister, impuissant, à la déformation des images qu'il avait vues et dessinées. Ses souvenirs de voyage, qu'il souhaitait transmettre et faire partager tels qu'il les gardait en mémoire sont altérés. Il en est dépossédé. Ces travaux, qui étaient le fruit d'un vécu, sont dépersonnalisées. Les gravures (et parfois même les textes) ne sont plus le reflet de son expérience, mais le produit d'une transformation collective et organisée. Ainsi que l'écrit François Moureau,

> L'artiste-voyageur devient lui-même, comme l'écrivain-voyageur, le rouage d'une économie de diffusion massive. (...) Dès le début du XIX^e^ siècle, on avait vu comment les nouvelles techniques, en premier lieu la lithographie, puis le daguerréotype, faisaient de l'artiste un ouvrier de l'instantané industriel. Le comte de Forbin esquisse au lavis, un praticien prépare ensuite le dessin que le lithographe Engelmann transcrit sur la pierre (...). D'artiste, le voyageur est devenu un artisan dans une longue chaîne qui le réduit à son simple rôle de témoin mécanique[3].

---

[1] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 42.
[3] Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, *op. cit.*, p. IX.

Heureusement, ce n'est pas toujours le cas, et la lithographie permet aussi au peintre voyageur d'avoir la fierté de voir son œuvre publiée. Malgré tous ses défauts, la technique de la lithographie joue son rôle principal de transmission et de diffusion de l'œuvre d'un artiste, même si cette œuvre a dû subir les conséquences de la médiation... D'une manière générale, les peintres voyageurs ont tiré plus de profits de la lithographie qu'elle ne leur a porté préjudice. Ainsi que le constate Kalenberg, « en buena medida los pintores viajeros deben a la litografía su rápida ascensión: para nosotros, latinoamericanos, resultan sinónimos »[1].

La nostalgie des paradis perdus

> Me invadió un sentimiento extraño e indescriptible cuando tuve que decirme: ¡Hasta siempre, hermosa y bendita tierra, que tan generosamente me recibieras! ¡Hasta siempre Sudamérica; aquí donde tuve la ocasión de ver con mis propios ojos, de sentir y admirar, toda la grandeza y majestuosidad de Dios presentada en forma tan abundante! ¡Hasta siempre y probablemente para siempre, inolvidable y hermosa tierra con un futuro tan prometedor, grande y maravilloso![2]

143. Adolphe d'Hastrel, *Puerto del Carmelo (Paraje Las Vacas)*, 1839

[1] *Ibid.*
[2] 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, p. 50.

Tels sont, d'après Renate Löschner, les mots qu'écrivit Otto Grashof dans son journal, lorsqu'il quitta définitivement l'Amérique du Sud en 1858. En effet, nous avons évoqué plus haut la nostalgie de la terre natale, qui saisissait la plupart des peintres voyageurs lorsqu'ils se trouvaient si loin de chez eux, mais après plusieurs années passées sur le continent sud-américain, une fois rentrés en Europe, c'est une nostalgie exactement inverse que ressentaient ces mêmes peintres : celle de ces terres lointaines à jamais laissées derrière eux et qui n'étaient plus qu'un souvenir. Durant les dernières années de leur vie passées dans leur patrie d'origine, ils ne cesseront de se remémorer leurs années de voyage. Nous avions évoqué l'importance de la mémoire dans le travail du peintre voyageur. Or, une fois le retour effectué, elle joue un rôle peut-être encore plus essentiel : elle permet à l'artiste de continuer à créer à partir de modèles non plus visibles mais intériorisés. Auguste Borget, de retour en France, puisa toute son inspiration dans ses souvenirs : les quatre années de son tour du monde alimentèrent son art tout le reste de sa vie, ainsi que le remarque Sophie Cazé :

> Ce tour du monde, cette parenthèse de quatre années, nourrira son imaginaire, ses écrits, son travail jusqu'à sa mort. De retour en 1840, Auguste Borget peint « son paradis perdu », les espaces infinis à jamais enfermés dans ses souvenirs. De ses participations régulières aux Salons, aux expositions, l'artiste tire une notoriété. Les amateurs voient dans son oeuvre du pittoresque, un exotisme chatoyant, un ailleurs.
>
> Ne fallait-il pas y voir aussi comme il l'écrit, un regret : « *toutes les îles dont je n'ai fait qu'entrevoir les cimes perdues dans les vapeurs de l'horizon, ce coin de terre sera toujours un beau rêve qui ne s'effacera jamais* »[1].

Mais comment exprimer ces regrets, ces rêves ? Une fois rentré, l'artiste voyageur se retrouve en décalage avec ceux qui ne sont jamais partis. Face à leur incompréhension, seul dans son monde intérieur exotique et lointain, l'artiste de retour souffre d'un certain isolement. Une barrière invisible et infranchissable se crée entre celui qui est parti et ceux qui sont restés.

> Cette vision, cette expérience intérieure, il ne la partagera que brièvement avec les amateurs de son temps. Ni Balzac, son ami, son confident, ni Baudelaire, le critique clairvoyant ne percevront cette part de rêve, ce travail méticuleux sur la mémoire, cette sublimation de l'étrange, de paysages inconnus. C'est en rapprochant ses écrits de ses œuvres que nous pouvons tenter de mieux saisir l'inspiration originale

[1] Cazé, Sophie, « Auguste Borget, peintre, voyageur », in *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 1999, p. 13, 14. Les italiques sont dans le texte.

de Borget : « *vous trouvez que je me répète, n'est-ce pas, cher ami? Que je parle sans cesse de canaux, de rivières, de bambous, d'embarcations et de maisons à l'ombre de grands arbres? mais c'est qu'à chaque pas se présente un nouveau canal, dont l'entrée est si attrayante que l'on regrette de n'y point aller ; ce sont de nouvelles gerbes de bambous, plus élégantes encore que celles que l'on a déjà vues; puis les collines s'éloignent, le canal s'élargit, se ramifie et reçoit les eaux de plusieurs petites rivières; alors on aperçoit dans ces vallées devant lesquelles on passe si rapidement des villes, des villages, des ponts élevés à arches inégales, de charmantes villas sous des arbres fleuris qui font oublier les rêves dont on se berçait, pour en faire naître de plus doux encore* ». Auguste Borget ne se lasse pas, il se dit insatiable de rêves et récits rapportés, visions fugitives de fêtes et de ferveur religieuse[1].

Si Borget et d'autres peintres voyageurs éprouvent une telle nostalgie, c'est parce qu'au fil de leurs années de périple, ils se sont véritablement attachés à ces pays où ils ont vécu. Ainsi, par exemple, Pallière aimait profondément l'Argentine, qui était devenue pour lui une « seconde patrie », comme le constatent Gutiérrez et Solá :

Pallière amó sinceramente nuestro país, con el que se vinculó más pronto que ningún otro artista extranjero. Cuando de vuelta de Chile entra en territorio argentino, lo hace « no sin experimentar - escribe en su *Diario* - una cierta emoción y no sin saludar desde el fondo de mi corazón ese país amado, que considero mi segunda patria, donde he pasado hermosos años, donde he tenido excelentes amigos y donde he comprendido todo lo que encierra esa palabra mágica : Libertad »[2].

De retour en France, Pallière éprouva lui aussi cet inévitable regret d'être dans l'impossibilité de revoir ces lieux et ces êtres chers. « Años después, todo esto vuelve al espíritu y uno quisiera ver de nuevo esos lugares, esas costumbres y esos amigos que se hallan tan lejos y a los que se envía con el pensamiento mil recuerdos afectuosos »[3], écrivit-il dans son journal. Voyager si loin engendre des attachements qui plus tard sont sources de déchirement. Le voyageur rentré chez lui se retrouve en effet partagé entre deux terres : il n'est plus tout à fait chez lui puisque tout a changé en son absence, mais il n'est plus là-bas où ses souvenirs l'appellent, où les gens qu'il a aimés sont restés. Cette solitude et cette mélancolie, ce sentiment de se sentir étranger dans son propre pays, Rugendas les a particulièrement ressentis, lui qui avait passé vingt ans de sa vie en Amérique latine, et qui a

[1] *Ibid*, p. 14.
[2] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 58.
[3] *Op. cit.*, p. 129.

si mal vécu ses dernières années en Allemagne, en proie aux souffrances physiques et au manque de reconnaissance de ses compatriotes envers son œuvre. La nostalgie fut alors plus forte que jamais. Les souvenirs et les regrets firent apparaître a posteriori ce continent lointain comme un Eden qu'il n'aurait jamais fallu quitter. Dans sa biographie du peintre, Gertrud Richert met en relief cette nostalgie :

> La aflicción de su vida producida por una enfermedad que le era enigmática, hizo crecer en él el ardiente deseo por la amada lejanía, las brillantes tierras asoleadas, sobre todo, por la Cordillera de los Andes, por Chile. A menudo expresó sus sentimientos en versos, francamente malos versos que, sin embargo, nos conmueven porque nos lo muestran como un hombre sin patria en su propia patria :
>
> Construí un puente
> en mis pensamientos
> hacia el ancho, ancho mundo.
> De la cima de los Alpes
> hasta la lejana Cordillera de los Andes...
>
> Y con amargura se refiere a sí mismo :
>
> Aquí se estremece y siente frío
> y allá, calor.
> Aquí vive angustiado
> por el torturante dinero.
> Allá durmió tan dulcemente
> bajo el manto de las estrellas.
> Aquí se marchita antes de tiempo
> allá se alegró de la vida.
> Dejadlo, entonces, irse
> lejos, lejos, lejos!
> No sirve en el lugar elogiado
> ni en la residencia celebrada de las artes[1]...

L'image du pont que Rugendas imagine entre l'Allemagne et l'Amérique latine est tout à fait représentative de ce que ressent l'artiste voyageur de retour chez lui : il est désormais pour toujours entre deux rives. Ces pays, où il a pourtant connu des difficultés - financières, politiques, physiques ou sentimentales -, à présent qu'il en est loin, naturellement, il les

---

[1] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118, p.311-353, Santiago, 1959/60, p. 351.
A l'origine, c'est en allemand que Rugendas a écrit ces vers : « Eine Brücke baut´sich/ in Gedanken/ in die weite- weite Welt./ Von der Alpen Gipfel/ nach der Anden ferner Kette... (...) Hier schauert er und friert er/ und dorten erglüht er. / Hier lebt er bange,/ für erqualtes Geld./ Dort schlief er so sanft,/ unterm Sternenzelt./ Hier verwelkt er vor der Zeit,/ dort hat er sich des Lebens gefreut./ Darum lasst ihn fort- / fort- fort- fort!/ Er taugt nicht an den gepriesenen Ort,/ in der Künste gefeierte Risedenz... » Richert, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts*, Berlin, Rembrandt Verlag, 1959, p. 71.

idéalise par le souvenir. Ainsi, par exemple, Rugendas oublie que là-bas aussi, il était souvent préoccupé par « el torturante dinero ». La mémoire est sélective : les difficultés et les angoisses sont oubliées, il ne reste que des souvenirs heureux. Ainsi que l'écrit De Botton, « il est malheureusement difficile de se rappeler, une fois rentré chez soi, cette préoccupation quasi permanente au sujet de l'avenir, car la première chose peut-être à disparaître de notre mémoire est justement tout le temps que nous avons passé ailleurs que là où nous étions. Il y a une pureté dans le souvenir et dans l'anticipation d'un lieu : c'est le lieu lui-même qui peut ainsi ressortir nettement »[1]. Cette forte nostalgie d'un continent soudain idéalisé fut aussi ravivée et amplifiée par le fait que Rugendas n'a pas pu publier le grand album qu'il avait en projet à son retour en Europe, et que d'une manière générale, il ne ressentait plus l'utilité de sa présence dans sa propre patrie. C'est également ce qui est arrivé à Monvoisin, d'une manière peut-être encore plus prononcée pour lui, puisqu'il avait acquis, avant son départ pour l'Amérique, une certaine notoriété dans son propre pays. De tous les peintres ici étudiés, c'est celui qui montre le plus de regrets d'être rentré. A son retour, en effet, il dut se rendre à l'évidence avec une grande amertume : tout le monde l'avait oublié. Il fait part de sa grande déception dans ses mémoires : « Tuve la debilidad de confiar todavía en el recuerdo de mis conciudadanos. Error. Error. No encontré más que olvido e indiferencia y mi nombre casi borrado. Mi edad avanzada no me permitía volver a tierra extranjera; y en el seno de la familia que yo había creado y de la cual no tengo sino que felicitarme por sus buenos actos y su afecto, me resigné

144. Raymond Monvoisin, *Matrimonio paraguayo*, 1859

[1] De Botton, Alain, *L'art du voyage*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 34.

a esperar un final que, como lo aguardo, no tardará mucho tiempo »[1]. Devant l'indifférence des Français à son égard, Monvoisin éprouve l'envie de retourner au Chili, mais il ne peut plus repartir. La vieillesse est l'ennemie du voyageur : elle le cloue au sol, il est trop tard, le corps ne suit plus. Monvoisin se repentira d'avoir fait ce choix du retour, qui s'avérera définitif.

> (...) Me traslado a 1842, cuyos recuerdos tanto han cambiado mi laboriosa existencia, recuerdos que tienen para mí gran encanto : esa vida nómada, esa libertad, esa existencia de una naturaleza tan distinta comparada con el presente sedentario, fijado en un terrón de tierra, que no me atrevo a abandonar. ¡La edad, la edad! El hecho de envejecer y conservar todavía una cabeza joven, las aspiraciones del pasado, el cuerpo que se va en detalle y el olvido de sus conciudadanos; este orgullo del artista que no vive más que en su pasado, olvidado de todos excepto de él mismo. El corazón sangrando con esos recuerdos; pero, para qué quejarse; es la historia de todos[2].

On sent à quel point ces lignes sont empreintes de souffrance, d'amertume, d'amour-propre blessé... A nouveau, la terre américaine est synonyme de liberté. Comme il l'écrit, jusqu'à sa mort, Monvoisin vivra dans le passé. Tout comme Borget, il se nourrira de ses souvenirs pour peindre plusieurs tableaux sud-américains. « La nostalgia que el ya viejo pintor sentía por América, no sólo queda expresada en sus Memorias sino también en sus cuadros, como en *Recuerdos de la Cordillera, América del Sud* (1863), *Viaje por la Cordillera*, *Recuerdos de viaje* (1864), entre otras obras enviadas al Salón de París »[3], écrivent Solá et Gutiérrez. Sa nostalgie ne s'exprima pas uniquement dans ses tableaux. Ainsi que le relate Waldo Vila Silva, Monvoisin s'entoura également de toutes sortes d'objets lui rappelant le Chili, à la grande stupéfaction de son entourage.

> Monvoisin, nostálgico de América (...) acumulaba las cosas extrañas traídas del otro lado del mar (...). En las repisas, se apilan las gredas exóticas de "Talagante" y de "Quinchamali", panzudas ollitas perfumadas a campo de Chile, botijas negras, decoradas de blanco, que simulan gordas campesinas tocando la guitarra (...). El pintor coge entre sus largas y pálidas manos de artista, las gredas exóticas, y habla como en un sueño, a su auditorio familiar, que abre ojos de asombro, ante el relato extraño del no menos extraño país de la América del Sur (...). En la intimidad del jardín, ha levantado su taller y allí pinta sin premura, ni codicioso afán. El paisaje no es el que está frente a sus ojos, sino aquel otro, del lejano país, donde amó y fue

---

[1] Monvoisin, Raymond, *Memorias y diario de viaje*, cité in : Gutiérrez, Ricardo, Solá, Miguel, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y obra en América*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948, p. 48.
[2] *Op. cit.*, p. 49.
[3] *Op. cit.*, p. 41.

amado[1].

Ainsi, à partir du moment où il décide de partir, le voyageur s'expose à une série de manques : manque de sa terre natale et des siens lorsqu'il est en voyage, manque de la terre étrangère et de ses habitants lorsqu'il est de retour. Il est condamné à toujours manquer de quelque chose ou de quelqu'un. Ses souvenirs ne le laisseront jamais en paix. Nous nous étions interrogée plus haut sur la nécessité ou non pour un peintre de partir. A présent, la solitude, l'amertume et les regrets que nous avons observés chez ces peintres rentrés chez eux nous invitent à nous demander, à l'inverse : faut-il revenir ? Certains peintres ne sont jamais rentrés chez eux. Ils ont fait le choix de finir leur vie dans ce qui était devenu leur patrie d'adoption. C'est par exemple le cas de Charton et de Pellegrini. Peut-être ont-ils ainsi moins souffert. Peut-être une fois parti si loin et si longtemps ne faut-il jamais revenir.

[1] Vila Silva, Waldo, « Monvoisin y su escuela », in *Monvoisin*, Santiago de Chile, Ediciones Instituto de extensión de artes plásticas, Universidad de Chile, 1973, p. 36.

Conclusion

Dans l'introduction de son livre consacré aux peintres français du Río de la Plata, Philippe Cros s'étonne du fait que ces peintres soient aujourd'hui complètement oubliés en France :

> Chaque fois que je me suis hasardé à évoquer devant des Français la présence des « peintres français au Río de la Plata », la réaction de mes compatriotes a toujours été identique, à tel point que j'ai commencé à m'amuser de cette surprise flagrante, comme si, au XIX^{e} siècle, la France et l'Argentine n'avaient pas été séparées par un océan, mais par quelque espace intersidéral infranchissable. Et pourtant, depuis plus de trois siècles, bien des bateaux venus d'Europe avaient amené là-bas leur contingent de conquistadors, de colons et de religieux, mais aussi de scientifiques, d'artistes et de littérateurs. Alors, d'où venait donc le fait que mes compatriotes soient frappés d'une telle amnésie vis-à-vis de ces peintres pourtant incroyablement nombreux qui allèrent y tenter leur chance ou tout aussi fréquemment fuyaient une conjoncture hostile[1] ?

Voici les raisons qu'il évoque :

> Les raisons d'une telle désaffection sont nombreuses et méritent d'être évoquées. D'abord, beaucoup de ces peintres ne rentrèrent pas de leur grand voyage et, pour cette raison, leurs œuvres demeurèrent en Amérique du Sud, ce dont cet ouvrage fera pleinement la démonstration. (...) En ce qui concerne les peintres qui rentrèrent en France, certains furent tout simplement oubliés comme nombre d'artistes depuis la nuit des temps. Ceux qui avaient rapporté de leur fabuleux voyage des œuvres durent les garder en souvenir et c'est ainsi que certaines vues de la pampa ou de Buenos Aires doivent encore décorer les salons de vieilles maisons de famille. Si l'aventure de l'exil était possible et fut tentée par beaucoup, l'éloignement de la mère patrie faisait que de tels artistes ne pouvaient guère espérer être connus chez eux, et voilà peut-être la grande injustice de cette aventure artistique[2].

Philippe Cros poursuit : « Mais ne plaignons tout de même pas trop ces aventuriers car ils durent vivre des choses auxquelles leurs confrères pensionnés et choyés de Paris ne devaient même pas oser rêver : un pays qui, d'un côté devenait chaque jour plus européen et, de l'autre, demeurait un continent sillonné par les Indiens et vierge comme au lendemain de la

---

[1] Cros, Philippe, Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 16.

création »[1]. Ainsi, l'indifférence et l'oubli de leurs compatriotes semblent bien avoir été la contrepartie imposée par leur choix de voyage et d'aventures, le prix à payer pour avoir choisi une voie si différente. L'histoire de l'art européen n'a pas (ou a très peu) pris en considération les peintres voyageurs.

On peut s'interroger sur cet oubli. A son retour en France, Auguste Borget réalisa des œuvres pour le roi. On sait qu'il était payé autant que Delacroix[2], et donc que son talent était tout autant reconnu que celui de ce dernier. Comment expliquer alors que le nom de Delacroix soit resté dans l'histoire de l'art, mais pas celui de Borget ? Pourquoi des peintures exotiques n'ont-elles pas eu leur place dans les mémoires au même titre que des œuvres romantiques ? L'histoire ne retient pas tout, elle est faite de choix.

De nos jours, les peintres voyageurs du XIX^{e} siècle sont beaucoup plus connus dans les pays où ils ont séjourné que dans leur pays d'origine. Ainsi, si le nom de Rugendas évoque peu de choses à la plupart des Allemands, il est en revanche connu au Chili, en Argentine, au Brésil et au Mexique. Au cours de notre recherche, nous avons pu assister à un paradoxe : alors qu'à Mendoza par exemple, les historiens et conservateurs de musées possèdent extrêmement peu de reproductions d'œuvres de Rugendas et aimeraient tant en posséder davantage, dans les réserves de la Staatliche Graphische Sammlung de Munich, des centaines de dessins et de peintures représentant les Andes et la région de Mendoza dorment dans des cartons dont peu de gens se préoccupent. Pourtant, ce patrimoine artistique illustrant leur région serait considéré comme un trésor par la plupart des Mendozans.

Lors d'une conférence, nous avons pu faire découvrir la plupart des dessins et peintures de la traversée des Andes de Rugendas à plusieurs professeurs de l'université de Mendoza. Les paysages représentés par le peintre voyageur étaient pour elles des endroits familiers, les paysages de la route des vacances : la plupart des habitants de Mendoza préfèrent en effet traverser les Andes et se rendre sur les plages chiliennes en été, plutôt que devoir traverser l'Argentine pour atteindre la côte est. Elles redécouvraient ces paysages à travers ces dessins et peintures de Rugendas auxquels elles n'avaient jamais eu accès jusqu'alors. Les seules œuvres du corpus des Andes qu'elles connaissaient étaient celles que Bonifacio del Carril avait publiées dans son ouvrage sur Rugendas et l'Argentine en 1966[3] : *Descanso nocturno en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas*, sans doute l'huile de Rugendas la plus connue en

---

[1] *Ibid.*
[2] Stavrides, Loïc, « Voyage autour du monde », in *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 1999, p. 21.
[3] Del Carril, Bonifacio, *Mauricio Rugendas*, Buenos Aires, Academia nacional de Bellas Artes, 1966.

Argentine, car souvent reproduite, *El Cerro de Tolosa y la Casucha del Paramillo* ainsi que *La Casucha de las Cuevas*. Ces professeurs étaient à la fois enthousiastes et étonnées de n'avoir jamais vu ces représentations auparavant. L'une des questions soulevées par cette présentation a donc été : comment faire connaître aux Argentins cette part de patrimoine oublié ? Organiser une exposition ou publier un livre reproduisant ces travaux de Rugendas pourrait être un moyen, dans le futur, de remédier à cette lacune, pour que ces esquisses minutieuses sortent pour un temps des réserves allemandes afin de permettre aux Argentins frontaliers de redécouvrir leurs paysages familiers avec un œil nouveau : celui d'un voyageur étranger.

CONCLUSION

Dans un essai rédigé lors d'un séjour en France, intitulé *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, César Aira expliquait :

> (...) Aquí, al otro lado del Atlántico, represento la distancia, y me veo obligado a hilvanar las teorías de lo exótico. *René Leys*, la novela de Segalen, que he leído estos días, me ha hecho pensar si acaso el futuro de la literatura, de toda literatura, no estará en el exotismo. No es lo único que me hace pensar este libro maravilloso; frente a un triunfo tan completo es inevitable preguntarse como fue posible, como lo consiguió el autor. Me lo pregunto, entre otros motivos, porque yo intenté en mi novela china algo parecido, en mi fracaso, a lo que hizo Segalen en su triunfo: *vivir la realidad de la fábula*. Lo real de la fábula es el corazón mismo de lo que llamamos literatura, y no es tan paradójico como parece porque ahí es donde nace lo que llamamos paradoja. *Creo que lo logró, simplemente, creando una duda: algo ante lo que sea legítimo preguntarse si es realidad o ficción*[1].

Instaurer un doute entre fiction et réalité, c'est exactement ce qu'a fait Aira en écrivant *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Ce qu'il admirait tant dans le roman de Segalen, il l'a réalisé, quelques années après avoir écrit ces lignes. On pourrait reprendre l'expression utilisée par Aira et qualifier *Un episodio* de « triunfo completo ». *Un episodio* est un roman très court mais cette brièveté est quintessence. Aucune phrase du roman n'est inutile. Chaque thème est traité dans ce qu'il a de plus essentiel. Ce petit roman est un tout.

L'étude de *Un episodio* nous a ouvert de nombreuses perspectives. Le travail d'analyse de ce roman nous a dans un premier temps permis d'apprécier son potentiel interprétatif, sa richesse littéraire, ses possibles symboliques. La confrontation de la fiction racontée par Aira avec les faits tels qu'ils sont relatés dans les biographies de Rugendas ou dans d'autres sources nous a amenée à jeter un éclairage nouveau sur le roman, à travers d'autres récits relatant le vécu du peintre, et à explorer les problématiques liées à la relation dialectique entre fiction et réalité. Cette étape nous a notamment permis de constater que la limite entre réalité et fiction était très floue. Le récit de Krause, relatant certes un vécu, était subjectif et partiel. La biographie de Richert, pourtant issue d'un travail de recherche, était parfois fantaisiste et inventive. Le récit d'une réalité passée implique nécessairement une médiation narrative qui ne nous permet pas d'avoir un accès direct à cette réalité. Le roman de César Aira était donc

---

[1] Aira, César, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, Nantes, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint- Nazaire, Arcane 17, 1991, p. 63, 64. C'est moi qui souligne.

une version de plus de cette partie de la vie de Rugendas, une voix s'ajoutant aux autres voix, rendant toujours plus incertaine la frontière entre faits fictionnels et faits réels. La troisième partie de la thèse nous a permis d'élargir notre analyse en nous concentrant sur les réalisations de Rugendas et, plus généralement, sur l'activité de l'artiste en voyage, à travers ses multiples facettes. Cela nous a permis de comprendre encore mieux ce que peuvent être les différents épisodes de la vie d'un peintre voyageur et de mettre en lumière des problématiques notamment liées au regard, à la création artistique, au voyage et à l'interculturalité.

Or, des correspondances ont surgi entre ces différentes étapes de notre étude. Plus précisément, on peut noter qu'un jeu d'échos s'établit entre les tableaux de Rugendas et d'autres peintres voyageurs, et le roman de Aira.

Comme on a eu l'occasion de le voir, lorsqu'on regarde certains dessins ou tableaux du premier voyage en Argentine de Rugendas, on peut entendre résonner en soi quelques phrases de *Un episodio*, comme si le texte de Aira était en parfaite adéquation avec les peintures. En outre, on trouve des paréidolies aussi bien dans le roman de Aira que dans les dessins et peintures de Rugendas. La nature personnifiée de *Un episodio* cache des visages, comme on l'a vu. « Las largas marchas estaban vigiladas por cumbres de mica » , écrit par exemple Aira (p. 17). Or, on retrouve bel et bien de telles présences dans les tableaux du peintre voyageur. Les rochers peints dans l'esquisse à l'huile intitulée *Vista de la Ladera de la Jaula desde el Río Blanco*[1] ressemblent aux visages de profil de trois géants de pierre regardant dans la même direction. Une autre grande figure de soufre se dessine sous le Pont de

145. Johann Moritz Rugendas, *Vista de la Ladera de la Jaula desde el Río Blanco*, 1838

[1] cat. CH-O-82

l'Inca dans le croquis *Puente sobre un torrente. El Puente del Inca*[1].

De plus, aux procédés métatextuels dont use Aira dans *Un episodio* - le roman proposant une mise en abyme de la création artistique - fait écho la métapicturalité employée par Rugendas lorsqu'il met en scène au sein de ses peintures de petits personnages spectateurs de la vue offerte par le tableau. Comme le dit Bergez, « il s'agit (...) d'un redoublement du regard (...) : les personnages sont les doublets du spectateur de la toile, lui-même prolongement du regard supposé du peintre sur cette vue que lui offre le paysage »[2]. Le même processus s'accomplit avec *Un episodio* : le regard de Rugendas, personnage peintre de *Un episodio*, redouble celui du narrateur- auteur et du lecteur, puisque c'est par ses yeux que nous voyons les paysages décrits. Rugendas devient personnage à l'intérieur du tableau *Un episodio*.

Mais surtout, la question de la démarcation entre imaginaire et réalité se pose tout autant lorsqu'on contemple les œuvres des peintres voyageurs que lorsqu'on lit le roman de Aira. D'une manière générale, celui-ci traduit, comme l'exprime Marciano García, le conflit intérieur ressenti par tout artiste : « (...) el plano evidente de la pintura de Rugendas [es una] alegoría, si se quiere, no sólo del procedimiento escriturario de Aira sino de todo procedimiento (impresionismo, expresionismo, surrealismo), *productivamente tironeado entre el automatismo y el talento personal, entre la objetividad y la expresión de un individuo* »[3].

Ce tiraillement entre objectivité et expression personnelle est porté à son stade maximal dans l'art des peintres voyageurs et dans *Un episodio*. En effet, l'art du roman et l'art pictural mettent tous deux en question la représentation, l'illusion, la création, la subjectivité. Or, le rôle de biographe simulé par Aira et celui de « reporter » endossé par les peintres voyageurs tendent à l'objectivité et constituent une entrave à la création et une contradiction avec ce à quoi aspire fondamentalement l'artiste. La part de rêve et d'imaginaire est contrariée par un devoir de témoignage fidèle et objectif.

Mais le regard d'un artiste peut-il être objectif ? Chaque artiste nous transmet sa propre vision, née de sa propre expérience et sensibilité. Même quand l'artiste a seulement pour but de documenter le réel, et d'atteindre une représentation « scientifique » d'un objet, son style lui sera propre. Chaque peintre voyageur a un style reconnaissable, qui le distingue de celui des autres.

---

[1] cat. CH-D-398.

[2] Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 105.

[3] García, Mariano, « Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira », in M. Carrizo Rueda, Sofía, (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo"*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, p. 151. C'est moi qui souligne.

Aussi, de même que dans le récit de faits historiques, la narration constitue une médiation subjective rendant impossible un accès direct au réel, de même, le regard du peintre voyageur ne peut pas être objectif : le tableau ne peut que traduire la vision sensible et subjective du peintre. Comment pourrait-il en être autrement ? Avoir un regard objectif signifierait s'extraire de soi-même, ne plus être un sujet, au sens philosophique du terme, ne plus être soi-même.

L'impossibilité à rester objectif en art, Aira nous en fournit une belle illustration, à travers son processus d'écriture de *Un episodio*. En écrivant ce roman, Aira a fait exactement l'inverse de ce qu'il fait d'habitude et de ce qu'il est (et c'est sans doute pour cette raison qu'il dit souvent ne pas aimer ce roman) : il s'est confronté à l'altérité la plus totale. En effet, comme on l'a vu, contrairement aux peintres voyageurs, il préfère « voyager autour de sa chambre » par la lecture et l'imaginaire plutôt qu'explorer réellement des pays inconnus. En outre, il est Argentin et s'est mis à la place d'un Européen découvrant l'Argentine. Or, comme il l'a dit lors d'un entretien, c'est justement ce qu'on ne fait jamais ou ce qui est à l'opposé de nous qui nous fascine. Mais au-delà de cela, c'est son style narratif qu'il a modifié : alors qu'il aime par-dessus tout faire preuve d'imagination et de fantaisie en écrivant, il a adopté ici le ton d'un biographe, en particulier au début du roman. Il a commencé son roman sur un ton presque aussi neutre que celui d'une encyclopédie. Néanmoins, comme on le sait, on ne peut pas chasser si facilement le naturel. L'art était plus fort que tout : la création et la poésie ont pris le relais.

En écrivant *Un episodio*, Aira s'est donc mis exactement dans la même situation qu'un peintre voyageur : partant d'une réalité qu'il semblait apparemment vouloir relater objectivement, tel un biographe (c'est en tout cas la première impression que peut avoir le lecteur), il s'en est éloigné car le besoin d'invention a été plus fort que l'apparente neutralité initiale. Et c'est en fait ce qui arrive à l'artiste voyageur : il s'impose le devoir de représenter minutieusement la réalité qui l'entoure, afin que ses dessins et ses peintures soient des documents « scientifiques », témoignant de tout ce qu'il a vu. Mais sa propre vision des choses intervient, qu'il le veuille ou non, et son désir de créer, d'exprimer ce qu'il a en lui, et non seulement ce qu'il voit à l'extérieur, s'impose.

La volonté de restreindre la création peut être plus ou moins forte, ainsi qu'on peut l'observer à travers l'œuvre de Rugendas. En réalisant certains dessins, il s'est imposé de respecter à la lettre ce qu'il voyait. Les dessins ethnographiques, par exemple, sont très fidèles et minutieux. Dans d'autres dessins en revanche, ou dans certaines peintures, on sent que la

fibre artistique a été plus forte. Celle-ci s'exprime à travers divers procédés : la volonté de représenter un premier plan donnant de la profondeur dans les compositions de paysages, la vivacité d'un geste spontané et libre dans les esquisses à l'huile, l'invention d'un récit dans le cycle du *malón*, l'ajout de personnages ou de plantes « typiques » d'une région, en suivant les conseils de Humboldt, en particulier dans les tableaux mexicains. Mais la création fondée sur une observation minutieuse est sans doute portée à son niveau le plus élevé dans ses représentations merveilleuses des forêts du Brésil. Concernant certaines planches de *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, Renate Löschner rapporte les appréciations d'un autre voyageur, Maximilian Zu Wied, qui relève les inventions de Rugendas :

> Wied examinaba otros aspectos del *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. (...) Objetaba, pese a toda perfección artística, a una impresión de la selva junto al Río Manqueritipa:
>
> « La selva es hermosamente dibujada y sus múltiples plantas simbolizan la riqueza de aquella soberbia creación vegetal. *El que, por lo demás, el dibujante no se atuvo exactamente a la naturaleza, haciendo combinaciones imaginativas mentales, lo demuestran los flamencos... en la selva...* »
>
> Los máximos reparos los tenía Wied, como autoridad en la materia, contra los botocudos retratados en la misma obra. *No sabía, escribió, de donde el dibujante « había tomado sus originales* ». Los botocudos retratados llevaban otros tatuajes, tenían el pelo de otra manera, y presentaban también diversas otras diferencias con aquellos botocudos que él mismo había encontrado en el Brasil. En la lámina que muestra la Danza de los Puri, Maximilian criticaba algunos detalles de la indumentaria de los indios, lo mismo también una « palmera de tronco escamoso » que no existe en el Brasil. Todos estos puntos, sin embargo, constituían detalles que no disminuyen el valor informativo de ésta, la más importante obra con láminas sobre el Brasil del XIX[1].

On voit ici à quel point la créativité et l'invention peuvent prendre le pas sur la stricte représentation d'un motif. De même que Aira ne peut empêcher son imagination de s'évader, de même, Rugendas laisse parler son art. Cette fantaisie pourrait être ce qui caractériserait les œuvres d'un véritable artiste. Dans l'ouvrage de Löschner, on peut lire à ce sujet un commentaire émis par le naturaliste Chamisso : « Chamisso, durante su viaje alrededor del mundo, anhelaba que « alguna vez un genio bondadoso guiara a un pintor a estas islas, un artista de vocación, y no sólo uno de estos dibujantes profesionales »[2]. Ainsi, on pourrait être enclin à croire que ce qui distinguerait « un dessinateur professionnel » d'un « artiste de vocation », ce serait cette faculté qu'a le véritable artiste à embellir la réalité, à la sublimer.

---

[1] 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, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 11.

Dans ce cas, il peut nous sembler tout à fait étonnant que les œuvres de Rugendas aient été parfois qualifiées de scientifiques et que Humboldt les ait tant appréciées. En fait, l'art des peintres voyageurs, encouragé par Humboldt, représente un « amalgame de la science et de l'art »[1], pour reprendre les termes de Löschner, à une époque où, bien sûr, les limites n'étaient pas aussi nettement établies qu'aujourd'hui. En effet, si la représentation de la forêt brésilienne par Rugendas dans l'huile *Paisaje en la selva tropical brasileña, con figuras*[2] semble imaginaire et fantastique, il n'en reste pas moins que les plantes sont clairement identifiables. On reconnaît ainsi nettement plusieurs plantes appartenant aux différents types classés par Humboldt : des palmiers (groupe un), des aroïdées (groupe huit), des lianes (groupe neuf), des bambous (groupe onze), des fougères (groupe douze), et la liste n'est pas exhaustive. Le tableau est à la fois sublime et minutieux. L'art et la science s'unissent dans une harmonie qui n'a peut-être plus jamais été atteinte depuis lors. On peut citer cette phrase d'un artiste parti au Nicaragua nommé Wilhelm Heine, mentionné par Löschner, qui montre bien l'état d'esprit d'ouverture et de pluridisciplinarité dans lequel partaient la plupart des peintres voyageurs : « Yo soy artista y sólo como tal he hecho este viaje. Quiero decir por amor al arte y por el placer que

146. Johann Moritz Rugendas, *Paisaje en la selva tropical brasileña, con figuras*, 1830 (Détail)

[1] *Op. cit.*, p. 12.
[2] cat. BR-O-1

me depara la investigación científica »[1]. Etre artiste signifie donc, dans ce contexte, aimer l'art, mais aussi la science.

Pour finir, peut-être faut-il rappeler que César Aira a commencé à écrire une suite au roman *Un episodio*. En fait, il ne s'agit pas à proprement parler d'une suite, mais d'un autre roman ayant pour personnage principal Rugendas : un autre épisode de sa vie, environ quinze ans plus tôt, relatant son séjour au Brésil, entre 1821 et 1825, et la réalisation de son ouvrage *Voyage Pittoresque au Brésil*, qui parut à Paris en 1828. Lors d'un entretien, Aira nous a parlé de l'écriture de ce nouveau livre, dont seule la première partie est terminée pour le moment. Ce second opus sur Rugendas apporterait un élément qui, selon Aira, est manquant dans *Un episodio* :

> - Ahí creo que hay una falla en el libro: que no le di el tono que me hubiera gustado que tuviera, como aventura juvenil. Porque Rugendas era muy joven en ese momento. (...) Por eso habría que escribir un segundo Rugendas: Rugendas II, Rugendas en Brasil, años antes, cuando era mucho más joven.
> - Finalmente esta novela, ¿la va a escribir?
> - Tengo escrita toda la primera parte, pero... Ultimamente, empiezo mucho y termino poco... (...) La cosa es que, últimamente, a partir de cierto momento, de cierta edad, empecé a ver que escribir novelas como ésta no tiene nada que ver conmigo, (...) con mi vida, y ahora eso no me interesa; ahora quiero escribir cosas que tengan que ver conmigo.
> - ¿Autobiográficas?
> - No, no exactamente pero... por ejemplo yo he tenido mucha experiencia en el Brasil, que, en este libro, pasándoselas a Rugendas, creo que tendrían más sentido para mí.
> - ¿Y qué le falta para terminar?
> - Toda una larga escena que va a suceder en París. Porque él fue muy joven al Brasil, e hizo muchos dibujos; después volvió cuando tenía un poco más de veinte años. (...) Y ahí hizo el libro sobre el Brasil, que es el libro que lo hizo famoso [*Voyage Pittoresque au Brésil*]. Toda la primera parte es totalmente ensayística, lo que tengo escrito sobre la confección del libro : como lo hizo, como se hicieron los grabados, porque sobre eso sí me documenté mejor. Porque a partir de ese libro [*Un episodio*], y de las traducciones que se hicieron, de la difusión que tuvo, me han dado mucho material sobre Rugendas; dondequiera que voy, alguien me da un libro sobre Rugendas... (...) Ahora, en Brasil, hace unos años, una señora (...) y su marido hicieron un libro enorme, maravilloso : *Rugendas en Brasil*[2]. Y ya está perfectamente documentado todo, todo el libro de

[1] Löschner, Renate, « La Presentación artística de Latinoamérica en el siglo XIX bajo la influencia de Alexander von Humboldt », in *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente,* Berlin, Reimer, 1978, p. 31.

[2] Il s'agit de : Diener, Pablo et Costa, Maria de Fátima, *Rugendas e o Brasil*, São Paulo, Editorial Capivara, 2002.

> Rugendas, con todos los grabados, y los dibujos; se pasaron los grabados, quien hizo cada grabado, como se atribuyó el texto, así que escribí así al modo de artículo de enciclopedia toda la confección del libro. Y en la segunda parte (*risas*), una vez que el libro está hecho, entregado a los editores, Rugendas no esperó que saliera el libro: se fue. Se fue a Italia, creo, siguió con su vida, después volvió a América. Y allí va a haber una escena en París. Voy a utilizar mis experiencias de Brasil y mis experiencias de París... (*Risas*) ¡Vamos a ver si sale![1]

La première partie du livre que prépare Aira ne serait donc pas un roman, mais un essai : la description de la confection de *Voyage Pittoresque au Brésil* de Rugendas, écrite « sur le mode d'un article d'encyclopédie ». Il serait intéressant de pouvoir lire ce texte, qui alimenterait en particulier notre réflexion sur ces ouvrages illustrés de lithographies publiés par les peintres voyageurs, et notamment sur la question des gravures réalisées à plusieurs mains. En outre, on note que cette fois, Aira s'est beaucoup documenté. Mais il ne compte pas publier cet essai avant d'avoir écrit la seconde partie qu'il a en tête. Comme on l'a lu, il s'agirait d'une longue scène se déroulant à Paris, dans laquelle l'auteur argentin pourrait utiliser des souvenirs personnels. Aira nous en a dit un peu plus sur les images qui lui venaient à l'esprit en pensant à ce projet. Il s'agit en l'occurrence des images d'un film ayant pour sujet la Révolution française et la fuite de Louis XVI :

> - ¿Lo está escribiendo en estos momentos o tiene otros proyectos al mismo tiempo?
> - Sí. Tengo como diez novelas empezadas. Escribo un poco de la una, un poco de la otra... Ninguna me está saliendo bien... Y ésta la tengo guardada en una carpeta. Me he prometido terminarla. Tarde o temprano. Tengo unas escenas, o entrevistas... una película de... ¿quien era?... que sucede en el París de la revolución, en 1789, que se llamaba *La nuit de Varennes* : la huida del rey, María Antonieta... Esa película que era muy hermosa tiene muchas escenas... En el recuerdo tengo escenas... Creo que el actor es Louis Jouvet...[2] Marcello Mastroianni que hacía de Casanova... Creo que era Louis Jouvet que hacía de Restif de la Bretonne... Se encontraban Restif de la Bretonne y Casanova (*risas*)... Dos grandes seductores... Vamos a ver si sale. ¡Esta conversación me ha dado ganas de volver![3]

Aira nous a par la suite précisé par e-mail de quelle scène de ce film il pensait s'inspirer particulièrement : « Empieza con una función de marionetas en la calle, y ésa

---

[1] *Ibid.*
[2] Il s'agit en réalité d'un film réalisé par Ettore Scola en 1982 avec notamment Jean-Louis Barrault et Marcello Mastroianni. Aira se trompe en évoquant Louis Jouvet, décédé en 1951.
[3] *Ibid*.

fue mi idea: Rugendas viendo una representación de ese tipo, en París, y la obra que se representa le recuerda sus aventuras en Brasil. Pero no la he escrito, y quizás no la escriba nunca »[1].

Comme on peut le constater, lors de l'entretien (en mars 2011), Aira semblait avoir réellement l'intention de reprendre l'écriture de ce deuxième volet de la vie de Rugendas. Quelques phrases telles que « Me he prometido terminarla » ou « esta conversación me ha dado ganas de volver » semblaient indiquer que la poursuite de ce livre était en bonne voie. Mais visiblement, un an plus tard, Aira ne manifeste plus la même envie de terminer ce livre (« Pero no la he escrito, y quizás no la escriba nunca »)... Il faudra donc attendre un peu pour savoir si nous pourrons lire un jour un autre épisode de la vie du peintre voyageur.

[1] Extrait d'un courrier électronique adressé à Lucile Magnin le 26 juillet 2012. lucilemagnin@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

I. César Aira

Romans, essais et articles de César Aira

Aira, César, *Yo era una niña de siete años*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

Aira, César, *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Aira, César, *Cómo me hice monja* y *La costurera y el viento*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004 (1e éd. : 1993 et 1994).

Aira, César, *La Liebre*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004 (1e éd. : 1991).

Aira, César, *Las noches de Flores*, Barcelona, Mondadori, 2004.

Aira, César, *La princesa primavera*, México, Ed. Era, 2003.

Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Santiago, Lom ediciones, 2002 (1e éd. : 2000).

Aira, César, *Fragmento de un diario en los Alpes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Aira, César, *Váramo,* Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.

Aira, César, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* (traduction de Michel Lafon), Marseille, André Dimanche, 2001.

Aira, César, *Las tres fechas,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Aira, César, « El viaje y su relato », in *Babelia, El Pais*, Madrid, sábado 21 de julio de 2001.

Aira, César, *Ema la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997 (1e édition : 1981).

Aira, César, *Argentina. Las grandes estancias*, Buenos Aires, Emecé, 1995.

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

Aira, César, *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Aira, César, *Canto castrato*, Paris, Gallimard, 1992 (1e éd. 1984).

Aira, César, *El bautismo*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

Aira, César, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, Nantes, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire, Arcane 17, 1991.

Ouvrages, thèses et articles sur l'œuvre de César Aira

Barenfeld, Eva Verónica, « César Aira : realismo en proceso », *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html (page consultée le 22 mai 2012).

Breuil, Cristina, *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Aira*, Thèse de doctorat dirigée par M. le professeur Michel Lafon, Université Stendhal - Grenoble 3, 2003.

Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Estrin, Laura, *César Aira : el realismo y sus extremos*, Buenos Aires, Ediciones del valle, 1999.

Galiazo, Evelyn, « La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible », in *La Biblioteca*, n°4-5, Verano 2006, p. 290-305.

García, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

García Diaz, Teresa (coord.), *César Aira en miniatura: un acercamiento critico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literariasm 2006.

Lafon, Michel (et al.), *César Aira, une révolution*, Numéro Hors série de *Tigre*, Grenoble, Université Stendhal - Grenoble 3, CERHIUS (ILCEA), 2005.

Lançon, Philippe, « Rendez à César », *Libération*, 1er septembre 2005, http://www.liberation.fr/page.php?Article=320383 (page consultée le 06 avril 2006).

Remón Raillard, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo*, Thèse de doctorat dirigée par M. le professeur Michel Lafon, Université Stendhal - Grenoble III, 1999.

Conférences et entretiens de César Aira

Entretien avec Lucile Magnin réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011.

Entretien avec Lucile Magnin réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011.

Conférence de César Aira à l'Université Stendhal - Grenoble III, le 28 février 2008.

« Sans peur et sans mépris », entretien avec Pascal Jourdana, *L'Humanité*. *Rubrique Cultures*, 29 septembre 2005, http://www.humanite.fr/node/112967 (page consultée le 22 mai 2012).

« César Aira : "Quisiera ser un salvaje" », entretien avec Eduardo Berti, *Tres puntos - El Protagonista*, N° 227, 1 de noviembre de 2001, http://www.3puntos.com/

seccion.php3?numero=290&nEsp=227&seccion=protagonista (page consultée le 28 janvier 2005).

Ouvrages et articles sur *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Arambasin, Nella, « Transfigurations », in *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 113-126.

Bogliolo, François, « Voyage au milieu de la nuit ou *Un episodio en la vida del pintor viajero* », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 19-35.

Ceresa, Constanza, « Escritura y procedimientos. *Un episodio en la vida del pintor viajero* », *Taller de crítica literaria Mariano Aguirre,* Universidad de Chile, http://critica.uchile.cl/narrativa/aira.htm (page consultée le 28 janvier 2005).

Danou, Gérard, « L'esthétique du coquelicot dans le roman de Aira » in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 143-151.

Daveti, Jean-François, « Espace, expérience et symbolique du plein et du vide dans le roman de César Aira », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 51-60.

De Mora Valcárcel, Carmen, « Rugendas en Aira: *Un episodio en la vida del pintor viajero* », in Mattalia Sonia (et al.), *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana, Francfort, Vervuert, 2008, p. 489-497.

Dublé, Eduardo Thomas, « *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira: el artista rebelde », in Cortés, Hugo R. (et al.), *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuet, 2008, p. 261-273.

Dussidour, Dominique, « César Aira, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*, roman », *remue.net. collectif littérature*, 7 décembre 2003, http://www.remue.net/article.php3?id_article=356 (page consultée le 22 mai 2012).

García, Mariano, « Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira », in Carrizo Rueda, Sofía M. (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo"*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, p. 139-157.

Jageneau, Dimitri, « *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*. César Aira », http://www.axelibre.org/livres/peintre_voyageur.php?p=1 (page consultée le 2 décembre 2010).

Kohan, Martín, « A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira », in *Ramona, Revista de artes visuales*, n° 32, Buenos Aires, junio de 2003, p. 70-74, http://www.ramona.org.ar/files/r32.pdf (page consultée le 22 mai 2012).

Lafon, Michel, « César Aira, *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* », 2005, http://www.initiales.org/chap003/rubr002/ouvrage373.html (page consultée le 22 mars 2005).

Manzi, Joaquín, « Arjentino i gaucho : Rugendas », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 77-96.

Ortíz Domínguez, Efrén, « *Un episodio en la vida del pintor viajero*: la ficción viaja en carreta », in García Díaz, Teresa (coord.), *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, México, Universidad veracruzana, Instituto de investigaciones lingüístico-literarias, 2006, p. 79-102.

Parisot, Richard, « L'ombre de Humboldt », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 63-75.

Peñate Rivero, Julio, « Le déplacement, un activateur textuel : César Aira dans la tradition du récit voyageur » in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 37-50.

II. Johann Moritz Rugendas

Ouvrages de Johann Moritz Rugendas

Rugendas, Johan Moritz, *Album de Trajes Chilenos*, Santiago de Chile, Imprenta de J.B. Lebas, 1838.

Rugendas, Johan Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Engelmann & Co., 1835.

Ouvrages sur Johann Moritz Rugendas

Bindis Fuller, Ricardo, *Juan Mauricio Rugendas*, Santiago de Chile, Marinetti, 1984.

Del Carril, Bonifacio, *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas*, Buenos Aires, Academia nacional de Bellas Artes, 1966.

Del Carril, Bonifacio, *Mauricio Rugendas*, *Exposición de sus obras*, *septiembre de 1966* (catálogo), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1966.

Diener, Pablo, *El viaje de Rugendas por Chile. 1834-1842*, Santiago, Origo Ediciones, 2012.

Diener, Pablo, *Rugendas: pintor y dibujante*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998.

Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997.

Diener, Pablo, *Rugendas: América de punta a cabo*, Santiago, Editorial Aleda, 1992.

Diener, Pablo et Costa, María de Fátima, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999.

Flores Araoz, Jose, *Rugendas, El Perú romántico del siglo XIX*, Lima, Editor Carlos Milla Batres, 1975.

Lago, Tomás, *Rugendas, Pintor romántico de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

Larraín Orrego, Luz, *Conversación íntima con Mauricio Rugendas*, Santiago, Editorial Aleda, 1992.

Löschner, Renate, *Juan Mauricio Rugendas en México*, Madrid, Museo de América, 1986.

Maino, Hernán (dir.), *Juan Mauricio Rugendas. La mirada de un viajero*, Santiago, Origo Ediciones, 2008.

Metzger, Christof, *Chile y Juan Mauricio Rugendas*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Worms am Rheins, Wernersche, 2007.

Monteiro, Salvador et Kaz, Leonel (eds.), *Expedição Langsdorff ao Brasil/ The Langsdorff Expedition to Brazil, 1821-1829 (Taunay, Rugendas, Florence),* Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, 1988.

Pinochet de la Barra, Oscar (ed.), *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1989.

Richert, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1959.

Articles sur Johann Moritz Rugendas

Castedo, Leopoldo, « Rugendas en Talca y otros lugares », in *Revista Universum,* Talca, Universidad de Talca, Año 7, 1992, p. 141-168.

Correas, Edmundo, « Rugendas, El Pintor Alemán de América », in *Revista Américas*, Washington D. C., Vol. 19, 1967, p. 12-19.

Diener, Pablo, « The picturesque as an aesthetic category in the art of travelers : notes on J. M. Rugendas's work » (traduit par María Paz Fernandez Smits), *Historia (Santiago)*, Santiago, v. 40, n. 2, dec. 2007, p. 285-309, http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0717-71942007000100001&script=sci_arttext (page consultée le 11 septembre 2008).

Diener, Pablo, « Reseña de "Exposición Rugendas y Chile" de Museo Nacional de Bellas Artes », in *Historia*, enero-junio, año/vol. 40, número 001, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2007, p. 199-204. http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=33440115 (page consultée le 17 août 2010).

Korzilius, Jean-Loup, « L'œuvre de Rugendas et l'historiographie de l'art aujourd'hui », in Arambasin, Nella (coord.), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira : Un episodio en la vida del pintor viajero*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 97-109.

Massini Correas, Carlos, « Bonifacio del Carril : Mauricio Rugendas », in *Cuadernos de historia del arte*, n°6, Mendoza, Universidad nacional de Cuyo, Facultad de filosofia y letras, Instituto de historia del arte, 1966/67.

Pinochet de la Barra, Oscar, « Carmen Arriagada y Rugendas. Un amor imposible », in *Revista Humboldt*, Bonn, Año 27, 1986, p. 57-63.

Radiguet, Max, « Le voyageur Rugendas », in *L'illustration, journal universel*, 26 juin 1847, Paris, L'Illustration, 1847 (mars-août), p. 263-266.

Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118, Santiago, 1959/60, p. 311-353.

Richert, Gertrud (ed.), « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. Cartas de Mercedes Marín Solar (et al.) a Rugendas. 1836-1844 », in *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago de Chile, vol. 47, 1952, p. 137-155.

Richert, Gertrud (ed.), « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. Cartas de Domingo de Oro a Rugendas. 1837-1845 » in *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago de Chile, vol. 48, 1953, p. 157-184 et vol. 49, 1953, p. 183-209.

Richert, Gertrud (ed.), « La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. Cartas de Juan Espinosa a Rugendas. 1835-1843 » in *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago de Chile, vol. 50, 1954, p. 149-173 et vol. 51, 1954, p. 91-148.

III. Robert Krause

Journal de Robert Krause

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), in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, año 9, N.S. 3, n°2-4, 1923, p. 42-62.

Krause, Robert , « De Mendoza a San Luis de la Punta. Diario íntimo del paisajista alemán » (éd. et traduit par Alberto Haas), in *Fenix - Revista de Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, año 10, N.S. 4, n° 2-3, 1924, p. 36-61.

Articles sur Robert Krause

Bujaldón de Esteves, Lila, « Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas », in *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n°6, 1999-2000, p. 147-165.

Bujaldón de Esteves, Lila, « Rugendas y Robert Krause. Una amistad imprescindible. Incursión común a través de los Andes y por la región de Cuyo (1837-1838) », in *Anuario Argentino de Germanística*, n°VI, Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas, 2010, p. 181-190.

IV. Alexandre de Humboldt

Ouvrages de Alexandre de Humboldt

Humboldt, Alexandre de, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Paris, Editions Utz, 2000 (1e éd. : 1847-1859).

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

Humboldt, Alexandre de, *Essai sur la géographie des plantes*, Nanterre, Ed. Erasme, 1990 (1e éd. : 1807).

Humboldt, Alexandre, *Vues des Cordillères et monumens des peuples de l'Amérique*, Nanterre, Ed. Erasme, 1989 (1e éd. : 1810).

Humboldt, Alexandre de, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland, rédigé par A. de Humboldt*, Paris, Club des Libraires de France, 1961 (1e éd. : 1805-1836).

Ouvrages sur Alexandre de Humboldt

Castrillon, Alberto, Alexandre de Humboldt et la géographie des plantes, in Revue d'histoire des sciences, tome 45, n°4, 1992, p. 419-434, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs_0151-4105_1992_num_45_4_4242 (page consultée le 25 mai 2012).

Duviols, Jean-Paul et Minguet, Charles, *Humboldt : savant-citoyen du monde*, Paris, Gallimard, 1994.

Gayet, Mireille, *Alexandre de Humboldt : le dernier savant universel*, Paris, Vuibert - Adapt, 2006.

Kehlmann, Daniel, *Les Arpenteurs du monde*, Paris, Actes Sud, 2006.

Minguet, Charles, *Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Ouvrages et articles sur l'école artistique humboldtienne

Achenbach, Sigrid, *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt,* Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett : 13 novembre 2009 - 11 avril 2010, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin ; Munchen, Hirmer, 2009.

Anadon, Ana, « Los viajes pintorescos del siglo XIX : Humboldt y Rugendas », in *Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica : Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, p. 43-54.

Bunkse, Edmunds V., « Humboldt and an aesthetic tradition in geography », *The Geographical Review*, vol. 71, N°2, April 1981, p. 127-146, http://www.jstor.org/discover/10.2307/214183?uid=3738016&uid=2129&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=56204541433 (page consultée le 24 mars 2010).

Diener, Pablo, « La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros », *in Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. Mexico. Année 2, n°3, 1999, p. 41-49.

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.

V. Philosophie, littérature et théorie littéraire

Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009.

Bergson, Henri, *Le Rire*, Paris, Ed. PUF, 2002 (1e ed. : 1900).

Châteaubriand, François-René de, *Atala*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1993.

Marx, William, *Le Tombeau d'Œdipe*. *Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012.

Pascal, *Pensées*, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 1995.

Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

VI. Littérature argentine

Borges, Jorge Luís, *Obras Completas* (édité par Carlos V. Frías), Barcelona, Emecé editores, 1989.

Borges, Jorge Luís, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (1e éd. : 1944).

Borges, Jorge Luís, « La Esfera de Pascal », *Otras Inquisiciones*, 1952, in *Obras Completas*, VII, Buenos Aires, Ed. Emecé, pp. 14-16. http://homepage.mac.com/eeskenazi/borges3.html (page consultée le 6 juin 2012).

Echeverría, Esteban, *La Cautiva*, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1965 (1e éd. : 1837).

Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, Madrid, Editorial Castalia, 1979 (1e éd. : 1569, 1578, 1589).

Kohan, Martín, *La pérdida de Laura*, Buenos Aires, Ediciones Tantalia, 1993.

Lafon, Michel, « Littérature argentine et captivité. Quelques observations sur le personnage de la captive », in *Enfermement et captivité dans le monde hispanique*, Les Cahiers de l'ILCE, numéro 2, Université Stendhal - Grenoble III, 2000.

Lafon, Michel, « Pour une poétique de la forme brève », in *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, Tome 1, América, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 13-18.

Mansilla, Lucio Victorio, *Una excursión a los Indios Ranqueles*, Buenos Aires, Edicol, Editorial Cooperativa de Libreros, 2006 (1e éd. : 1870).

Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974 (1e éd. : 1942).

Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Catedra, 2001 (1e éd. : 1845).

Williams Alzaga, Enrique, *La Pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada Editores, 1955.

Zanetti, Susana, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

VII. Fiction et réalité, littérature et Histoire

Baroni, Raphaël (et al.), « Historiographie, littérature et philosophie : une longue et difficile conversation triangulaire », in *A contrario*, 2010/2, n°14, p. 3-9.

Barthes, Roland, « L'Effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982 (1e éd. : 1968).

Bourdieu, Pierre, « L'Illusion Biographique », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62, n°62-63, 1986, p. 69-72.

Dosse, François, « L'histoire entre science et fiction », in *Acta Fabula,* Dossier critique : "Faire et refaire l'histoire", 2010, http://www.fabula.org/revue/document6399.php (page consultée le 14 octobre 2011).

Ferrato-Combe, Brigitte (ed.) et Salha, Agathe (ed.), *Fictions biographiques et arts visuels. XIXe - XXIe siècles*, Actes du colloque « Fictions biographiques XIXe - XXIe siècles », Université Stendhal-Grenoble 3, 11-14 mai 2004, Grenoble, Université Stendhal - Grenoble 3, 2006.

Gengembre, Gérard, *Le roman historique,* Paris, Klincksieck, 2006.

Lanfranchi, Thibaud, « L'historien face à la littérature », in *Acta Fabula*, Dossier Critique : "Faire et refaire l'Histoire", 13 juin 2011, http://www.fabula.org/revue/document6403.php (page consultée le 14 octobre 2011).

Leduc, Jean, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

Madelénat, Daniel, *La biographie*, Paris, PUF, 1984.

Monluçon, Anne-Marie (et al.), *Fictions biographiques. XIX^e - XXI^e siècles*, Actes du colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

Murray Kendall, Paul, *The Art of Biography*, London, George Allen and Unwin, 1965.

Pfersmann, Andreas, « La lanterne magique du romanesque », in *Vox Poetica*, 2006, http://www.vox-poetica.org/t/articles/pfersmann.html (page consultée le 27 novembre 2008).

Posada-Carbó, Eduardo, « Fiction as History : The bananeras and Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude » in *Journal of Latin American Studies,* n°30, Cambridge University Press, 1998, p. 395-414.

Reffait, Christophe (dir.), *Romanesque et histoire*, Amiens, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, Encrage Université, 2008.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983-1985.

Schaeffer, Jean-Marie, « Le romanesque », in *Vox Poetica*, 14/09/2002, http://www.vox-poetica.org/t/articles/leromanesque.htm (page consultée le 27 novembre 2008).

Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1996.

Viart, Dominique (éd.), *Paradoxes du biographique,* Lille, Université Charles-de-Gaulle - Lille III, 2001.

VIII. Histoire de l'art et esthétique

Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

Bertrand, Gilles et Guyot, Alain, *Discours sur la montagne (XVIII^e-XIX^e siècles) : rhétorique, science, esthétique*, Bern, Peter Lang, 2003.

Breton, André et Eluard, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1991.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1757.

Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (traduction et notes de Baldine Saint Girons), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.

Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Cheng, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

Dagen, Philippe et Hamon, Françoise (dir.), *Histoire de l'art. Epoque contemporaine. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2003 (1^e éd. : 1995).

Dupont, Odile, *Art et perception*, Paris, Delagrave, 2004.

Elzbieta, *L'enfance de l'art*, Rodez, Editions du Rouergue, 2005.

Gombrich, Ernst Hans, *Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, 1997 (1^e éd : 1950).

Huyghe, René, *Psychologie de l'art*, Monaco, Editions du rocher, 1991.

Huyghe, René, *L'Art et l'Âme*, Orléans, Flammarion, 1980.

Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995.

Korzilius, Jean-Loup (dir.), *Art et littérature : le voyage entre texte et image*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006.

Little, Stephen, *Comprendre la peinture*, Paris, Eyrolles, 2005.

Louvel, Liliane (éd.), *Like Painting*, *La Licorne*, n°49, Poitiers, UFR Langues Littératures de Poitiers, Maison des sciences de l'homme et de la société, 1999.

Munsters, Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Librairie Droz, 1991.

Pinault, Madeleine, *Le peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990.

Reichler, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg éditeur, 2002.

Thuillier, Jacques, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.

Virmaux, Alain et Virmaux, Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires. 1870-2010. Groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Editions du Félin, 2012.

IX. Littérature de voyage et artistes voyageurs (généralités)

Abdelouahab, Farid, *Ces merveilleux carnets de voyage*, Paris, Sélection du Reader's Digest, 2004.

Bertrand, Gilles, « Les artistes et le Grand Tour », in *TDC* n°1035, http://www.cndp.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_1035_artvoyage/article.pdf (page consultée le 18 juin 2012).

Borer, Alain (et al.), *Pour une littérature voyageuse,* Bruxelles, Editions Complexe, 1999.

De Botton, Alain, *L'art du voyage*, Paris, Mercure de France, 2003.

Gannier, Odile, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.

Giardinelli, Mempo, « Literatura y viaje en el fin del mundo: la Patagonia y algo más » in Mattalia, Sonia (et al.), *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana ; Francfort, Vervuert, 2008, p. 29-37.

Guyot, Alain, « Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières », *Sociétés & Représentations* 1/2006 (n° 21), p. 117-133. http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-1-page-117.htm. (page consultée le 17 juin 2012).

Magris, Claudio, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005.

Moureau, François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995.

Onfray, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le livre de poche, 2007.

Thornton, Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR Edition, 1993.

Thornton, Lynne, *Les Africanistes. Peintres voyageurs. 1860-1960*, Courbevoie, ACR Edition, 1990.

X. Voyageurs en Amérique latine aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles

Diener, Pablo (coord.), *El Viajero europeo del siglo XIX*, México, Artes de México, 1996.

Duplancic de Elgueta, Elena, « El paso de Uspallata en la visión de algunos viajeros del siglo XIX », in *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n °6, Mendoza, Editorial de la Facultad de filosofía y letras, 1999-2000, p. 165-173.

Dornheim, Nicolás Jorge, « Cómo nos vieron. La cultura de Mendoza a través de viajeros europeos del siglo XIX », in *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n °7-8, Mendoza, Editorial de la Facultad de filosofía y letras, 2001-2002, p. 67-88.

Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, LOM ediciones, 2004.

Le Fur, Yves (dir.), *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Paris, Musée du Quai Branly, 2006.

Mattalia, Sonia (et al.), *El viaje en la literatura hispanoamericana : el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid, Iberoamericana ; Francfort, Vervuert, 2008.

Penhos Marta, *Mirar, Saber, Dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

Penhos, Marta, « Pintar y dominar aldeas ajenas », in *Página 12*, 17 de enero de 2006, http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-1549-2006-01-17.html (page consultée le 8 octobre 2010).

Penhos, Marta, *Ver, Conocer, Dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

Pimentel, Juan, *Testigos del mundo : ciencia, literatura y viajes en la Ilustración,* Madrid, Marcial Pons, Ediciones de historia, 2003.

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes : travel writing and transculturation*, London, New York, Routledge, 2008.

Prieto, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

Rattes, Cecilia Luttembarck, « Ciência e Arte: os viajantes estrangeiros do século XIX », in *XV Encontro Regional de História ANPUH,* 2006.

Santos Gómez, Susana, *Bibliografía de viajeros a la Argentina*, Buenos Aires, FECIC/ Instituto de Antropologia e Historia Hispanoamericana, 1983.

Stafford, Barbara Maria, *Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 1984.

Stephan, Nancy, *Picturing tropical nature*, London, Reaktion Books, 2001.

Taillemite, Etienne, « De Valparaíso a Buenos-Ayres à travers les Andes et les Pampas en 1826 : le voyage du lieutenant de vaisseau Edmond de la Touanne », in *Derroteros de la Mar del Sur*, n°13, 2005.

Vidal Muñoz, Santiago, *El pensamiento científico de Claudio Gay*, Santiago, Universidad de Chile, 1980.

XI. Histoire de l'art argentin et de l'art chilien. Iconographie argentine. Artistes voyageurs en Argentine et au Chili au XIX^{e} siècle.

Alvarez Urquieta, Luis, « El pintor Ernesto Charton de Treville », in *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 21, Santiago de Chile, 1942, p. 49-59.

Borget, Auguste, *En las Pampas y los Andes. Treinta y tres dibujos y textos sobre Argentina, Chile y Perú de Auguste Borget* (Nota biográfica de David James), Buenos Aires, Pardo-Emecé, 1960.

Bujaldón de Esteves, Lila, « Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua », in *mdz online*, 27 avril 2010, http://www.mdzol.com/mdz/nota/205802 (page consultée le 18 août 2010).

Cazé, Sophie (et al.), *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 1999.

Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003.

Cruz, Isabel et Rodriguez, Hernan, *Pintura chilena*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1977.

Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográphica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964.

Feliú Cruz, Guillermo (et al.), *Monvoisin*, Santiago de Chile, Ediciones Instituto de extensión de artes plásticas, Universidad de Chile, 1973.

González Garaño, Alejo B., *C.H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946.

Gutiérrez, Ricardo et Solá, Miguel, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y obra en América*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948.

Maino, Hernán (dir.), *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*, Santiago, Origo Ediciones, 2008.

Malosetti Costa, Laura, *Primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Malosetti Costa, Laura, « El Rapto de la Cautiva. Un tema de encuadre de la plástica rioplatense », in *Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica : Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, p. 55-66.

Malosetti Costa, Laura et Penhos, Marta, « Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa », in *Campo/Ciudad en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA/Coedigraf, 1991.

Pagano, José León, *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944.

Pagano, José León, *El arte de los Argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1940.

Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del Sud* (trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez), Buenos Aires, Ed Peuser, 1945.

Payró, Julio, *Veintitrés pintores de la Argentina. 1810-1900*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

Ribera, Adolfo Luis, *Historia general del arte en la Argentina, III. La pintura*, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984.

Romera de Zumel, Blanca et De Rodriguez Brito, Marta G, *Artes Plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850-1910*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 1999.

Sánchez Vacca, Carlos, *La pintura y la escultura en San Luis*, San Luis, 2006.

Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del Autor, 1933.

Vidal, Emeric Essex, *Buenos Aires y Montevideo*, Buenos Aires, Emecé, 1999 (1e éd. : 1820).

XII. Autres

Bertrand, Gilles (dir.) et Guyot, Alain (dir.), *Des « passeurs » entre science, histoire et littérature*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2011.

Blondel, Maurice (dir.), *Qu'est-ce que la mystique ?*, Paris, Librairie Bloud et Gay, Cahiers de la nouvelle journée, 1925.

Brion, Marcel, *L'Allemagne romantique. Le voyage initiatique 1*, Paris, Albin Michel, 1977.

Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

Burgos, Jean (dir.), *Le monstre I. Présence du monstre, mythe et réalité*, Paris, Editions lettres modernes (coll. CIRCE, cahiers de recherche sur l'imaginaire), 1975.

Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

Hamilton, Edith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur, Marabout, 2004.

Hergé, *Les aventures de Tintin*, Tournai, Casterman, 1946-1976.

Huxley, Aldous, *Les Portes de la perception*, Monaco, Editions du Rocher, 1979.

Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Musée du Québec, Les presses de l'université de Laval, 1992.

« Las Casuchas de la Cordillera », in *Los Andes on line*, Mendoza, http://www.losandes.com.ar/includes/modulos/imprimir.asp?id=144913&tipo=noticia (page consultée le 9 février 2011).

Legros, Waltraud, « Le mot : Heimat », in *Karambolage*, Emission du 4 septembre 2005, ARTE, http://www.arte.tv/fr/864058,CmC=864050.html (page consultée le 25 février 2012).

Levenson, Claude B., *Le bouddhisme*, Paris, Puf (coll. Que sais-je ?), 2004.

Poulet, Georges, « Poésie du cercle et de la sphère », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, vol. 10, n° 10, 1958, p. 44-57, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1958_num_10_1_2122 (page consultée le 14 février 2012)

Trabelsi, Mustapha (coord.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

Vasse, Denis, « De l'isolement à la solitude », in *Christus*, n° 49 Janvier 1966, tome 13, p. 11-23, http://www.denis-vasse.com/2009/09/de-l'isolement-a-la-solitude/ (Page consultée le 25 février 2012).

147. Ferdinand Bellermann, *La cueva del Guácharo, en Caripe*

ANNEXES

Annexe 1

Biographie de Johann Moritz Rugendas

La jeunesse

Johann Moritz Rugendas naquit en 1802 à Augsbourg. Venus du sud de la France, ses ancêtres, de confession protestante, s'étaient installés en Bavière au XVIIe siècle[1]. L'arrière-grand-père de Johann Moritz, Georg Philipp Rugendas, était un peintre célèbre, spécialisé dans les grandes scènes de batailles. De père en fils, les Rugendas furent désormais peintres et graveurs. « Juan Mauricio, heredero de dos siglos de oficio artístico familiar, perteneció a la séptima generación alemana de la prestigiada dinastía de los Rugendas : pintores, dibujantes, grabadores e impresores »[2]. D'après Gertrud Richert, Johann Moritz grandit dans l'admiration de son illustre ancêtre et commença à peindre dès son plus jeune âge. Son destin d'artiste semblait tout tracé. « [Georg Philipp] fue el modelo venerado y vinculador para el pequeño Johann Moritz, quien constantemente tenía ante sus ojos en la casa paterna un autorretrato del gran antepasado. Se dice que cuando tenía cuatro años, el niño empezó sus primeras tentativas para dibujar »[3]. Le jeune Rugendas fut dans un premier temps formé par son père, directeur de l'école d'art d'Augsbourg. Comme ses dons pour le dessin ne tardèrent pas à se manifester, il fut ensuite envoyé à Munich, dans l'atelier de l'ami de son père, Albrecht Adam, lui aussi grand peintre de batailles et de chevaux. Ce séjour dans l'atelier d'Adam fut très important car Adam transmit au jeune apprenti la conception de la peinture de paysage que Rugendas appliqua par la suite au cours de ses nombreux voyages, comme nous l'explique Pablo Diener :

> Sus juicios [los de Adam] sobre la pintura de paisajes, que tanto influirían sobre Juan Mauricio tampoco difieren de los de la tradición académica. (...) Como género autónomo (...) no concibe el paisajismo como una simple reproducción naturalista de la experiencia visual, sino como su reelaboración ideal, sometida a un esquema de composición y enriquecido con figuras decorativas. Rugendas fue el discípulo de esta escuela y durante su viaje americano, incluso en sus paisajes mexicanos aparentemente tan naturalistas, recurre prácticamente sin excepción al proceso de

[1] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802 - 1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 20.
[2] *Ibid.*
[3] Richert, Gertrud, « Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán en Ibero-América » in *Anales de la Universidad de Chile*, 117/118, p.311-353, Santiago, 1959/60, p. 311.

composición que había aprendido en la juventud.[1]

Après avoir été l'élève d'Adam, Rugendas entra à quinze ans, en 1817, à l'Académie de Munich, où il eut notamment comme professeur Lorenz von Quaglio. Mais l'enseignement académique ne lui plaisait guère, d'autant plus qu'il ne s'intéressait pas au mouvement nazaréen alors en pleine expansion en Allemagne. « No le atraía el religioso espíritu nazareno del tiempo, ni se entusiasmaba por los caballeros de la Edad Media o los héroes de la Antigüedad, los cuales el Príncipe de la Corona bávaro, Ludwig, llevaba a su mayor auge. A él sólo le atraía el amor a la naturaleza libre (...). El parece haberla seguido más por impulso propio que por enseñanza académica »[2]. C'est en effet la nature qui attirait Rugendas. Ses premiers tableaux représentent des paysages et des chevaux, pour lesquels, tout comme son ancêtre, notre jeune peintre nourrit bien vite une passion. Rugendas était avant tout bon dessinateur. Richert parle de lui comme d'un « dessinateur adroit et sûr »[3]. En revanche, il manquait encore de pratique en peinture. « Su formación como pintor dejaba mucho que desear, pues, como él mismo lo expresa, debió ser su propio maestro más tarde »[4]. Dans *A América de Rugendas*, Maria de Fátima Costa et Pablo Diener mentionnent eux aussi cet aspect (« Sua formação tinha sido a de um desenhista »[5]) et citent une lettre de Rugendas datant de 1832 dans laquelle ce dernier évoque le fait que jusqu'à cette date, il n'aimait pas peindre : « Você sabe que eu não gostava de pintar. Mas, através do exercício que tenho feito, a pintura está tornando-se mais agradável e inclusive há coisas que não me saem nada mal »[6]. Il faut dire que, comme l'écrit Pablo Diener, l'école allemande privilégiait alors le dessin à la couleur. « En los círculos académicos el elemento básico de la creación artística era el dibujo; se partía de la definición que a través suyo se gestaba la *Idea* de una obra de arte. Cabía aplicar el color sólo sobre una composición dibujística ya acabada. Fue principalmente la escuela alemana la que con más persistencia, hasta bien entrado el siglo XIX, se atuvo a este principio »[7]. C'est ainsi que Rugendas devint un très bon dessinateur. Pour compléter sa formation, le père de Rugendas l'aurait bien envoyé à Rome, mais les moyens lui manquaient. C'est alors qu'une opportunité survint.

---

[1] Diener, Pablo, *op. cit.,* p. 21.
[2] Richert, Gertrud, *Op. cit.* p.312
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Diener, Pablo; Costa, María de Fátima, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999, p.13.
[6] *Ibid.*
[7] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802 - 1858*, *op. cit.* p. 20.

Le Brésil

Ainsi que nous le rappelle Gertrud Richert, « los círculos de München se encontraban en esa época en activa conexión con [el mundo tropical] a través del matrimonio de Leopoldina de Habsburgo con el Rey Pedro I de Brasil »[1]. Le Baron Georg Heinrich von Langsdorff, alors consul général de Russie au Brésil en permission en Allemagne, préparait une expédition scientifique de grande envergure à l'intérieur des terres brésiliennes commanditée par le Tsar. Rugendas fut présenté au Baron qui l'engagea comme peintre de l'expédition. Celle-ci comprenait notamment l'astronome, géographe et cartographe N. G. Rubtsov, le botaniste L. Riedel et le zoologiste E. M. Ménétriès[2]. Rugendas s'embarqua en 1821. Alors âgé de 19 ans, il était très enthousiasmé par ce voyage. « Uno puede imaginarse, écrit Richert, conociendo su temperamento para captar lo grandioso y lo bello, con qué deleite percibió la inmensidad del océano y cómo se apoderó de él totalmente el hechizo del panorama al entrar a Río de Janeiro, la bahía más magnífica del mundo »[3]. L'impact que provoqua chez le jeune peintre la nature luxuriante d'un pays tropical fut très fort. « Rugendas, écrit encore Richert, quedó como aturdido ante la derrochadora exuberancia de la naturaleza tropical, cuya radiante luz y siempre cambiante colorido poco menos que le sobresaltaban »[4]. Jose Araoz Flores relève également cette fascination : « Su primer contacto con el exotismo y esplendor del medio americano lo deslumbra »[5].

Le jeune peintre et les autres membres de l'expédition s'établirent dans la propriété de Langsdorff, la Mandioca, vaste ferme près de Rio. En attendant le départ pour le grand voyage, qui avait dû être retardé à cause des événements politiques du pays en quête d'indépendance, Rugendas dessinait les paysages environnants qu'il découvrait au gré de ses excursions. Il eut également l'occasion de rencontrer à Rio les artistes de la Mission Artistique Française, et en particulier Jean-Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay et les fils de ce dernier. Malheureusement, l'attente à Mandioca se prolongea. Le peintre et ses collègues eurent de plus en plus de mal à masquer leur impatience. Pour couronner le tout, les relations entre Rugendas et Langsdorff devinrent de plus en plus tendues. Les deux hommes

---

[1] *Op. cit.* p. 312

[2] En ce qui concerne l'expédition Langsdorff, voir: Monteiro, Salvador; Kaz, Leonel (ed.), *Expedição Langsdorff ao Brasil/The Langsdorff Expedition to Brazil, 1821-1829 (Taunay, Rugendas, Florence)*, Rio de Janeiro, Alumbramento, 1988. Vol. 1 : « Rugendas, desenhos e aquarelas ».

[3] *Op. cit.* p. 313.

[4] *Ibid.*

[5] Flores Araoz, José, *Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX*, Lima, Editor Carlos Milla Batres, 1975, p. 12.

ne s'entendaient pas. Rugendas commença à songer au retour. Deux ans après son arrivée au Brésil, l'équipe d'explorateurs obtint l'autorisation de parcourir la province de Minas Gerais, en attendant l'aventure amazonienne, ce qui permit à Rugendas d'exercer son talent durant six mois. Mais un jour, au cours de ce voyage, la mésentente latente entre le baron et le peintre éclata en une dispute qui scella définitivement la fin de leur contrat. Rugendas rentra à Rio, puis s'embarqua pour l'Europe en mai 1825. Il fut remplacé par deux artistes: Hercules Florence et Adrien Taunay. Ce dernier connu une fin tragique : il se noya alors qu'il tentait de traverser à la nage le fleuve Guaporé, au cours de la grande expédition au cœur de la forêt amazonienne qui finit par avoir lieu après le départ de Rugendas. Quant à Langsdorff, il tomba malade dans la jungle, durant ce périple qui se déroula dans des conditions très difficiles. Il quitta le Brésil en 1830 mais ne se remit jamais de cette maladie qui affecta gravement ses facultés mentales[1].

La responsabilité des torts dans le conflit ayant opposé Rugendas et Langsdorff ne fait pas l'unanimité. Les auteurs ayant relaté les faits se montrent rarement impartiaux. Boris N. Komissarov, auteur de l'article *The Expedition of the Academic G.I.Langsdorff and his Artists in Brazil* [2], incrimine directement Rugendas :

> The artist had developed an antipathy for the leader of the expedition and expressed his reactions quite openly. Of course, a man of 48, pragmatic, and accustomed not to waste a single minute, and a 20-years-old artist of romantic inclination, could not get on perfectly well, but this in no way excused Rugendas for his blatant breach of the contract he had signed. (...) Even after his return, Rugendas continued to be arrogant[3].

A propos du conflit final entre les deux hommes, Komissarov écrit : « Through Langsdorff's diary and from the correspondence that has been kept, one can see that Rugendas deliberately provoked the conflict that led to his final break-up with Langsdorff »[4]. Comme Rugendas n'a pas écrit de journal et que nous ne disposons que des écrits du baron, et donc de sa propre version des faits, il est difficile en lisant Komissarov, qui cite de nombreux passages du journal de Langsdorff, de rester objectif. Rugendas aurait garder avec lui une partie des dessins qu'il avait réalisés, brisant ainsi le contrat qui l'obligeait à restituer tous ses

---

[1] *The Langsdorff Expedition to Brazil, op. cit.,* p. 37 à 57.
[2] Komissarov, Boris N., « The Expedition of the Academic G.I.Langsdorff and his artists in Brazil », in Monteiro, Salvador; Kaz, Leonel (ed.), *Expedição Langsdorff ao Brasil/The Langsdorff Expedition to Brazil, 1821-1829 (Taunay, Rugendas, Florence)*, Rio de Janeiro, Alumbramento, 1988. Vol. 1 : « Rugendas, desenhos e aquarelas », p. 37 à 57.
[3] *Op. cit.,* p. 39.
[4] *Op. cit.,* p. 42.

travaux au chef de l'expédition. « With him he carried 500 drawings »[1] écrit Komissarov, qui cite Langsdorff : « He handed me some copies of sketches and pencil drawings of no importance, some of them almost finished. The originals and the best drawings remained in his possession »[2]. Gertrud Richert, quant à elle, dans sa biographie de 1959, rejette les torts sur le baron :

> Finalmente, demasiado tarde para la impaciencia de Rugendas, se produjo la partida hacia el interior del país. El barón, hombre de espíritu muy comercial, había postergado la partida bastante tiempo, e invertido el dinero en otras empresas. Rugendas comenzó a sentir cada vez más animadversión hacia su jefe. A este joven de sólida moral, le repelía la vida de dudosa moralidad del barón, tanto como le indignaba la manera baja de aprovecharse de la gran hospitalidad de los brasileños. El sometimiento de orden artístico puede haberle irritado aún más, el caso es que el pintor rompió bruscamente y se separó de la expedición[3].

Un peu plus loin, G. Richert écrit : « Taunay también se disgustó con el intolerable barón »[4]. Les recherches réalisées plus récemment par Pablo Diener et Maria de Fátima Costa nous éclairent beaucoup sur une réalité sans doute plus nuancée. Ces deux auteurs mettent tout d'abord l'accent sur l'attente imposée qui a pu générée une très grande frustration pour l'artiste. « João Maurício viajava com a ilusão de que na América se ocuparia da representação da paisagem, de motivos da população, dos "objetos maiores", como descreve a seu pai. Langsdorff, ao não lhe proporcionar esta possibilidade, reprimia seu mais íntimo instinto de artista e certamente, esta é a causa de fundo que faz deteriorar a relação entre ambos, levando-os ao total rompimento »[5]. Comme l'écrivent Diener et Costa, le baron, qui se comporta de la même façon à l'égard de Taunay et de Florence, ne comprenait pas les artistes. « "Não entendo", escreveu ele em 17 de janeiro de 1827, "porque todo artista tem que ser temperamental, nervoso e displicente. Talvez por isso a maioria deles mora na miséria" »[6].

Mise à part cette incompréhension, Costa et Diener mettent l'accent sur des documents retrouvés récemment, qui atténuent grandement la supposée culpabilité de Rugendas. En effet, il semble que celui-ci fut dès 1822 libéré de ses obligations vis-à-vis du chef de l'expédition. Langsdorff l'attaqua en justice en 1825 pour qu'il lui restitue les dessins, mais Rugendas répondit que ces dessins lui appartenaient. « Sua defesa se baseia no fato de, como ele mesmo

---

[1] *Op. cit*., p. 43.
[2] *Ibid.*
[3] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 314.
[4] *Op. cit.,* p. 315.
[5] Diener, Pablo; Costa, María de Fátima, *op. cit.,* p. 32.
[6] *Ibid.*

descreve, "ter sido dispensado do seu contrato, já desde o ano de 1822, mediante um documento do Senhor von Langsdorff"; tendo entregue todos os materiais pertencentes à expedição, finalmente ameaça iniciar ações judiciais contra a seu antigo chefe. Anuncia aí também que possui as provas necessárias para instruir sua acusação »[1]. D'après Costa et Diener, même s'il reste des incertitudes, le fait que Rugendas n'ait pas rendu les dessins, et les ait même publiés dans son livre *Voyage pittoresque au Brésil* montre qu'il ne pouvait être que dans son droit. « Ante a contundência que implica o fato de Rugendas nunca ter entregue todos os desenhos a Langsdorff e que ainda tivesse a audácia de iniciar a publicação do seu livro sobre o Brasil dois anos depois, em 1827, cabe pensar que realmente o artista se achava em uma situação legal bastante confortável »[2]. Enfin, comme le concluent les deux auteurs, les relations entre le chef de l'expédition et le jeune artiste (qui au départ éprouvait une grande admiration pour Langsdorff) furent sans doute plus profondes qu'une simple antipathie, et résultèrent certainement bien davantage de cette frustration de l'artiste de n'avoir pu oeuvrer autant qu'il l'aurait voulu[3].

Quoi qu'il en soit, malgré cette mésentente, l'expédition Langsdorff fut un voyage très important pour le jeune peintre, car c'est au cours de celui-ci qu'il découvrit sa double vocation : peintre voyageur et illustrateur scientifique. « Será aí que Rugendas descobrirá a dupla vertente ideal do seu ofício : a de artista-viajante, aventureiro intrépido que acede a lugares distantes para dá-los a conhecer entre seus contemporâneos, e a de ilustrador científico, que registra imagens para acompanhar as descrições de publicações de botânica, zoologia, geografia ou etnografia »[4].

Les années en Europe

Certes séparé de l'expédition Langsdorff, Rugendas serait peut-être resté plus longtemps au Brésil si le roi de Bavière Maximilien Joseph n'avait vivement souhaité son retour. Il souhaitait en effet que Rugendas publie un « atlas de tableaux », dans le but de l'ajouter aux travaux des scientifiques Spix et Martius[5]. Peu après son retour en Allemagne, Rugendas fit un voyage à Paris, afin de trouver un éditeur pour l'ambitieux projet.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit*., p. 33.
[3] *Ibid.*
[4] Diener, Pablo; Costa, María de Fátima, *op. cit.,* p. 16.
[5] Richert, Gertrud*, op. cit.,* p. 315

Malheureusement, celui-ci ne put se concrétiser car Maximilien Joseph mourut et son successeur, Ludwig I, ne s'intéressait pas à la peinture de paysages. C'est l'art d'inspiration antique et religieux, incarné notamment par le peintre Peter von Cornélius, qui était alors porté aux nues, comme Rugendas l'avait déjà amèrement constaté lorsqu'il étudiait à l'académie. Malgré la non-réalisation du projet envisagé, le séjour de Rugendas à Paris fut décisif car c'est là qu'il fit la rencontre la plus importante de sa carrière. C'est en effet à Paris qu'il rencontra Alexandre de Humboldt. Comme nous le raconte Gertrud Richert, nous ne savons pas qui présenta Rugendas à Humboldt. Mais le jeune homme et le grand scientifique se lièrent d'amitié, une amitié que Rugendas considérait « comme un grand honneur et une intime inspiration ». « El agradecimiento y el respeto (...) se reflejan en todas sus palabras referentes al gran amigo y protector », écrit Richert [1]. Voici le début de la lettre que Humboldt adressa à Rugendas après leur première rencontre :

> Mi poder imaginativo, mi distinguido amigo, está completamente colmado con las exuberantes formas del mundo tropical que representan tan fiel y espléndidamente sus talentosos dibujos. Estoy a punto de publicar con el señor profesor Kunth, en folio grande, una nueva edición de mi geografía de las plantas. Para el capítulo Fisionomía de la Vegetación, que Ud., tal vez, conoce por mis opiniones de la naturaleza, deseamos poder dar, aunque sea sólo tres láminas, una palma, un helecho arborescente y un bananero. Yo he vivido durante seis años entre estas formas y Ud. me parece el único que ha captado con maestría su verdadero carácter (...)[2].

C'est ainsi que Rugendas envoya à Humboldt des dessins que ce dernier publia dans un de ses livres. A Paris, Rugendas fit également la connaissance de nombreux peintres : François Gérard, Horace Vernet, et surtout Delacroix, pour lequel Rugendas éprouva bien vite la plus grande admiration. Il rencontra également le Comte de Clarac, qui avait lui aussi voyagé au Brésil et représenté la nature tropicale, ainsi que l'aquarelliste anglais Bonington. Cette rencontre, d'après Diener et Costa, permit au peintre allemand de prendre conscience des potentialités des courants artistiques de son époque appliquées à la peinture de paysage[3]. Grâce à Humboldt, qui le présenta à l'éditeur Engelmann, Rugendas publia une sélection de ses œuvres brésiliennes dans un ouvrage qu'il intitula *Voyage pittoresque au Brésil*. Les textes accompagnant les lithographies furent rédigés par l'ami et colocataire à Paris de Rugendas, Victor Aimé Huber. Rugendas acquit bientôt une certaine renommée dans la capitale française

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.* p. 315, 316.
[3] *Op. cit.,* p. 17.

et la reconnaissance qu'il lui manquait. « Su nombre no sólo era conocido y considerado por pintores y artistas gráficos, sino que también los periódicos, como el *Journal des Débats*, el *Constitutionnel*, el *Courier Français*, y más tarde, el *Temps*, mencionaban su obra en elogiosos términos »[1].

Après avoir passé une heureuse période à Paris, Rugendas partit en 1828 pour l'Italie, comme il avait souhaité le faire depuis longtemps. A Pise, il rencontra le poète Platen, dont il admirait les vers. Il séjourna également à Rome, puis partit visiter les Abruzzes, les Pouilles et la Calabre. Il séjourna à Naples avec Huber et d'autres amis, puis visita la Sicile, avant de revenir dans la capitale, en 1829, où il séjourna parmi les membres de l'Association Artistique de Rome. Ce séjour en Italie lui permit de contempler la nature méditerranéenne, mais aussi, d'après Richert, d'admirer les chefs-d'œuvre italiens du passé. « Cuando el artista fue a Italia, se sintió, ante todo, cogido por las antiguas concepciones, ya que todo pintor no podía menos sumirse en los grandes maestros italianos y en sus monumentales obras. Por cierto estudió este elevado arte y nosotros encontramos reminiscencias en sus obras posteriores, aun en sus dibujos de indios »[2]. Rugendas retrouva aussi en Italie des souvenirs littéraires : « Visitó Sicilia y viajó de preferencia a los lugares clásicos que le evocaban a Homero y Virgilio »[3]. Pourtant, se rappeler le passé de la péninsule n'était pas l'unique objectif de Rugendas. D'après Diener, « para él, la importancia de su paso por Italia no deriva del estudio del arte antiguo, medieval o renacentista, sino de la relación con sus contemporáneos »[4]. En effet, des artistes de toute l'Europe se réunissaient à Rome, ce qui permit à Rugendas d'y rencontrer d'autres avant-guardistes de l'époque. Comme l'explique Diener, l'un des principaux sujets de conversations de ce cercle d'artistes fut à ce moment-là l'exposition controversée de Turner. Dans l'œuvre de Turner, l'esquisse à l'huile n'était pas une étape du travail aboutissant à une peinture finie ; *c'était* l'œuvre finie, ce qui constituait une grande nouveauté. Rugendas découvrit alors cette technique qu'il allait utiliser plus tard[5].

Il apparaît nécessaire de faire ici un point sur l'évolution artistique de Rugendas. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, notre peintre était avant tout très bon dessinateur, conséquence de sa formation allemande. Au Brésil il ne peignit pas. Or, comme le soulignent Diener et Costa, Rugendas passa progressivement de dessinateur à peintre grâce à

---

[1] Richert, Gertrud, *op. cit*., p. 320.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.* p.321.
[4] Diener, Pablo, *Rugendas, 1802 - 1858, op. cit.* p.28.
[5] *Ibid*.

deux événements importants : son amitié avec Humboldt et son voyage en Italie[1]. Rugendas comprit peu à peu que le métier de peintre voyageur nécessitait autant la maîtrise de la peinture que celle du dessin.

> Seus desenhos são reconhecidos como um material valioso, contudo não constituem o resultado último na produção de um artista-viajante. Para satisfazer a dupla vertente que seu ofício impõem deve desempenhar a função de ilustrador, mas também deve aspirar à criação de obras sugestivas (...). Em contato com Humboldt começaria a sentir que, para sua obra ganhar autonomia, necessariamente sua habilidade de desenhista haveria de ser dirigida à pintura[2].

Le voyage en Italie marqua une autre étape fondamentale dans la nouvelle appréciation par Rugendas de la peinture. Comme on l'a dit, il découvrit alors les potentialités de l'esquisse à l'huile, méthode privilégiée des peintres de paysages. « Los paisajistas veían en él la mejor forma de retener tanto las particularidades de la luz y el color, como lo cotidiano en su apariencia casual. (...) Contribuían a la elaboración de una composición colorística verosímil y correcta »[3]. Mais avant cette découverte, d'autres faits avaient déjà amené Rugendas à s'intéresser de plus en plus à la peinture : sa rencontre avec les peintres français et en particulier Delacroix, sa collaboration avec l'aquarelliste Bonington, et sa probable lecture de *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes,* publié en 1800, où Pierre-Henri de Valenciennes recommandait la pratique de l'étude à l'huile[4].

Gertrud Richert mentionne un projet peu connu que Rugendas aurait conçu lors de son séjour en Italie : celui de réunir plusieurs jeunes peintres voyageurs qui se répartiraient sur toute la terre. Leurs œuvres seraient rassemblées dans un immense ouvrage, « monumento de orgullo de la época ». Mais les jeunes étudiants d'art de Rome montrèrent peu d'enthousiasme face à ce projet, que Rugendas dut abandonner. Ce fut également en Italie qu'il commença à penser à son futur voyage en Amérique, projet qui, lui, allait bel et bien se concrétiser. De retour en Allemagne, il se mit à chercher des fonds pour ce voyage. Il demanda en vain à la couronne de Bavière un appui officiel. Puis il partit à Berlin où Humboldt l'introduisit personnellement auprès de la cour royale et permit que celle-ci achète quelques tableaux du peintre. Rugendas gagna ainsi l'argent nécessaire à son voyage. Mais au lieu de s'embarquer immédiatement, il préféra se rendre à Londres et à Paris dans le but d'obtenir d'autres

---

[1] Diener, Pablo; Costa, María de Fátima, *op. cit.* p. 13.
[2] *Op. cit.* p. 17.
[3] Diener Pablo, *Rugendas, 1802-1858, op. cit.* p. 28.
[4] Diener, Pablo, *op. cit.* p. 28. Diener, Pablo et Costa, Mária de Fátima, *op. cit.,* p. 16, 17.

marques d'intérêt. En Angleterre il ne put rien obtenir, tandis que dans la capitale française il se trouva en pleine révolution de juillet 1830. Humboldt, qui lui apportait lui-même une aide économique, parvint à vendre quatre autres tableaux à Berlin. C'est avec un maigre pécule[1] que Rugendas s'embarqua à Bordeaux en direction de Haïti en mai 1831. D'autre part, Richert fait allusion à une relation sentimentale que Rugendas aurait eu avec une jeune française durant les derniers mois de son séjour en France. Mais comme l'indique la biographe, « no se unió a ella, a pesar de sus sentimientos. Su tarea de recorrer el mundo como artista, para lo cual debía estar libre, se le presentaba nuevamente como primordial »[2].

Comme l'écrit Diener, Humboldt devint le mentor de Rugendas. Il l'encouragea dans son entreprise d'illustrer l'Amérique : sa mission devait être la « rénovation iconographique du Nouveau Monde »[3].

> Rugendas hizo suya la idea de Humboldt acerca de la contribución que el arte podía hacer a las ciencias. Sobre todo en México, el pintor fue un epígono de la concepción humboldtiana de la pintura de paisajes. A partir de la comprensión enciclopédica de la naturaleza como entidad compleja e interrelacionada, creará una representación fisionómica del paisaje, con precisión topográfica y coherencia científica. Estas imágenes debían contribuir a documentar la geología, los estudios botánicos y la geografía humana[4].

Humboldt avait une idée très précise de l'itinéraire que le peintre devait emprunter et des lieux qu'il devait absolument éviter parce qu'ils étaient indignes de son talent. Il propose cet itinéraire dans une lettre envoyée à Rugendas :

> Su América no ha de ser Brasil ni Cumará ni el torrente del Magdalena, tampoco siquiera las islas de las Indias Occidentales. Usted debería dirigirse a regiones en las que se combine el mundo de las palmeras con los helechos arborescentes, con cactáceas, cerros nevados y volcanes, o sea, a la cordillera de los Andes propiamente tal, desde los 10° de latitud norte a los 15° de latitud sur. (...) Cúidese de las regiones de clima moderado, de Buenos Aires y de Chile, de las regiones boscosas sin nieve ni volcanes, del Orinoco y de la corriente del Amazonas o incluso de las pequeñas islas. Un pintor como usted ha de buscar lo grande[5].

---

[1] « Según la famosa frase de su amigo, el Conde Fugger, partió al Nuevo Mundo con tanto dinero como el que pone al bolsillo un ciudadano de München cuando hace una excursión a Gress-Hesselohe » (Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 326).
[2] *Ibid.*
[3] Diener, Pablo, *op. cit.,* p. 27.
[4] *Ibid.*
[5] Lettre citée dans Diener, Pablo, *op. cit.*, p. 30.

Humboldt déconseillait au peintre de se rendre dans les régions tempérées. Mais comme l'écrit Diener, l'artiste ne souhaitait pas se cantonner aux zones tropicales, la route qu'il avait imaginé était beaucoup plus vaste, car il était convaincu que son oeuvre devait être plus ample[1].

Le Mexique

Rugendas débarqua en Haïti mais ne s'y attarda pas et rejoignit Véracruz en juillet 1831. Il vécut deux ans et dix mois au Mexique. Gertrud Richert reconstitue son itinéraire et nous indique que le peintre allemand s'installait dans une ville et rayonnait dans la région avant de changer de lieu. Il se fixa tout d'abord à Véracruz et de là visita entre autres Xalapa, Córdoba, Cortés et Centla. Il peignit les volcans Orizaba et Popocatepetl, et séjourna dans l'Hacienda de Carl Christian Sartorius. En se dirigeant vers la capitale, il passa par Cholula et Amacameca. Il s'installa ensuite à Ciudad de México. Il visita entre autres Chapultepec et Tacubaya, se rendit à Teotihuacán, et découvrit les sites entourant la capitale. Enfin, il se dirigea vers la côte Pacifique, dans les circonstances que nous détaillerons ci-après, aux côtés du géographe Eduard Harcort. Ils passèrent par Toluca, puis par Morelia, gravirent le volcan Jorullo, puis rallièrent Zamora, Chapala et Guadalajara. Ils firent l'ascension du volcan Colima, puis arrivèrent sur la côte et se rendirent à San Blas, Manzanillo et Acapulco[2]. Là, les sources divergent mais la plus récente indique que Rugendas s'est embarqué à Manzanillo[3].

D'après Diener, l'itinéraire, les lieux et les thèmes choisis par Rugendas au Mexique, ainsi que son style artistique, furent très influencés par Humboldt et par sa conception de l'art comme auxiliaire de la science. Il montre également que pour la première fois, Rugendas peint plus qu'il ne dessine ; il se positionne en tant que peintre avant d'être dessinateur. Le Mexique est le pays où il peint le plus. Il expérimente également la peinture en plein air. L'évolution de sa technique trahit selon Diener diverses influences : le fait qu'il représente un paysage à diverses heures de la journée suggère que notre artiste ait lu le traité de Pierre-Henri de Valenciennes. De même, il utilise parfois certains procédés de dramatisation, inspirés de Bonington. Mais c'est bien toujours d'après les préceptes de Humboldt que Rugendas représente la nature tropicale. A ce propos, Diener montre que Valenciennes rejoint Humboldt

[1] *Ibid.*
[2] Richert, Gertrud, *op. cit*., p 329 à 331.
[3] Diener, Pablo, *op. cit.,* p. 38.

car il incite lui aussi le peintre à faire différentes études d'éléments naturels[1]. Au Mexique, Diener démontre que Rugendas travaille constamment ses paysages en trois étapes successives : tout d'abord, il réalise un dessin où il matérialise précisément les contours. Puis il effectue une ou deux esquisses à l'huile, la première étant faite de traits rapides et d'une mince couche de peinture, la seconde plus épaisse et définissant la composition. Mais la tentation du dessin est chez lui si forte que, même dans les esquisses à l'huile, il a besoin de matérialiser les contours : il les dessine par un procédé de grattage de la peinture avec le dos du pinceau, laissant apparaître la couche inférieure de la peinture. Dans un troisième temps, il peint une huile composée d'après les canons classiques[2].

Les esquisses à l'huile, colorées et vives, sont d'un effet très moderne. C'est le cas par exemple de *Cascada en la barranca de Tuzamapan* (mx-o-48) que Diener reproduit dans son catalogue. Mais, contrairement à Turner, Rugendas n'a jamais considéré ces esquisses comme pouvant constituer des oeuvres en soi, et n'a vendu que les compositions finies d'après les critères classiques, conservant tous les croquis. L'esquisse à l'huile était trop novatrice; la minutie naturaliste recommandée par Humboldt, alliée à la tradition classique qu'on lui avait toujours enseigné, prédominaient sur toute innovation trop audacieuse. D'ailleurs, la modernité n'était pas ce qui comptait pour le peintre voyageur : sa préoccupation première restait l'observation, la rigueur, la précision, la fidélité, sa vocation étant d'illustrer ce qu'il voyait. Les tableaux terminés suite à ces trois phases de création sont des œuvres d'art accomplies. Les compositions de grand format sont pour Diener les œuvres les plus abouties, qu'il compare aux paysages hollandais du XVII^{e} siècle[3].

Lorsqu'il élabore son tableau à partir des études faites précédemment, Rugendas ajoute dans son paysage des plantes ou des figures typiques de la région, afin d'en recréer l'atmosphère générale. C'est ainsi qu'il s'approche le plus de la conception humboldtienne du paysage:

> En la reelaboración de los estudios conjuga criterios formales y temáticos. Por una parte, tiende a una composición unitaria y destaca las singularidades de la geografía mediante juegos de luz; por otra, enriquece el paisaje hasta llegar a recrear el aspecto global de una región, incorporando especímenes de la vegetación propios de la zona climática y pequeñas figuras de decorado típicas de la región. En esta pintura se trasluce con toda nitidez la influencia de Humboldt y, a través suyo, también la de Goethe, que concebían a la naturaleza como una totalidad y un

[1] *Op. cit.,* p. 32, 33.
[2] *Op. cit.,* p. 34.
[3] *Op. cit.,* p. 35.

> entrelazamiento orgánico de topografía, flora, fauna y vida humana. Los cuadros de paisajes de Rugendas aparecen como unas vistas casuales, pero de hecho representan un resumen de lo que es posible encontrar en una determinada región[1].

Ainsi, Rugendas tend vers une « représentation synthétique de tous les aspects de la nature », il cherche, comme Humboldt, « une caractérisation typologique des régions ». Et Diener conclut en mettant en avant la spécificité de Rugendas par rapport à ses pairs : « El afán científico-naturalista es, pues, determinante en su paisajismo mexicano; este énfasis marca una diferencia radical con la obra del resto de los pintores viajeros que visitaron el país en el siglo XIX »[2]. C'est bien cette volonté scientifique qui démarque l'oeuvre de Rugendas.

Au Mexique, l'intérêt de Rugendas se porte avant tout vers la nature : il ne fait pas d'étude systématique de la population, ni de ses coutumes. Il fait également peu d'études de l'architecture coloniale, qui n'est alors pas du goût des voyageurs européens et il n'a pas encore pris conscience de la valeur du patrimoine pré-hispanique : les œuvres précolombiennes occupent une place secondaire dans son œuvre mexicaine ; ce n'est que plus tard, au Pérou et en Bolivie, qu'il s'intéressera à cet art. La beauté qu'il recherche au Mexique se trouve avant tout dans la nature.

Au Mexique, Rugendas rencontre Carl Christian Sartorius, chez qui il séjourne, Jean Frédéric Waldeck, ainsi que le baron de Courcy, peintre français avec qui il fait une excursion de trois semaines. A la fin de son séjour au Mexique, en 1834, Rugendas est impliqué dans un conflit politique : pour avoir héberger chez lui ses amis, le général Moran et l'écrivain Santa María, considérés comme des ennemis politiques du gouvernement du général Santa Anna, il est emprisonné durant deux mois puis expulsé du pays. Il effectue alors un voyage de deux mois pour rejoindre le port de Manzanillo, en compagnie du géographe allemand Eduard Harkort. Diener nous indique que ce voyage fut l'étape la plus productive et la plus riche de son séjour mexicain, Rugendas et Harkort ayant développé ensemble durant ces deux mois une amitié et une collaboration artistique et scientifique des plus fructueuses[3].

Le Chili

De Manzanillo, au Mexique, Rugendas embarqua pour le port chilien de Valparaíso. D'après Diener, le séjour au Chili, ainsi que les voyages en Argentine et au Pérou marquèrent

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.,* p. 37, 38.

un tournant, une autre étape créative : Rugendas s'intéressa alors davantage aux thèmes historico-culturels qu'aux paysages et revint au dessin au détriment de la peinture. Son séjour au Chili dura huit ans, au cours desquels il étudia de près la population et devint capable de différencier et de bien connaître les peuples de chaque région, ainsi que l'observa Sarmiento. Diener note que cette connaissance constituait un grand progrès à une époque où les Européens avaient du mal à distinguer les spécificités de la population américaine.

Au Chili, Rugendas entra en contact avec de nombreux intellectuels qui lui permirent de mieux s'imprégner de la culture chilienne. Il participait aux *tertulias* de Carmen Arriagada à Talca, et devint un ami intime de cette dernière et de son mari, Eduardo Guticke, colonel allemand. Il séjourna souvent chez le couple et entretint même une romance passionnée avec Carmen Arriagada, dont les lettres, publiées par Oscar Pinochet de la Barra[1], nous donne une idée de l'intensité de ses sentiments, en plus d'être une intéressante source d'information sur la société de l'époque.

Rugendas devint très ami avec l'homme politique argentin Domingo de Oro, en exil au Chili à cause de la dictature de Juan Manuel de Rosas, et se lia également d'amitié avec Juan Espinosa, officier originaire de Montevideo et avec l'Argentin Juan Godoy. A Santiago, il participa aux rencontres organisées par la chanteuse Isidora Zegers et la poétesse Mercedes Marín Solar. Il rencontra également Andrés Bello et Domingo Faustino Sarmiento. Il se lia d'amitié avec le scientifique français Claude Gay, qui publia dans son *Atlas* plusieurs illustrations du peintre.

Débarqué à Valparaíso, dont il fit une série de dessins, Rugendas se rendit ensuite à Santiago, dont il immortalisa également les monuments, les rues, et le panorama. D'après Richert, il fut particulièrement fasciné par le paysage des alentours de Santiago. Il se rendit au sud, et fit de nombreux dessins des impressionnants rochers côtiers de Constitución, passa par Cauquenes, vit les chutes du Laja et gravit le volcan Antuco, dont avait fait l'ascension son compatriote Eduard Poeppig. Au nord de la capitale, il visita Serena et Coquimbo. Il suivit le chemin qu'avait pris San Martin pour libérer le Chili[2] et inspecta le champ de bataille de Chacabuco, avant de représenter en peinture cette bataille.

Attiré par le mystère et la légende entourant les Indiens Araucanos, peuple qu'avait décrit Alonso de Ercilla au XVI^{e} siècle dans son long poème épique *La Araucana*, dont la renommée avait gagné l'Europe, Rugendas décida de faire un voyage au sud du Chili pour

---

[1] Pinochet de la Barra, Oscar, *Carmen Arriagada, Cartas de una mujer apasionada*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1989.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 335.

gagner les terres de ces fameux Indigènes. Il descendit par Concepción, Angol et Villarica jusqu'aux rives du Río Biobío. Diener corrige l'imprécision de Richert, qui écrivait que le peintre participait à la vie des Indiens, vivant dans leurs huttes : prudent, Rugendas n'a pas pénétré dans le territoire proprement dit des redoutables Araucanos, il est resté à ses abords et prenait pour modèle les Indiens venant aux postes frontières pour faire du commerce. Cela dit, Diener souligne que ses dessins ont le mérite d'être de bonnes études ethnographiques et de proposer surtout la première représentation naturaliste des vêtements féminins[1]. Cependant Richert parle d'un autre épisode, que ne mentionne pas Diener. Avant d'atteindre le Río Biobío et les Araucanos, aux alentours d'Antuco, Rugendas aurait rencontré une tribu primitive picunche. « Se ganó de tal manera la confianza del cacique y de la tribu, que él andaba de un lado a otro entre estos indios que vivían libremente. Pudo estudiarlos calmadamente en su vida familiar, en sus viviendas, en sus vestimentas y costumbres, en su completo primitivismo »[2]. Toujours selon Richert, Rugendas aurait même participé aux négociations de paix entre les Indiens Araucanos et les blancs, suite à diverses incursions violentes des Indiens.

> Ahora se estaba por parlamentar con ellos. Rugendas solicitó al General Bulnes, jefe de la expedición, que le permitiera participar en las negociaciones. Bulnes lo envió como oficial parlamentario junto con otros, y Rugendas, que de nuevo encontró a su amigo el jefe cacique, tomó parte decisiva en las conversaciones. En un cuadro, que se encuentra como propiedad privada en Augsburgo, aparece un alto hombre blanco que avanza hacia el indio de cabello negro y piel roja, y ambos extienden sus manos. El hecho que nuestro pintor cooperara en la liberación de un territorio, en el que muchos de sus compatriotas encontraron hogar, debiera permanecer inolvidable entre los alemanes de Chile[3].

A la suite de ce voyage, Rugendas continua à travailler sur le thème des Indiens, réalisant des peintures à l'huile en atelier d'après les croquis fait sur le terrain, mais sur ce thème, son oeuvre la plus importante demeure le cycle d'illustrations qu'il réalisa d'après le poème *La Cautiva*, publié par Esteban Echeverría en 1837.

Comme nous l'indiquions, au Chili Rugendas s'intéressa beaucoup aux études de mœurs. En 1838, il publia ses dessins lithographiés dans *Album de Trajes Chilenos*. Ces études de populations et de costumes, où souvent l'artiste s'emploie à définir des types et à caractériser les divers groupes et ethnies, s'inscrivent également dans un contexte

---

[1] *Op. cit.*, p. 43.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 333.
[3] *Ibid.*

idéologique : la jeune nation chilienne, au lendemain de l'indépendance, se cherche une identité nationale. « A través de sus estudios costumbristas, Rugendas interpreta el afán de Chile por diferenciarse de los países limítrofes », écrit Diener[1]. Mais malgré son apport incontestable à l'iconographie nationale, cet album n'eut pas le succès escompté. « La conciencia republicana, culturalmente volcada hacia París, no podía sentirse identificada con la ilustración de tipos populares. Sí se sintió, en cambio, interpretada por la pintura de gusto aristocrático que poco después, llegó a Chile con el francés Raymond Quinsac Monvoisin[2] ».

D'après Diener, si au Mexique Rugendas montre une prédilection pour l'esquisse à l'huile, au Chili sa technique de dessin va évoluer vers un modelé et des effets de lumière toujours plus efficaces. Il sait suggérer un paysage et des effets de profondeur grâce au seul crayon, et perfectionne le style acquis en Italie.

En décembre 1837, Rugendas entreprend avec son compatriote et ami Robert Krause une traversée des Andes et compte poursuivre le voyage vers le Nord de l'Argentine, puis en Bolivie et au Pérou. Après avoir affronté le froid des Andes (où nos deux peintres ne cessèrent pourtant pas de réaliser des croquis) et ayant pénétré dans la pampa, Rugendas fit une chute de cheval au cours d'une nuit d'orage et fut transporté à San Luis. Après quelques semaines de récupération, Rugendas ayant subi d'importantes blessures à la tête, les deux artistes durent se résoudre à faire demi-tour et à renoncer à leur projet[3].

Rugendas fut donc de retour au Chili en avril 1838, et séjourna chez les Gutike. Les quatre années qui suivirent furent les moins productives de son grand voyage américain, l'artiste allemand étant au proie à des difficultés morales et financières : sa situation économique était alors extrêmement précaire, il vivait en donnant quelques leçons de dessins et en satisfaisant de rares commandes de tableaux, mais il avait contracté des dettes et était dans la crainte des créanciers. Comme le note Richert, c'est à nouveau Humboldt qui l'aida à se tirer de cette situation en proposant au roi allemand Friedrich Wilhelm IV l'achat de quelques-uns de ses tableaux mexicains pour le musée de Berlin. A ces difficultés s'ajoutèrent les séquelles physiques de son accident (de terribles douleurs à la tête et des perturbations nerveuses, précise Richert) et une déception sentimentale. Rugendas s'était en effet lié à la jeune Clara Alvarez Condarco, qu'il souhaita épouser mais les parents de celle-ci

---

[1] *Op. cit.*, p. 48.
[2] *Ibid,* p. 49.
[3] Krause, Robert, « Travesía de los Andes y el estada en Mendoza en el año de 1838: diario íntimo del paisajista alemán » in *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923.
Krause, Robert, « De Mendoza a San Luis de la Punta: diario íntimo del paisajista alemán », in *Fenix - Revista de Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1924.

s'opposèrent catégoriquement à leur union. C'est suite à cette peine que le peintre s'embarque à Valparaíso, en novembre 1842, en direction du Pérou.

Le Pérou et la Bolivie

Au Pérou, Rugendas fit de nombreux dessins de moeurs; il poursuivit ainsi les études *costumbristas* initiées au Chili (en deux ans, il en réalisa plus de 500 au Pérou et en Bolivie) : il s'intéressa à la population péruvienne haute en couleur et en particulier aux *tapadas*, femmes de Lima enveloppées dans *la saya y el manto*, qui ne laissaient voir de leur visage qu'un œil. Rugendas, séduit, en fit des représentations esthétiques et parfois légèrement stylisées voire caricaturées, mais gardant toujours envers ces femmes un regard aimable et dénué de critiques, ce qui ne fut pas le cas d'autres voyageurs, tels Humboldt (très déçu de son passage à Lima en général) et Alcide d'Orbigny, qui condamna les tapadas en se basant sur des considérations éthiques[1]. Rugendas rencontra Ignacio Merino, un artiste péruvien né en France qui l'emmena peindre des vues de Lima hors des sentiers battus. En outre, Diener note que l'apparition pour la première fois d'une note d'humour dans les dessins de Rugendas serait peut-être due à l'influence de Pancho Fierro, peintre péruvien très

148. Johann Moritz Rugendas, *El Palacio de Torre Tagle en Lima*, 1843

[1] Diener, Pablo, *op. cit.*, p. 52.

populaire qui vendait dans les boutiques de la ville ses aquarelles représentant ses contemporains avec ironie.

Au Pérou il est à noter que l'artiste allemand porta un intérêt tout nouveau à l'architecture, qu'il avait dédaignée au Mexique. Il dessina de nombreux éléments architecturaux et s'intéressa à l'art colonial qui n'allait être reconnu qu'un siècle plus tard. En cela, Diener souligne que Rugendas peut être considéré comme le premier grand illustrateur de l'art colonial[1]. C'est dans une église baroque de Lima qu'il fit la connaissance du français Max Radiguet, qui plus tard allait écrire un article élogieux sur le peintre voyageur dans *L'Illustration*. Si l'art colonial était encore considéré comme très mineur, ce n'était pas le cas des monuments pré-hispaniques, que Rugendas s'appliqua également à représenter. Il visita de nombreux sites archéologiques et entra en contact avec le directeur du musée de Lima, Mariano Eduardo Rivero, et avec le naturaliste suisse Johann Jakob von Tschudi, avec lesquels il publia *Antigüedades Peruanas*, qui contient des planches gravées à partir de ses dessins. Diener note que les dessins à thème archéologique réalisés dans la région andine figurent parmi les travaux pionniers dans ce domaine[2]. En outre, grâce à ses contacts, Rugendas disposait d'une information scientifique tout à fait fiable sur l'archéologie du pays.

Ce séjour au Pérou et en Bolivie fut une période très productive. Gertrud Richert nous décrit l'itinéraire choisi par le peintre. Après être resté un an et demi à Lima, où il s'intéressa aussi aux représentations des baigneurs sur les plages de Miraflores et Chorrillos, Rugendas s'embarqua le 2 juillet 1844 pour Islay, puis rallia Arequipa, où il rencontra ses amis Domingo de Oro et Juan Espinosa ; puis il se rendit à Puno, sans cesser de croquer les paysages qu'il parcourait, et put contempler le Lac Titicaca ; les vues qu'il en réalisa, signale Richert, appartiennent aux travaux les plus matures de l'artiste[3]. Il longea le lac jusqu'à Desaguadero et de là rejoignit La Paz, en Bolivie, où Richert nous indique qu'il ne disposait pas de plus de quatre semaines, mais où il fit quelques portraits de hautes personnalités et représenta les rues pittoresques dominées par les sommets de l'Illimani. Il s'intéressa également à l'archéologie à Tiahuanaco, comme il l'avait fait sur l'île du Soleil du Lac Titicaca. Le voyageur termina son parcours au milieu des trésors archéologiques de Cuzco et d'Ollantaytambo, avant de rejoindre Arequipa, Islay, et de s'embarquer pour Valparaíso[4].

---

[1] *Op. cit.,* p. 55.
[2] *Ibid.,* p. 56.
[3] Richert, Gertrud, *op. cit.,* p. 341.
[4] *Ibid.*, p. 341, 342.

L'Argentine et l'Uruguay

En 1845, Rugendas refit un bref séjour au Chili pour saluer ses amis, notamment Carmen Arriagada. Gertrud Richert pense que Rugendas aurait rencontré Raymond Monvoisin, peintre voyageur français séjournant alors à Santiago, lors de cette étape au Chili. Richert met en relief le contraste existant entre les deux peintres, Monvoisin étant le portraitiste officiel et très bien payé du grand monde, alors que Rugendas, « en cambio, había desembarcado en Chile, pobre, había luchado duramente y no sabemos si poseía, ahora, en el momento de su partida, suficiente dinero para pagar su viaje a Alemania »[1].

Après cette courte étape, Rugendas s'embarqua en février en direction de Buenos Aires via Le Cap Horn. Il profita des escales pour réaliser des études des patagons et des habitants de la Terre de Feu[2]. Il s'arrêta aussi aux Malouines. Le 27 mars il arriva à Montevideo et deux semaines plus tard fit la traversée pour rejoindre la capitale argentine. Il y resta beaucoup plus longtemps que prévu, soit trois mois au lieu de deux semaines. Comme on le sait, Rugendas avait déjà fait un premier séjour en Argentine, lorsqu'il avait traversé les Andes et avait pu aller jusqu'à San Luis. Ainsi, on peut relever cette remarque de Diener, qui écrit : « De este modo, conoció al menos los extremos de la famosa y temida ruta a través de la pampa entre Mendoza y Buenos Aires »[3]. Comme l'indique Diener, Rugendas avait au Chili des amis immigrés argentins qui l'aidèrent à se forger une image du pays : Domingo de Oro, Juan Espinosa, Godoy ou Sarmiento. Mais il lut aussi les récits de voyage de Francis Bond Head et vit les peintures de Emeric Essex Vidal. La pampa était déjà à l'époque une région mythique, la figure du gaucho le symbole de la liberté absolue. C'est ce qui attirait les voyageurs. Durant ce second voyage en Argentine, Rugendas fit des excursions à San Isidro, Tigre et Ensenada, dessina le Rio de la Plata et les *ombús*, mais surtout, il poursuivit son travail de « costumbrista » et étudia les gauchos, leurs charrettes, leurs vêtements et leurs coutumes. Il manifesta un intérêt particulier également pour les militaires, et tout comme à San Luis en 1838, dessina les soldats et leurs uniformes. Il faisait des esquisses sur le terrain puis recopiait ces croquis en des dessins plus soignés. Diener note que même à la fin de son parcours artistique, il reste fidèle à la tradition classique et à un dessin aux traits clairs et définis avec un grand souci du détail[4]. Il devint ami avec Mariquita Sánchez, qui tenait un salon très

[1] *Op. cit.,* p. 343.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.,* p. 58.
[4] *Op. cit.*, p. 60.

fréquenté par le tout Buenos Aires, et dont il réalisa un portrait à l'huile. D'après la correspondance de cette dernière, Rugendas aurait en toute logique fait la connaissance d'Esteban Echeverría, auteur de *La Cautiva*, poème qu'il avait illustré au Chili. Suite à cette rencontre, il reprit son cycle d'illustrations sur ce thème et le compléta. Notre peintre établit également de nombreux contacts avec les intellectuels et politiques de la capitale portègne, et reçut notamment de nombreuses commandes du consul de Belgique, Adolfo van Praet. Rugendas travailla beaucoup pendant ces trois mois afin de satisfaire ces commandes.

A propos de la place de l'Argentine dans son œuvre, Richert écrit :

> Es de lamentar que no haya podido cumplir su gran deseo de estudiar a fondo a Argentina. Su accidente lo privo de hacerlo en su primer viaje y, ahora, lo obstaculizaba la política. Sin embargo, los magníficos cuadros de los Andes que hizo en su viaje con Robert Krause, tanto como sus dibujos y acuarelas de los habitantes de la pampa, son suficientes para dar su lugar característico a este país entre los otros que visitó el pintor. No hay que olvidar que aquí recibió el último estímulo para su obra favorita, el ciclo de asaltos de indios[1].

Après son passage à Buenos Aires, Rugendas resta quelques semaines à Montevideo, où il fit des portraits d'hommes importants et des études de la population qui se confondent avec celles réalisées en Argentine. Richert indique que Rugendas serait allé au Brésil en passant par Paraná puis Paisandú, tout en trouvant étrange qu'aucun travail ne témoigne de ce voyage. Quoi qu'il en soit, il parvint à Rio de Janeiro en juillet 1845.

Etape au Brésil et retour en Europe

Avant de rentrer en Europe, Rugendas fit une étape à Rio de Janeiro où il resta un an. L'accueil qu'il y reçut fut triomphal : on fêta son retour dignement. Quelques-uns de ses anciens amis de l'expédition Langsdorff, tels Félix Emile Taunay, qui occupaient à présent des postes importants, contribuèrent à ce bon accueil. La Couronne du Brésil commanda au peintre des portraits de la famille royale et on lui proposa d'exposer dans le Salon de l'Académie. Il fit notamment un portrait de l'Empereur Pedro II, dont Richert signale qu'il est l'un des meilleurs du monarque[2]. Rugendas fut également décoré par la Couronne du titre honorifique de *Cavalheiro da Ordem Imperial do Cruzeiro*. Il s'embarqua pour l'Europe en

[1] Richert, Gertrud, *op. cit*., p. 344.
[2] *Op. cit.,* p. 345.

juillet 1846, auréolé de la reconnaissance publique conquise au Brésil et muni d'une lettre de recommandation que l'empereur avait adressée à sa sœur, la princesse de Joinville à Paris. Rugendas fit escale à Bahía et à Recife, avant de retourner définitivement en Europe, clôturant ainsi un séjour de quinze ans sur le sol latino-américain. Il dessina des scènes de la vie à bord du paquebot, dernières esquisses de son voyage.

Pablo Diener fait un bilan des étapes artistiques du peintre durant son long séjour. Au Mexique, comme on l'a vu, il suivait un processus de peinture en trois étapes: une études d'après nature, une esquisse peinte, puis une peinture finie, détaillée, suivant les règles de composition classique. Ce procédé est caractéristique du Mexique, mais il réapparaîtra occasionnellement, notamment durant la traversée de la Cordillère des Andes. Puis, le dessin prédomine avec une évolution vers des modelés et des clair-obscurs. Au Chili et au Pérou apparaissent des thèmes non travaillés au Mexique, comme les études de mœurs. Mais, comme le souligne Diener, la séparation reste bien nette entre l'étude et le tableau fini, la ligne et la couleur, et cette distinction révèle une pensée esthétique : « Este énfasis rebasa las cuestiones puramente formales, tiene como fundamento el racionalismo filosófico : la obra artística acabada ha de ser el resultado de una creación más calculada que inspirada y pretende ser aprehendida más por vía intelectual que intuitiva »[1]. L'œuvre d'art doit être « cosa mentale ». Malgré tout, Diener note un soudain changement de style dans une série d'huiles réalisées en 1845-1846 : les tableaux de cette période représentant des scènes de batailles entre Indiens et soldats, et d'enlèvements de captives sont plus dynamiques que celles de 1838, où le mouvement semble plus figé. Dans ces huiles postérieures, Rugendas semble avoir acquis la conception baroque du mouvement de Delacroix et de Géricault, le style s'approche du romantisme français. Diener émet l'hypothèse que la réception de ces artistes aurait été plus forte sur la côte atlantique que de l'autre côté des Andes, ce qui aurait permis à Rugendas de les redécouvrir durant son séjour à Buenos-Aires et à Rio. A partir de là, il apparaît clairement d'après le spécialiste de Rugendas que celui-ci s'est réapproprié le style des scènes de combat de son ancêtre Georg Philipp, et cela, de manière encore plus prononcé à son retour en Europe. Il se focalise moins sur les détails et la profondeur du tableau, mais concentre toute son attention sur la scène d'action du premier plan et sur la saisie du mouvement dans l'instant. Cela est visible dans plusieurs versions du *Rapto*. Cependant ce nouvel intérêt ne fut pas vraiment un choix, mais lui fut imposé par le thème des tableaux : la représentation de scènes de batailles.

[1] *Op. cit.,* p. 64.

Les dernières années

A son retour en Europe, Rugendas tenta par tous les moyens de publier ce qui aurait été l'aboutissement de sa carrière : un grand livre illustré où auraient figuré ses innombrables dessins et peintures rapportés de son voyage. Arrivé en Angleterre, il se rendit immédiatement à Paris où il pensait pouvoir mener ce projet à bien et adressa sa requête au ministre Ducatel, lui proposant, selon l'expression de Richert, un « atlas de tableaux ». Malheureusement, la révolution de février 1848 l'empêcha de publier cet ouvrage en France. Il retourna ensuite dans sa ville natale, Augsbourg où il retrouva sa mère et ses frères et soeurs. La Couronne de Bavière finit par lui acheter toute son œuvre après qu'une Commission de l'Académie des Arts et des Sciences eut évalué les 3 025 pièces et donné un avis très favorable. « La comisión conjunta llega a la conclusión, que la colección posee un alto valor científico y artístico »[1], conclut-elle. On peut noter que la valeur scientifique de son œuvre est elle aussi reconnue. La Commission ajoute : « aquí no se trata de una o algunas obras de arte, sino del reconocimiento de *toda una vida artística con todas sus dificultades, privaciones y peligros* »[2]. Maximilien II de Bavière lui octroie une rente à vie, mais à la condition que l'artiste continue à travailler sur ses études ; condition qui ne fut pas respectée, peut-être par excès de modestie, d'après ce que laisse entendre Diener : « Entendía su obra como un primer paso en la creación de una iconografía americana. La elaboración de una obra artística acabada, la gran pintura de la que hablaba Humboldt, sería realizada por otros o en algún viaje posterior. No ve en su obra más que un fragmento, un impulso inicial. A pesar de esto, no hubo viaje ni reelaboración posterior y Rugendas perdió la renta del estado »[3]. Rugendas fut décoré de la cour prussienne, mais malgré cela, il ne reçut pas la reconnaissance qu'il espérait.

> Experimentó el dolor de verse rechazado una y otra vez por los editores. Tampoco sucedió nada que contribuyera a su gloria. Las obras habían desaparecido en las colecciones de arte como en una trampa. El informe favorable de la Comisión no llegó a ser conocido por el público en general. Faltaba en Baviera un Humboldt que constantemente indicara de nuevo el don especial y obra de nuestro artista. Nunca se organizó una exposición total de sus magníficos paisajes y cuadros costumbristas. (...) Todo reconocimiento de su obra se limitó al proveniente de un pequeño círculo, lo que debió recibir con amargura[4].

[1] Diener, Pablo, *op. cit.*, p. 67.
[2] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p. 347.
[3] *Ibid.*
[4] Richert, Gertrud, *op. cit.*, p.347.

En 1854-1855, il travailla sur la commande d'une peinture gigantesque : *Le Débarquement de Colon en Amérique* ; mais son tableau final fut critiqué. Rugendas commença à ressentir un sentiment d'échec artistique. De plus, comme l'indique Richert, les conséquences de l'accident qu'il avait subi dans la pampa se faisaient de plus en plus sentir. Par ailleurs, il s'était de nouveau endetté. Heureusement, il trouvait quelque réconfort dans ses amitiés. « Su relación con su antiguo protector Humboldt se mostró como estímulo y alegría en su vida », signale Richert. Ils se retrouvèrent plus de trente ans après leur première rencontre. « Ahora tenía 52 [años] y Humboldt 85, sin embargo con tristeza le pareció al "anciano de la montaña", cuya energía parecía inagotable, como si fuera un hombre herido en su nervio vital y cuya luz amenazaba extinguirse lentamente »[1]. Peu avant sa mort, Rugendas épousa Maria Sigl, une jeune femme rencontrée à Munich qui, comme le raconte Gertrud Richert, lui manifesta tendresse et réconfort face aux difficultés artistiques et financières qu'il rencontrait. Il mourut à Weilheim le 29 mai 1858 à l'âge de 56 ans, d'une crise cardiaque.

Rugendas a en commun avec les autres artistes partis à la même époque une passion pour le voyage et une prédilection particulière pour l'Amérique latine et l'Argentine en particulier. Mais il se démarque des autres peintres voyageurs par la durée de ses séjours en Amérique latine, le nombre de pays parcourus et l'ampleur de son œuvre. Ses dessins, huiles et aquarelles se comptent par milliers.

A ce sujet, Renate Löschner écrit :

> Juan Mauricio Rugendas vivió veinte años en México y Sudamérica. Es considerado el pintor que ha reflejado Latinoamérica de forma más concluyente y polifacética; sus cuadros nos muestran paisajes, seres humanos, escenas de género, plantas y animales. El estadista y escritor argentino Sarmiento veía a su amigo Rugendas como el más escrupuloso cronista. En su opinión, Rugendas y Humboldt eran los dos europeos que mejor habían comprendido el espíritu de Latinoamérica[2].

Aracy Amaral constate quant à elle : « Si existe una obra que ilustra la realidad de gran parte del continente sudamericano de la primera mitad del siglo XIX, ésta es ciertamente la de Johann Moritz Rugendas. Esta labor le valió ser denominado por Humboldt "pintor de las Américas" »[3].

---

[1] *Op. cit.,* p. 350.
[2] *Op. cit.*, p. 27.
[3] Amaral, Aracy, « Rugendas: Ilustrador de los nuevos territorios del mundo », *in* Diener, Pablo, Rugendas, 1802-1858, Augsburg, Wissner, 1997, p. 11.

Annexe 2

Biographies de quelques-uns des principaux peintres ayant séjourné en Argentine au XIX^{e} siècle

Emeric Essex Vidal (1791-1861)

Vidal fut l'un des premiers peintres voyageurs en Argentine au XIX^{e} siècle. Il naquit en 1791 à Brentford, en Angleterre. Comme son père et ses frères, il s'engagea dans la marine royale britannique. Tout au long de ses voyages autour du monde, il donna libre cours à sa passion pour le dessin et l'aquarelle. Comme nous le signale Bonifacio del Carril, ses premières réalisations datent de son séjour au Canada[1]. Il fut ensuite en poste au Brésil, puis réalisa son premier séjour au Río de la Plata, de 1816 à 1818. Durant ces deux années, il réalisa entre trente et quarante dessins à l'aquarelle. Il représenta des scènes de campagne des environs de Buenos Aires, les monuments et les places de la capitale, ainsi que de nombreuses scènes de rues.

Son style n'est pas très sophistiqué, les figures sont de facture simple, mais claire et soignée ; les tableaux sont colorés, fidèles et vivants. D'après Schiaffino, « no hay en ellos la técnica de Goulu, ni la virtuosidad de d'Hastrel, ni la precisión de Ch. H. Pellegrini, ni la colorida gracia de Carlos Morel, pero son notas características; y como el autor lo dice : pintorescas en grado sumo »[2].

Les peintures de Vidal représentent dans tous les cas un précieux apport à l'iconographie argentine. A ce propos, Del Carril rappelle : « fue el primero en entrar en la ciudad y regiones aledañas, el primero que pintó y representó gráficamente la vida de nuestras calles »[3]. Jusque-là, les peintres s'étaient arrêtés aux portes de la ville pour représenter son aspect extérieur. Vidal fut également un précurseur dans le domaine des scènes de mœurs. « Se ha dicho con acierto que fue nuestro primer pintor costumbrista »[4], écrit encore l'historien.

---

[1] Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográfica*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, p. 197.
[2] Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Edición del Autor, 1933, p.74.
[3] *Op. cit.*, p. 41.
[4] *Op. cit.*, p. 198.

Lorsqu'il revint en Angleterre en 1818, Vidal publia chez l'éditeur Rudolph Ackermann un album monumental intitulé *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, composé de vingt-quatre gravures. Pour cela, Vidal peignit une seconde fois, avec de légères modifications, les aquarelles sélectionnées, et rédigea un texte devant les accompagner. Il eut cependant à se plaindre des ajouts ou déformations apportés par les graveurs dans certaines lithographies ; ainsi que de certaines modifications apportées par Ackermann au texte qu'il avait préparé. Quoi qu'il en soit, l'album fut publié sous la forme de six cahiers de quatre gravures qui parurent mensuellement à partir de mai 1820. Cet album de Vidal eut un retentissement considérable, comme le note Del Carril :

> El libro de Emeric Essex Vidal sigue siendo todavía hoy una de las principales obras, si no la más bella e interesante, publicadas en el extranjero sobre nuestro país. Representa, por cierto, un jalón en la historia de la iconografía argentina. Mediante la publicación de este libro, que fue inmediatamente utilizado como obra de consulta y reproducido en numerosas publicaciones de toda índole que se hicieron sobre nuestro país, en Francia, España, Italia y Alemania, Vidal, artista aficionado de indudable mérito fue el primero en suministrar el material gráfico que habría de permitir una mejor y más certera difusión de la realidad de nuestra vida y costumbres en el siglo XIX[1].

Vidal revint à Buenos Aires et Montevideo, entre 1828 et 1829, et à cette occasion réalisa d'autres aquarelles. Entre 1831 et 1834, l'artiste se rendit à Lisbonne, où il fut blessé lors des manifestations politiques portugaises. Il put tout de même retourner en Amérique latine, cette fois à Rio de Janeiro, où il poursuivit son oeuvre. Il prit sa retraite en 1853, date à partir de laquelle il vécut à Brighton entouré de sa femme et de ses enfants. Il y mourut en 1861.

Charles-Henri Pellegrini (1800-1875)

Carlos Enrique Pellegrini, ainsi qu'il est connu en Argentine, naquit à Chambéry en 1800. Après avoir étudié dans le collège de sa ville natale, où il obtint un premier prix de dessin, il partit étudier à Turin en 1819, puis à l'école polytechnique de Paris, où il fut reçu comme ingénieur en 1825. Engagé par le gouvernement du président Rivadavia, il s'embarqua pour Buenos Aires en janvier 1828 pour collaborer aux travaux du port. Après

[1] *Op. cit.*, p. 42, 43.

avoir passé quelques mois à Montevideo, il arriva dans la capitale portègne en novembre de la même année.

Il travailla quelque temps dans le domaine hydraulique, mais la situation politique paralysa les travaux publics. C'est alors qu'il se tourna vers une activité de portraitiste. Il apprit la lithographie aux côtés du Franco-Suisse César Hipólito Bacle, et réalisa des portraits de personnalités argentines, dont il tira des gravures. Son talent pour le genre du portrait lui assura bien vite un certain renom et il ouvrit un atelier. Dans une lettre à sa famille, il écrit qu'il est capable de réaliser un portrait en seulement deux heures, et que cette activité lui rapporte beaucoup d'argent. Ribera confirme cette productivité. « La producción de Pellegrini sobrepasó en mucho la de otros pintores »[1], écrit-il. Del Carril note qu'entre 1830 et 1837, il peignit environ huit cents portraits, dont deux cents sont aujourd'hui conservés[2].

En septembre 1830, il fit un voyage à Santa Fe pour réaliser les portraits commandés par Rosas d'un général et d'un colonel, portraits qu'il lithographia à son retour dans la capitale, suivant la demande du dictateur. En 1833, il séjourna à Montevideo, où il fut chargé de la réalisation d'un nouveau quai et de la création d'un port.

A Buenos Aires, parallèlement à son activité de portraitiste, Pellegrini peignit également des tableaux de mœurs, et il réalisa surtout de nombreuses aquarelles représentant des vues de la capitale, qui ont aujourd'hui une précieuse valeur testimoniale. « Pellegrini fue naturalmente atraído por los temas urbanos, arquitectónicos, de la ciudad. Pues así como Vidal fue el primer pintor costumbrista de la Argentina, Pellegrini fue el primer pintor edilicio », écrit Del Carril. Ribera insiste sur l'importance et la qualité de ces vues de Buenos Aires :

> En cuanto al paisaje urbano, la iconografía de Pellegrini es irremplazable; fatalmente debemos recurrir a él para saber como era Buenos Aires alrededor de 1830. Con E.E. Vidal, rivaliza en ese aspecto, y documenta en su época la evolución lenta que se opera en la ciudad. Por su formación profesional y su innato sentido artístico supo hallar los puntos de vista justos para enfocar la arquitectura porteña, cuyos exponentes más destacados se encontraban alrededor de la Plaza de la Victoria: la *Catedral*, con su nueva fachada neohelénica, el *Cabildo*, con su torre y el obelisco conmemorativo delante; la *Recova*, con sus dos cuerpos y arco central; la misma *Recova vieja* con la imponente fachada de San Francisco detrás; y el *Cabildo y Policía*, sobre la Plaza, pero tomados desde la actual calle San Martín[3].

---

[1] Ribera, Adolfo Luis, *Historia general del arte en la Argentina, III. La pintura*, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984, p. 170.
[2] Del Carril, Bonifacio, *op. cit*., p. 187.
[3] *Op. cit*., p. 175.

En 1831, Pellegrini composa l'album *Tableau Pittoresque de Buenos Ayres*, comprenant vingt planches et un texte écrit par lui-même. Il l'offrit au consul d'Angleterre, Woodbine Parish, qui allait rentrer dans son pays, afin qu'il l'édite à Londres. Mais l'ouvrage ne fut publié qu'en 1958, à Paris. En 1835, Pellegrini projeta de publier un autre livre, *Recuerdos Pintorescos y fisionómicos del Río de la Plata*, dont il existe une maquette, mais qui ne fut jamais publié.

149. Charles-Henri Pellegrini, *Procesión Iglesia de Santo Domingo*

En 1837, il acheta une estancia à Cañuelas, dans la province de Buenos Aires, et se consacra aux travaux agricoles. Quatre ans plus tard, il se maria avec Maria Bevans Bright, avec qui il eut un fils, Carlos Pellegrini, qui allait plus tard devenir président de la nation argentine. Il installa une presse lithographique à son domicile de Buenos Aires et s'associa avec le graveur Luis Aldao, propriétaire de *La Litografía de las artes*, mais des désaccords surgirent entre les deux hommes et le contrat fut dissout quelques mois plus tard. C'est donc chez lui qu'il finit par publier un album, intitulé *Recuerdos del Río de la Plata*, composé de vingt lithographies.

Pellegrini était particulièrement éclectique. A partir de 1848, il publia des poèmes en français. Après la chute du dictateur, il revint s'installer à Buenos Aires et y fonda un journal, intitulé *Revista del Río de la Plata*. Par ailleurs, il fut aussi l'architecte du Teatro Colón, et publia un livre proposant une réforme du marquage du bétail, en 1858. Il poursuivit ses activités d'ingénieur, notamment en 1869, lorsqu'il fut nommé ingénieur municipal, et

proposa des projets pour la ville de Buenos Aires. Il mourut en 1875 dans la capitale argentine, sans être retourné dans son pays natal.

Adolphe d'Hastrel de Rivedoux (1805-1875)

Adolphe d'Hastrel de Rivedoux naquit en Alsace en 1805. Comme l'écrit Pagano : « la profesión le llevó a la marina de guerra, la vocación le condujo, imperativa, a su ser auténtico : el arte »[1]. En effet, c'est son père, lui-même général des armées napoléoniennes, qui lui imposa la carrière de marin, malgré ses prédispositions pour l'art[2]. D'Hastrel s'engagea donc dans l'armée française en 1825, mais, passionné de dessin et de peinture, profita de tous ses voyages pour représenter les lieux qu'il visitait. Il fut d'abord envoyé sur l'île Bourbon. Les œuvres qu'il y réalisa constituèrent la base du premier album lithographié qu'il publia. Suite au conflit sévissant entre la France et l'Argentine de Rosas, lors du blocus du Río de la Plata, il fut nommé commandant de l'île Martín García en 1839 et 1840. A nouveau, il occupa tout son temps libre à peindre les divers aspects de l'île et ses alentours. « Su trabajo como pintor paisajista y marinista fue intenso, llegando a veces a alcanzar niveles de verdadera calidad »[3], écrit Del Carril. Lors d'un passage dans la capitale argentine, d'Hastrel peignit sa fameuse « Vista de Buenos Aires », puis il fut envoyé à Montevideo pour y organiser la défense de la ville. Là aussi, plusieurs vues de la capitale témoignent de son passage, ainsi que des portraits qu'il fit de ses amis et connaissances. Ainsi que le constate Del Carril :

> Fue a Montevideo donde d'Hastrel realizó la parte principal de su labor iconográfica. Allí, y en los diversos lugares que recorrió en su larga carrera de marino - en los sitios mas recónditos de la tierra, por cierto - se afanó en reproducir, no sólo las vistas de las ciudades y paisajes que le tocó conocer, sino también las costumbres y los tipos humanos, especialmente atraído por las vestiduras exóticas[4].

Cependant, d'Hastrel ne se contenta pas de visiter la zone du littoral : il pénétra également à l'intérieur du pays, et parcourut les provinces argentines de Córdoba, Entre Ríos et Corrientes, ainsi que le Paraguay. En 1840, une fois remplie sa mission, il quitta

[1] Pagano, Jose Leon, *op. cit.*, p. 107.
[2] Ribera, Adolfo Luis, *op. cit.,* p. 190 ; Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 166.
[3] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 57.
[4] *Ibid.*

Montevideo et se rendit à Rio de Janeiro, où il peignit à nouveau de nombreux tableaux qui seront également publiés dans un ouvrage de lithographies.

D'après Pagano, la principale qualité artistique d'Adolphe d'Hastrel était sa grande sensibilité dans la représentation de la couleur et de la lumière :

> He aquí una condición esencial de su arte : el sentido del color, considerado según la escala tonal; el color hecho luz en los grados de valor. Acaso ningún pintor o dibujante de la época - de los llegados a Buenos Aires - tuvo una visión más afinada de la atmósfera; y pocos le alcanzan en el arte de envolver y armonizar los varios elementos de sus composiciones. No utilizó, al pintar, colores complementarios, y no se le puede señalar como una anticipación, así sea parcial, del *plein air*, según los aportaciones del impresionismo. Pero d'Hastrel supo hallar equivalencias para lograr los efectos del aire libre, y elevarse, en este orden, muy por encima de otros artistas, mejor dotados. (...) De los muchos pintores y litógrafos venidos a nuestro país, así fuese de transito, Adolfo d'Hastrel de Rivedoux es uno de los más sutiles, sino el de mayor distinción espiritual[1].

En 1841, il revint en France où il fut décoré de la Légion d'Honneur. A Paris, quatre ans plus tard, il publia les aquarelles réalisées en Argentine et en Uruguay, lithographiées en

150. Adolphe d'Hastrel, *Rada de Montevideo*, 1840

couleurs, dans un ouvrage intitulé *Album de la Plata o Colección de las vistas y costumbres del Río de la Plata*, composé de douze planches. L'artiste publia également un deuxième album, intitulé *Galerie Royale de Costumes* et composé de dix planches de grand format,

[1] Pagano, Jose Leon, *op. cit.*, p. 107, 108.

lithographiées et colorées à la main. D'après Del Carril, le nombre d'ouvrages publiés par d'Hastrel serait considérable. « Corre impresa una lista de álbumes y litografías que habría ejecutado d'Hastrel, verdaderamente impresionante »[1]. En 1847, d'Hastrel se retira du service et dès lors se consacra entièrement à la peinture et à la lithographie. Il collabora à plusieurs journaux, tels que *L'Illustration* et *Le Tour du Monde*. Il était également marié depuis 1834, et père de deux enfants. Lors des dernières années de sa vie, il souffrit de voir son Alsace natale annexée par les Allemands, lors de la guerre de 1870. Il mourut quatre ans plus tard.

Auguste Borget (1808-1877)

« En 1837 la Argentina fue visitada por un joven artista francés que es, sin duda, uno de los espíritus más finos que se ocuparon de los cosas y hombres de nuestro país en el siglo XIX », écrit Bonifacio del Carril. « Se trata de Auguste Borget, íntimo amigo de Balzac, que se dio a recorrer el mundo en procura de nuevos horizontes para su inquietud artística »[2].

Borget naquit à Issoudun, en 1808, dans une famille de commerçants. Il s'installa à Paris, où il fut l'élève du baron Théodore Gudin, peintre de marines. Très attiré par les voyages, Borget partit en 1833 et 1834 dans les Pyrénées, en Suisse et en Italie, un pays qu'il parcourut amplement, visitant Rome, Venise, et Naples, réalisant sans cesse des croquis au crayon des paysages parcourus. A 28 ans, en 1836, il décida de faire le tour du monde, ce qui alors n'était pas un projet courant, comme le rappelle Loïc Stavrides : « A l'époque, le "Grand Tour" pour un artiste, consiste à circuler en Italie (...), le crayon ou la palette à la main afin de s'imprégner des merveilles de l'Antiquité et de la Renaissance. Les voyageurs les plus audacieux poussent jusqu'en Grèce, en Turquie ou en Egypte. Et rares sont les peintres de marine à avoir fait le tour du monde »[3]. Les amis de Borget, en particulier Balzac, lui déconseillèrent de partir. Néanmoins, le jeune artiste ne les écouta pas et en octobre, il s'embarqua au Havre en direction de New York.

Il arriva à destination en décembre. Il resta un mois à New York où, chaque dimanche, il allait, « malgré les rigueurs de l'hiver, (...) croquer les rives de l'Hudson avec ses moulins et ses jolies maisons de bois »[4]. Puis il partit pour Rio de Janeiro, où la nature exotique

---

[1] *Ibid.*
[2] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 54.
[3] Stavrides, Loïc, «Voyage autour du monde», in *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 1999, p. 15.
[4] *Op. cit.*, p. 16.

l'enchanta. En avril 1837, il quitta le Brésil pour l'Uruguay, et après quelques jours passés à Montevideo, il se rendit à Buenos Aires, où il ne s'arrêta que peu de temps, prenant conscience des difficultés causées par la dictature de Rosas. Le 10 mai, il se mit en route pour le Chili à travers la pampa, où, selon Del Carril, il vécut dans l'angoisse permanente des attaques d'Indiens, ce qui l'obligea à rester une semaine à Córdoba[1]. D'après Stavrides, « le "Bon Auguste" est mortifié par la politique coloniale des républiques sud-américaines (et par) les atrocités et les massacres perpétrés par les Argentins créoles contre les Indiens »[2]. A ce sujet, Del Carril écrit également : « Borget fue además un eximio escritor. Espíritu puro, de un misticismo hondo y acendrado, profesaba un amor fraternal al prójimo, que nacía simple y espontáneo. La descripción de sus aventuras en el desierto argentino, mientras esperaba el ataque de los indios, a quienes ama y comprende en lo mas íntimo de su corazón, es verdaderamente antológica »[3].

A propos des œuvres réalisées par Borget sur le sol argentin, David James est particulièrement enthousiaste : « Los dibujos que Borget hizo en la Argentina son, fuera de toda duda, de los más importantes de su carrera. La atmósfera de las pampas aparece con todas sus sutiles grabaciones en el aire, el cielo, las nubes, las piedras, la vegetación, desde la ribera de Buenos Aires hasta las primeras estribaciones de la Cordillera »[4].

James écrit que le voyage entre Córdoba et Mendoza fut la partie la plus pénible : l'artiste arriva si épuisé qu'il s'arrêta un mois à Mendoza. Par conséquent, il fut obligé de franchir la Cordillère des Andes en plein hiver, ce qui dut être particulièrement éprouvant. « Sin duda sufrió grandes penurias en el viaje »[5], note-t-il. En juillet 1837, il parvint au Chili, où il resta sept mois. A Santiago, Borget se lia d'amitié avec Rugendas. Cette rencontre fut pour lui très enrichissante au point de vue artistique :

> Le jeune artiste va enfin s'épanouir en faisant la rencontre de Johann Moritz Rugendas (1802-1858). (...) Borget, fou de bonheur, va approfondir sa technique du dessin. Au contact de son nouvel ami, dont la technique est proche de celle d'Ingres pour les portraits et de Constable pour les paysages, il s'améliore. Rugendas qui parle français, il a fréquenté le Baron Gérard en 1825-26 à Paris, exerce une solide influence sur Borget et lui montre ses défauts, notamment la faiblesse des figures humaines de ses dessins brésiliens et argentins, sans doute due à une faible connaissance de l'anatomie humaine. (...) Rugendas semble apprécier énormément

[1] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 160.
[2] *Op. cit.*, p. 17.
[3] *Op. cit.*, p. 55.
[4] Borget, Auguste, *En las Pampas y los Andes* (Nota biográfica por David James), Buenos Aires, Pardo Emecé, 1960, p. 14.
[5] *Op. cit.*, p. 15.

> la culture, la simplicité et la gentillesse du Français. Ensemble, ils partent visiter, en Octobre et Novembre 1837, de nombreuses estancias de la vallée centrale et du sud du Chili[1].

Pour s'entraîner, Borget copia plusieurs dessins réalisés par Rugendas. De son côté, ce dernier réalisa, comme le signale Del Carril, un « magnifique portrait de l'artiste français ». Comme nous le savons bien, Rugendas quitta provisoirement le Chili pour l'Argentine en décembre 1837, accompagné de Krause. C'est donc seul que Borget « continue à dessiner avec minutie tout ce qu'il voit : pêcheurs, gauchos, scènes de genre et de ports, et bien sûr des vues de Valparaíso »[2].

Au début de l'année 1838, Auguste s'embarqua à nouveau. Après avoir fait escale dans de petits ports du nord du Chili, de la Bolivie et du Pérou, il arriva à Lima en avril. Durant tout ce voyage, « Borget travaille avec frénésie. (...) (Il) dessine chaque jour de dix heures du matin à cinq heures de l'après-midi »[3].

Le 15 avril, le jeune peintre entreprit la grande traversée du Pacifique, qui devait le conduire en Chine. Fin mai, il fit escale aux îles Sandwich, avant d'arriver, en août 1838, dans un port chinois. Tout comme en Amérique latine, Borget fut émerveillé aussi bien par les populations que par les paysages et le patrimoine architectural de la Chine. Il visita Hong-Kong, Canton, Macao, et réalisa des centaines d'esquisses.

Après être resté près d'un an en Chine, Borget se rendit à Manille, puis à Singapour, avant de séjourner en Inde, à Calcutta. Il rentra en Europe en juillet 1840, concluant ce tour du monde de presque quatre ans.

En France, il travailla à la mise en ordre de ses notes et à l'exécution de dessins sur la base des croquis réalisés sur le terrain. En 1842, il publia *La Chine et les Chinois*, un ouvrage contenant trente-deux lithographies. Trois ans plus tard parut *Fragments d'un voyage autour du monde*, composé de douze lithographies illustrant quelques aspects de son périple, dont deux planches relatives à l'Argentine. Entre 1841 et 1851, il se consacra entièrement à la peinture. Il envoya régulièrement des œuvres au Salon de Paris, et en vendit de nombreuses au roi Louis-Philippe, qui lui passa également des commandes. Borget travailla pour la Manufacture Royale de porcelaine de Sèvres et collabora par ailleurs aux revues *L'Illustration* et *l'Art en Province*, où il publia d'autres fragments de son journal de voyage en Argentine, qui furent repris en 1960 par Pardo-Emecé dans un grand volume intitulé *En las Pampas y los*

---

[1] Stavrides Loïc, *op. cit.*, p. 17, 18.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

Andes, où figurent également des reproductions de certains dessins relatifs à l'Amérique du Sud.

Aux alentours de 1850, il se retira à Bourges, où selon Del Carril il enseigna le dessin aux enfants et cultiva son jardin. L'historien indique également que Borget devint frère de la Société de Saint Vincent de Paul[1]. Il mourut en 1877, des suites d'une longue maladie.

Raymond Monvoisin (1790-1870)

Monvoisin naquit à Bordeaux en 1790. Il se forma tout d'abord à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux, puis monta à Paris, où il intégra l'atelier de Pierre Guérin, qui comptait également parmi ses disciples Géricault et Delacroix. Il obtint une bourse qui lui permit de séjourner trois ans à Rome, entre 1822 et 1824, un séjour qu'il put prolonger d'un an[2]. En 1825, il se maria avec une jeune peintre italienne, Domenica Festa, et revint avec elle à Paris. Dans la capitale, Monvoisin se remit au travail. De 1827 à 1842, il envoya régulièrement des tableaux aux Salons parisiens. Lorsqu'il décida de partir au Chili, sa réputation était déjà faite en France, et comme l'écrit Del Carril, il y était « destiné à une brillante carrière artistique »[3]. Pourtant, il ne parvenait pas encore au succès qu'il espérait. De plus, son mariage avait été un échec. Tout cela le décida à partir. A Paris, il avait noué des relations avec des Chiliens haut placés, dont un des ministres du gouvernement du Chili. Or, celui-ci lui proposa de fonder une Académie des Beaux-Arts à Santiago.

Il s'embarqua au Havre en 1842. La traversée fut extrêmement pénible pour Monvoisin. Les conditions météorologiques très difficiles ne permirent pas au navire de passer le détroit de Magellan. De plus, le capitaine tomba malade et comme il n'y avait pas de médecin à bord, le peintre dut l'assister comme il put. L'équipage dut rebrousser chemin pour accoster à Montevideo. Monvoisin se résolut à gagner le Chili en franchissant la Cordillère des Andes. Mais auparavant, il resta trois mois à Buenos Aires, de septembre à novembre 1842, durant lesquels il travailla avec une grande intensité. En ce court laps de temps, il produisit trois

[1] *Op. cit.*, p. 161.

[2] Bonifacio del Carril raconte dans quelles conditions Monvoisin réussit à obtenir cette bourse. Sa détermination l'a parfois conduit à user de procédés peu loyaux : « Comenzó enseguida a prepararse para el premio de Roma. En 1820 consiguió la segunda recompensa y, sin desmayo, continuó insistiendo en su propósito. Como los reglamentos exigían una edad determinada, modificó su fecha de nacimiento para poder continuar el intento. Fracasó en el concurso del año 1821 pero la Academia dejó constancia de su sentimiento de no poder discernir otro gran premio al cuadro que había presentado y resolvió proponer que se le concediera una beca para estudiar en Roma, que obtuvo finalmente por intervención del mismo Luis XVIII. El Rey se habría interesado personalmente por el artista a raíz del retrato de cuerpo entero que Monvoisin hizo en abril de 1820 para la Cour Royale de Aix-en-Provence. La beca se otorgó por tres años, desde 1822 hasta 1824 ». *Op. cit*., p. 179.

[3] *Op. cit.*, p. 59.

tableaux de grandes dimensions considérés par la critique comme les meilleurs oeuvres de sa carrière[1], voire comme de véritables chefs-d'œuvre[2] : *La porteña en el templo*, *El Gaucho federal* et *El Soldado de Rosas*. Au sujet de ces trois tableaux, Del Carril écrit :

> La belleza y el recogimiento de *La Porteña en el templo* fueron magníficamente interpretados por Monvoisin en esta gran tela que es, sin duda, una de las obras mas importantes, significativas y hermosas que se hayan pintado en la Argentina en el siglo XIX. *El Gaucho federal* y el *Soldado de Rosas*, de la colección del Dr. Miguel Angel Cárcano, no le van en zaga de ninguna manera, ni en calidad pictórica, ni en interés iconográfico. Son dos estupendos estudios de carácter (...). El brillante colorido de estos óleos, la maestría de su ejecución y la aguda percepción de los tipos y los temas tratados, los destaca verdaderamente[3].

Monvoisin peignit également plusieurs portraits, dont quelques-uns sur cuir, pour des raisons inconnues. Parmi ces portraits, le plus connu est l'ébauche représentant Rosas vêtu d'un poncho, conservé au musée des Beaux-Arts de Buenos-Aires. C'est par crainte du dictateur qu'il précipita son départ pour Santiago. « Tuve el temor de caer bajo sus garras por circunstancias ajenas a mi persona y hube de partir secretamente »[4], écrivit-il dans son autobiographie. Del Carril ajoute : « se ha dicho que tal vez la causa de esa huida haya sido el hecho de que Monvoisin se atrevió a pintar a Rosas en el boceto que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes con la barba característica de los unitarios, lo cual habría molestado al tirano y precipitado la partida del pintor »[5]. Mais avant d'en arriver là, il semblerait que Monvoisin ait eu de bonnes relations avec le dictateur, comme le laissent entendre Solá et Gutiérrez, qui notent que l'artiste serait l'auteur de trois ou quatre portraits de Rosas, et qui ne cachent pas leur embarras :

> Una de las primeras visitas que debió hacer el artista al llegar a Buenos Aires, debió ser a San Benito de Palermo, para saludar a Rosas. Presentado al dictador por don Maximo Terrero, aquel le dio toda clase de garantías, dada su condición de francés. Y aquí se plantean al biógrafo de Monvoisin problemas cuya solución no es posible dejar de lado, pues de lo contrario sería imposible escribir la historia de nuestras Bellas Artes. Si al hacerlo no estamos de acuerdo con otras opiniones, sea ello en obsequio de la verdad[6].

---

[1] Ribera, Adolfo Luis, *op. cit.*, p. 195.
[2] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 59.
[3] *Ibid.*
[4] Ribera, *ibid.*; Del Carril, *op. cit*., p. 179.
[5] *Ibid.*
[6] Gutiérrez, Ricardo, Solá, Miguel, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y obra en América*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948, p. 21.

Monvoisin arriva à Santiago du Chili à la fin du mois de janvier 1843, après avoir traversé la pampa et les Andes, au cours d'un voyage qui ne fut pas plus reposant que le précédent. En effet, en arrivant à Mendoza, sa charrette se renversa et il perdit une considérable somme d'argent, qui représentait une partie de ce qu'il avait gagné à Buenos Aires. Au Chili, le projet de fonder une Académie des Beaux-Arts ne put se concrétiser « pour des raisons économiques et par manque d'élèves aptes à recevoir ses leçons », indiquent Gutiérrez et Solá[1]. L'Académie de Santiago n'ouvrit qu'en 1848 et fut dirigée dans un premier temps par Alejandro Cicarelli. En revanche, Monvoisin enseigna le dessin dans un collège et forma autour de lui un petit groupe de disciples, parmi lesquels le peintre Gregorio Torres. Monvoisin avait emporté avec lui, depuis la France, plusieurs grands tableaux, qu'il exposa avec succès à Santiago en mars 1843. En 1844, d'après David James, il atteignit l'apogée de son art[2]. Les commandes de portraits se multiplièrent. Monvoisin, assisté par sa collaboratrice Clara Filleul, une artiste française, se lança dans un commerce qui fut par la suite fortement décrié par certains historiens, de même que la technique que tous deux avaient mise au point :

> El éxito y la entrevista posibilidad de ganar mucho dinero, llevaron a Monvoisin a una comercialización duramente criticada por Barros Arana[3], entre otros. Lo ayudaba en su empresa de retratista la ya mencionada Clara Filleul que pintaba los vestidos y realizaba las discutidas aplicaciones de encaje en la pintura fresca, que deslumbraba a los neófitos[4]. Esta innovación que Monvoisin introdujo en su técnica, cuando todavía se encontraba en París, fue ya censurada duramente por los críticos[5].

Del Carril mentionne le fait que Monvoisin rencontra Rugendas à Santiago, en 1845. Peu après, il partit au Pérou, où il resta jusqu'en 1847. Ce séjour lui ayant rapporté beaucoup d'argent, il acquit une propriété, « Los Molles », non loin de Valparaíso. Del Carril indique qu'il réalisa un bref aller-retour en France la même année pour revenir avec son neveu, Gaston Raymond, qui s'occupa de la gérance du domaine. Il fit le voyage aller par le Pacifique et Panamá ; au retour, il s'arrêta à Rio de Janeiro, où il peignit un grand portrait de l'empereur Pedro II et fut nommé par celui-ci *Caballero de la Orden del Crucero*. En 1848, il revint au Chili et séjourna dans son hacienda. Il réalisa quelques tableaux historiques, parmi lesquels *Caupolicán prisionero de los españoles*, sujet qui motiva un voyage en Araucanie en

---

[1] *Op. cit.*, p. 28.
[2] Cité par Del Carril, *op. cit.*, p. 180.
[3] Barros Arana qualifie cette activité d'« exploitation industrielle » (cité par Sola, Guttierez, *op. cit.*, p. 28).
[4] Il s'agissait de l'application sur la toile d'un morceau de dentelle trempé dans la peinture.
[5] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 180.

151. Raymond Monvoisin, *Elisa Bravo en cautiverio*, 1858

1854 et 1855 ; ainsi que deux tableaux, intitulés *El Naufragio del Joven Daniel* et *Elisa Bravo en cautiverio*, inspirés d'un événement survenu au Chili en 1849[1]. Selon Del Carril, Monvoisin peignit au Chili près de trois cents portraits, aidé de Clara Filleul et d'autres disciples. « Aunque todos no tienen la misma calidad, y se ha tachado con cierta razón a Monvoisin de comerciante, fue sin duda uno de los más grandes artistas que hayan visitado América del Sur en el siglo pasado »[2].

En 1857, après avoir vendu ce qui lui appartenait, Monvoisin rentra en France, mais il ne tarda pas à regretter cette décision, car dans son pays natal plus personne ne se souvenait de lui. Très nostalgique de l'Amérique du Sud, il continua cependant à peindre jusqu'à sa mort, qui survint en 1870, à Boulogne-sur-Seine.

Ernest Charton de Treville (1818-1877)

Tous les biographes s'accordent à dire qu'Ernest Charton de Treville était un homme au tempérament romantique et aventurier. D'après Ribera, il eut « une vie aventureuse, pleine d'épisodes romanesques »[3]. « Ernest Charton tenía un carácter original y aventurero, que le puso en situaciones peligrosas, aunque pintorescas »[4], écrit Schiaffino. Cette soif de découverte détint sur ses oeuvres, ainsi que le note Ribera. « Desde joven ansió correr mundo

[1] Suite au naufrage de ce bateau qui navigait entre Valparaíso et Valdivia, les Indiens Costinos massacrèrent tous les passagers, à l'exception de la jeune Elisa Bravo qu'ils firent prisonnière.
[2] *Ibid.*
[3] Ribera, Adolfo Luis, *Historia general del arte en la Argentina, III. La pintura*, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984, p. 270.
[4] Schiaffino, Eduardo, *La pintura y escultura en Argentina,* Buenos Aires, Edicion del Autor, 1933, p. 157.

y conocer tierras lejanas y exóticas, visiones que luego trasladaría a sus cuadros, buena parte de los cuales son de tema costumbrista »[1].

Charton naquit en 1818 à Lyon ou à Sens (les sources divergent). Passionné par les voyages, il partit pour le Chili 1843, accompagné de sa femme et de leurs trois enfants[2]. 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. Comme l'explique Schiaffino, cette composition représente une tradition de la communauté noire chilienne voulant que la mort d'un nouveau-né soit fêtée comme la montée au ciel d'un petit ange[3].

Rugendas aurait influencé directement Charton. Les deux peintres se rencontrèrent en effet au Chili. « Au total, écrit David Karel, il (Ernest Charton) passa une douzaine d'années au Chili, et il y subit l'influence du peintre allemand Johann Moritz Rugendas, qui y travaillait également »[4]. Voyageur et artiste infatigable, Charton semble bien être, en effet, dans la droite lignée de Rugendas. Isabel Cruz et Hernan Rodriguez écrivent à ce sujet : « Continúa en su obra la línea iniciada por Rugendas en la representación de temas costumbristas y populares, diferenciándose de aquel en su preferencia por las visiones urbanas, y en el tratamiento más formal y ampuloso del retrato. Su obra se caracteriza por la fina y detallista factura »[5].

Au départ du Chili, Charton s'embarqua au sein d'une expédition pour la Californie, comme chercheur d'or. Mais les choses ne se passèrent pas comme prévu et il vécut une tout autre aventure :

> En 1848, con el producto de sus pinturas, formó parte de una expedición destinada a las minas de California, pero que lo llevó a una isla habitada por deportados, a causa de un acto de piratería cometido por la tripulación del buque. El artista pasó las mayores penurias entre aquel hato de criminales, abandonados en medio del océano, y relató su aventura en un folleto titulado : *Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique, raconté par Ernest Charton, l'un des passagers*[6].

---

[1] Ribera, Adolfo Luis, *Ibid.*
[2] Alvarez Urquieta, Luis, « El pintor Ernesto Charton de Treville », in *Boletin de la Academia Chilena de la Historia*, n° 21, Santiago de Chile, 1942, p. 50.
[3] *Op. cit.,* p. 158.
[4] Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Musée du Québec, Les presses de l'université de Laval, 1992, p. 167.
[5] Cruz, Isabel et Rodriguez, Hernan, *Pintura chilena*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1977, p. 21.
[6] Schiaffino, Eduardo, *op. cit.,* p. 157.

Il séjourna par la suite en Equateur, au Pérou et au Panama, avant de retourner au Chili, 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. Suite à cette traversée, il réalisa une huile représentant un paysage andin, dont Ribera fait le commentaire suivant : « Entendemos que Charton, desde Chile, vino a Buenos Aires atravesando la Cordillera, de lo que quedaría recuerdo en el vasto lienzo del Museo Nacional de Bellas Artes: visión directa del majestuoso paisaje, con los altos picos nevados y escabrosas rocas de un primer plano. Desde entonces (1871) y hasta su muerte (1877) no salió de la Argentina, aunque hizo viajes por el interior »[1].

152. Ernest Charton, *El Velorio del Angelito*, 1840

Charton fit en effet quelques voyages à Córdoba, Tucumán et Salta. Dans la capitale, il continua à exercer son art. Parmi les portraits réalisés, celui d'Esteban Echeverría est parmi les plus notoires. Il se trouve à la faculté de philosophie et de lettres de Buenos Aires. Ribera le commente en ces termes : « La procedencia de este retrato con respecto a los otros de Charton, radica -nos parece- en la compenetración del pintor con el retratado, en quien halló un temperamento afín con el suyo. Ambos eran románticos : poeta, uno; pintor, otro; pero los dos representativos de una escuela que elevó la naturaleza a categoría estética »[2].

[1] *Op. cit.*, p. 272.
[2] Ribera, Adolfo Luis, *op. cit.*, p. 274.

Charton enseigna au Collège National de Buenos Aires pendant les dernières années de sa vie. Il mourut dans la pauvreté en 1877.

On trouve quelques différences notoires entre l'article consacré à Charton par Urquieta, et les chapitres écrits sur le même artiste dans leurs ouvrages respectifs par Schiaffino et Ribera. Ainsi, Urquieta écrit que Charton serait retourné en France deux fois avant de s'installer à Buenos Aires, et qu'il y serait mort empoisonné par une femme amoureuse de lui qui voulait l'empêcher de retourner au Chili[1]. On ne trouve nulle trace de ces deux faits chez les deux autres auteurs cités. Schiaffino évoque même au contraire une fin beaucoup plus tranquille. « Después de algunos años de vida tranquila y oscura, que Charton pasó dedicado al profesorado, se extinguió entre nosotros hacia 1880, y sus últimas palabras confirman su agudo ingenio, la entereza de su carácter; preguntado por uno de sus familiares como deseaba que se le enterrara, Charton repuso con juiciosa ironía : *Sans tambours ni trompettes* »[2].

Léon Pallière (1823-1887)

Léon Pallière naquit à Rio de Janeiro en 1823 de parents français eux-mêmes artistes. Sept ans plus tard, son père l'emmena à Paris. En 1836, le jeune Léon commença sa formation artistique avec le peintre François Edouard Picot. En 1848, il fut de passage à Buenos Aires avant de retourner à Rio, où il s'inscrivit à l'Académie des Beaux-Arts. L'année suivante, il fut lauréat d'une bourse qui lui permit de séjourner deux ans à la Villa Médicis à Rome. Il étudia ensuite la gravure à Paris, puis voyagea au Maroc et en Espagne.

C'est en 1855, à l'âge de 32 ans, qu'il revint à Buenos Aires. Il s'y installa et y resta de nombreuses années, pendant lesquels il travailla activement. Il fit de régulières excursions en train dans la campagne proche de la capitale. Pallière aimait peindre les scènes de moeurs, les gauchos et les habitants de la pampa, s'intéressant à leur mode de vie et à leurs tenues vestimentaires. « Fue ante todo un pintor costumbrista, cautivado por el ambiente del campo y el personaje del gaucho, que supo interpretar magistralmente »[3], note Del Carril, qui écrit également que Pallière exposait à la fenêtre de son domicile les huiles et aquarelles qu'il tirait de ces études. Durant les neuf années qu'il passa à Buenos Aires, Pallière réalisa une œuvre dont Del Carril souligne l'importance :

[1] Alvarez Urquieta, Luis, *op. cit.*, p. 52.
[2] Schiaffino, Eduardo, *op. cit.*, p. 161.
[3] Del Carril, Bonifacio, *op. cit.*, p. 184, 185.

> En este prolongado lapso desarrolló una intensa labor artística dedicada principalmente a representar los tipos, usos y costumbres del campo argentino con los que llegó a identificarse en tal forma que, sin la menor duda, es considerado el principal pintor costumbrista de nuestra campaña, sin que haya podido ser superado hasta el día de hoy, no solamente por la fidelidad con que reprodujo los tipos y cosas observadas, verdaderamente excepcional, sino por la variedad de los temas que encaró y por la fina captación con que supo elegirlos[1].

Pallière fit durant son séjour plusieurs voyages au départ de la capitale argentine : le 2 mars 1858, il partit en direction du Chili, accompagné de deux Allemands. Ils passèrent par San Luis et Mendoza, puis traversèrent la Cordillère, pour arriver à Santiago le 29 mars. Pallière séjourna à Valparaíso, chez ses oncles, les Geiger, durant près de cinq mois. Le 16 août, comme le mentionnent Sola et Gutierrez[2], les adieux furent difficiles lorsqu'il s'embarqua pour Cobija. Plus tard, il traversa le désert d'Atacama et arriva le 5 septembre à Salta. Trois jours plus tard, il repartit en charrette. Le 14, on le retrouve à Tucumán et le 19 à Santiago del Estero. Le 29, il arriva à Córdoba après avoir fait les vingt dernières lieues au galop. Il partit pour Rosario en diligence le 1er octobre et arriva à Buenos Aires quatre jours plus tard, après un voyage de huit mois au total.

Pallière relata ce voyage dans son journal, qui fut publié en 1945 sous le titre *Diario de Viaje por América del Sud*. Malheureusement, lors de la traversée des Andes, il égara le journal de croquis où il avait réalisé plusieurs esquisses des paysages, ce qui le contraria fortement et nous prive de son témoignage artistique sur cette traversée.

Dès 1857, il collabora avec Enrique Shéridan, jeune peintre argentin ayant longtemps vécu en Angleterre. Ils réalisèrent quelques tableaux ensemble et organisèrent une exposition commune de leurs œuvres en 1859, très bien reçue par le public et la presse.

En 1860, Pallière voyagea au Brésil, à Santa Catalina, et se rendit également dans la province argentine de l'Entre Ríos. De retour à Buenos Aires, il mit aux enchères une partie de ses œuvres. Ici, les auteurs divergent car Sola et Gutierrez pensent que Pallière a alors annoncé un prochain voyage en Europe mais ne l'aurait pas réalisé, alors que Del Carril et Ribera affirment, en se basant sur plusieurs sources, que Pallière retourna en France en 1861, qu'il exposa à l'Exposition des Beaux-Arts de Paris, et qu'il revint à Buenos Aires deux ans plus tard. Dans ce cas, l'affirmation que l'on peut lire très souvent, à savoir que Pallière resta

---

[1] *Op. cit.*, p. 69.
[2] Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del Sud* [trad. y prólogo Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez], Buenos Aires, Ed Peuser, 1945, p. 29, 30.

onze ans en Argentine, est fausse. Il faudrait parler de deux séjours, l'un de 1855 à 1861, l'autre de 1863 à 1866.

Début 1864, il fit un voyage en Uruguay, et la même année à Buenos Aires parut son ouvrage *Album Pallière, Escenas Americanas, Reproducción de Cuadros, aquarelles y bosquejos*, qui fut publié sous la forme de quatre planches par mois. La publication dura ainsi de mai 1864 à août 1865 et les cinquante-deux planches lithographiées reçurent un très bon accueil de la presse. Pallière envoya à nouveau deux tableaux à l'Exposition de Paris. Il fut également chargé de réaliser les décors du Teatro Coliseo de Buenos Aires : il y peignit une série d'allégories sur la musique. Il enseigna également le dessin, aussi bien dans son atelier qu'à la Escuela Normal del Colegio de Huérfanas, où il fut nommé professeur.

En 1866, il revint définitivement en Europe. Avant de partir, il vendit la majeure partie de ses œuvres dans des enchères publiques. Il s'installa à Paris où il continua à peindre. Entre 1868 et 1882, il envoya régulièrement des toiles au Salon, dont plusieurs à thèmes argentins. Il se maria en 1878 et mourut dans le Loiret en 1887.

Otto Grashof (1812 - 1876)

Né en 1812, Otto Grashof, passa son enfance et son adolescence dans la ville de Cologne, en Allemagne. Il suivit des cours de dessin dès l'enfance puis entra en 1826 à l'Académie de Dusseldorf où il reçut une formation artistique pendant plusieurs années. Il étudia également à Berlin où il fit un voyage en 1830. Il se spécialisa dans les portraits et les études de chevaux.

En 1838, il partit en Russie, où il resta sept ans. Renate Löschner évoque les raisons qui poussèrent Grashof à réaliser ce voyage. « Como al joven artista, al igual que a muchos de sus colegas, en Alemania, a causa de la recesión económica, apenas se le ofrecían posibilidades de poder ejercer su profesión, decidió acompañar en 1838 a un comerciante que viajaba a San Petersburgo, en la esperanza de encontrar mejores condiciones de trabajo en Rusia »[1].

En Russie, il fut peintre à succès dans la haute société, et même à la cour du tsar. Del Carril note qu'il fut décoré avant de rentrer dans son pays, et que par ailleurs il rencontra le compositeur Franz Liszt, avec qui il se lia d'amitié[2]. En 1845, à son retour, il se rendit à

[1] 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, p. 48.
[2] Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográfica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, p. 174.

Berlin, dans l'espoir d'obtenir le soutien du roi de Prusse. C'est là qu'il rencontra Alexandre de Humboldt. Sa théorie de la représentation artistique du paysage tropical, souligne Löschner, allait devenir très importante pour le jeune peintre. Grashof revint à Cologne, puis il travailla à Dortmund.

C'est en 1852 que l'artiste s'embarqua pour l'Amérique du Sud. Del Carril évoque en effet sa gêne devant l'instabilité politique de son pays et son goût des voyages[1] ; Löschner, quant à elle, mentionne les efforts vains de l'artiste pour se bâtir une existence sûre en Rhénanie, mais aussi son désir de gagner de l'argent. Elle ajoute : « Si bien esta decisión hay que verla en primer término ante el trasfondo de las dificultades económicas, no debe dejarse de lado el hecho de que justamente el ambiente artístico de Dusseldorf, gracias a pintores como Emanuel Leutze y Charles Wimar, tenía un criterio muy abierto respecto al Nuevo Mundo »[2].

153. Otto Grashof, *Zamacueca*

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

Grashof séjourna tout d'abord à Buenos Aires, où il rencontra quelques personnalités argentines, dont le duc de Wurtemberg, lui aussi peintre et dessinateur, avec qui il se rendit à Montevideo, où il resta quatre mois. Il y réalisa de nombreux dessins, dont notamment plusieurs études de gauchos. En 1853, il entreprit une excursion en Argentine : il se rendit à Rosario, puis à Córdoba, Catamarca, Fuerte de Andalgala et Tucumán. Durant ce voyage, il dessina beaucoup, inspiré par les paysages, les ranchs, les estancias, les gauchos...

Le tableau le plus connu de son séjour en Argentine est sans nul doute *La Doma*. Cette huile ne fait pas l'unanimité parmi les historiens d'art. Pagano retient surtout son côté un peu figé : « *Doma en tiempos de Rosas* carece precisamente de carácter y no está lograda como expresión pictórica, según el espíritu del tema. (...) Los jinetes son tres modelos en pose. No participan del dinamismo de la composición: son estáticos (...) »[1]. Mais il se trouve que Schiaffino écrit précisément l'inverse : « Este lienzo (...) reúne, en una movida y sabia composición, trazada con la mayor naturalidad y la más suelta elegancia, el domador de potros (...) »[2]. Del Carril, quant à lui, abonde dans le sens de Schiaffino : « A juzgar por el cuadro titulado *La Doma* (...), el academicismo de Grashof recibió una influencia vitalizadora de autenticidad en contacto con nuestro medio ambiente »[3].

Grashof traversa ensuite les Andes pour gagner le Chili. Del Carril note qu'il fut reçu avec enthousiasme à Valparaíso en février 1854, et que dans cette ville il fut surnommé l'« Horace Vernet allemand »[4]. Il resta un an et trois mois au Chili. Grâce aux recommandations du duc de Wurtemberg, qui l'avait encouragé à le rejoindre dans ce pays, Grashof bénéficia de très bonnes possibilités de travail, notamment comme portraitiste[5]. En effet, Monvoisin commençait alors à prendre de l'âge, et Grashof arriva au bon moment pour le remplacer dans ce domaine. Il fut confié au peintre une commande importante : le portrait en groupe de quatre anciens généraux et ministres : O'Higgins, San Martín, Carrera et Portales. Grashof aimait également peindre des paysages, s'inspirant aussi bien de l'Océan Pacifique que de la Cordillère des Andes. « Eran tantos los incentivos que le ofrecía la naturaleza que la pintura de paisajes por primera vez se convertía en el núcleo central de su labor »[6], note Löschner. Elle ajoute : « El impresionante contraste entre la vegetación tropical

[1] Pagano, Leon, *op. cit.*, p. 132.
[2] Schiaffino, Eduardo, *op. cit.*, p. 166.
[3] Del Carril, Bonifacio, *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Löschner, Renate, *op. cit.*, p. 49.
[6] *Ibid.*

y la nieve del paisaje le impresionaba tanto como a Humboldt »[1]. Löschner cite également quelques passages du journal de l'artiste, où transparaît son émerveillement :

> Cómo describir las diversas excursiones que, fundamentalmente diferentes, provocaban visiones siempre nuevas, incentivas y sentimientos nuevos cada vez: son demasiados. Entre otras representaciones pinté una vista de la Cordillera a la puesta del sol; desde una colina llamada Playa Ancha, que viene a ser la primera lengua de tierra que se divisa viniendo de Valparaíso, se ve la entrada hasta detrás de la iglesia, el cerro "Barón", el ardiente pico del Aconcagua, cuya cumbre sobrepasa los 2000 pies ingleses, el Campana y las cimas, que se van sucediendo en este punto más elevado, iluminadas de la más pura amalgama de tintes rojizos, violetas y azulados (...).

Son désir de gagner de l'argent fut également comblé, puisque, comme le rapporte Löschner, avec la vente de ses dessins et tableaux, Grashof put mettre de côté une somme importante.

En 1855, il quitta le Chili et s'embarqua pour le Brésil, contournant le continent sud-américain par le Cap Horn, en direction de Rio de Janeiro. Il resta au Brésil jusqu'en 1858 et y peignit des portraits de don Pedro II et de ses courtisans, ainsi que des scènes de mœurs. Puis il rentra en Allemagne, où il continua à peindre, et reprit notamment pour sujets des scènes argentines. Malheureusement, en 1862, il perdit la vue et dut se résoudre à mettre un terme à son activité artistique. Il se mit à écrire des contes et des poésies, jusqu'à sa mort, qui survint en 1876.

[1] *Ibid.*

Annexe 3

Extrait d'une conférence donnée à l'Université Stendhal (Grenoble III) par César Aira le 28 février 2008.

Lucile Magnin : Tendría varias preguntas sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*... Tendría, para resumir, tres temas principales: la génesis de la obra: ¿cómo se le ocurrió escribir tal novela y qué le ha interesado en particular en la historia de Rugendas? Después, también está el problema de las novelas históricas porque ha dicho Ud. en una entrevista que no le gustan las novelas históricas, y a pesar de todo ha hecho una novela que se puede llamar "histórica", y sobre este tema: ¿cuál es la parte inventada y la parte real? ¿Hasta qué punto es real y es inventado? Y por fin, la última pregunta sería sobre el vínculo entre el arte, la pintura y la literatura: si Ud. vería una semejanza entre el procedimiento de la escritura y el de la pintura, y hasta una semejanza entre Ud., como escritor y Rugendas como pintor...

César Aira : La novela ésta la escribí porque fue una especie de *ready-made*, haciendo un trabajo, escribiendo los textos para un libro de fotografías de estancias históricas en la Argentina. Me pasaron material en una de las estancias en la provincia de Mendoza: había pasado por ahí Rugendas y me pasaron un capítulo de la biografía de Rugendas, y de su paso por la provincia de Mendoza. Es la única biografía que se ha escrito de Rugendas, una biografía de una mujer alemana de los años cincuenta. Cuando leí este episodio - Rugendas que llega a Mendoza, que viene de Chile, cruza la Cordillera haciendo dibujos, pinturas de las montañas, llega a Mendoza; decide cruzar toda la Pampa hasta Buenos Aires y a mitad de camino o antes de la mitad de camino sufre este accidente que lo desfigura y vuelve, y al volver presencia un malón, un ataque de Indios, que era algo que quería ver desde hacía mucho tiempo, logra verlo ahí y después, esa misma noche, comete la grave imprudencia de ir hasta el campamento de los Indios (ha estado dibujando todo el día: los ataques, los pasos de los Indios...), va al campamento la noche para hacer los primeros planos ¿no?... Cuando leí eso, ví que eso era prácticamente una novelita mía, tenía todos los elementos para una novelita mía y no pude resistir a la tentación de escribirla; y la escribí con muy poco material documental salvo eso y un catálogo que tenía de una exposición de Rugendas que se había hecho en Buenos Aires unos años antes donde explicaban la relación de él con Humboldt y la teoría fisionómica de la naturaleza. Así que salió así como algo que lo encontré, y lo hice, lo firmé, bueno alegándole algunos chistes y algunas cosas, algunas descripciones pero básicamente es eso. Y una vez que lo hube terminado, me di cuenta de que había hecho esta cosa que me había jurado no hacer nunca que es una novela histórica, porque efectivamente lo considero un adefesio estético la novela histórica. Así que la he vuelto en un cajón, como tantas cosas que he escrito y he decidido no publicarla nunca, y poco tiempo después estas chicas, mis amigas de la editorial Beatriz Viterbo, que fundaron la editorial conmigo ¿no? - y yo soy como el fetiche de ellas: tengo que publicar un libro cada año en esa editorial porque si no, les da un ataque *(risas)*. Y ese año me pidieron algo urgente porque necesitaban publicar algo y no tenía nada terminado y les di esto.... *(risas)* Una cosa que no quería publicar y que a la larga ha sido el libro mío que se ha difundido más, que se ha traducido más, quizá porque no es muy bueno *(risas)*. Y después me hablabas de la relación de las artes plásticas y es algo que está constantemente en mi imaginario, siempre estoy pensando en eso, siempre he querido ser un pintor, un dibujante, y en cierto modo me siento un dibujante: cuando yo pienso en la figura del novelista tradicional que se sienta frente a la máquina de escribir y piensa, escribe, escribe... Eso para mí no existe: para mí escribir es sentarme con la lapicera y escribir trabajosamente media paginita, una página por día y eso es todo, y este trabajo yo lo veo más como el trabajo de un dibujante que como el trabajo de un escritor, en parte por el trabajo manual, físico, la lentitud con la que lo hago... Y en parte por la predominancia visual de lo que hago ¿no? Siempre estoy pensando en eso, en que se vea, que se vea lo que yo he imaginado, que se vea con claridad, que sea transparente, por eso estoy siempre afilando cada adjetivo de modo que... de dar la

idea visual de cada cosa... Y en estas novelas de Barbaverde, introduje a esta co-protagonista que es una joven artista plástica... porque quise que hubiera este equilibrio entre el joven periodista que está pensando siempre en la historia de lo que está pasando, en el relato... y esta joven que lo está viendo todo en términos espaciales ¿no? De estética espacial. Quise que hubiera este complemento de lo visual con el relato, de lo temporal con lo espacial y a su vez este amor no correspondido, esta pasión del joven periodista por la joven artista plástica que marca su vida.

Michel Lafon : ¿Y estás pensando en otro episodio del pintor?

César Aira : Sí. Fue uno de los tantos comienzos interrumpidos de este último año. Encontré en Brasil un libro muy hermoso que se hizo en Brasil ¿no? Sobre el libro que escribió Rugendas sobre el Brasil. Él se fue muy joven, tenía diecinueve años, creo, y partió junto con la expedición Langsdorff, una expedición de esas que se organizaban de naturalistas que llevaban siempre un dibujante como ahora se lleva un fotógrafo o un videocamarógrafa. Él fue como dibujante de esta expedición que se fue al Brasil, él se separó de la expedición, se quedó... creo que dos años en total o año y medio en el Brasil y después volvió a Europa, volvió a su casa en Ausburgo y de inmediato fue a Paris a preparar la edición de este libro que se llamó *Voyage Pittoresque au Brésil*, que es un libro de dibujos, grabados de Brasil y una narración del viaje, que es el libro de los libros, el libro que le hizo famoso a Rugendas, y suele decirse que es el libro más hermoso del siglo XIX, un libro que marcó la historia de la edición del libro de viaje, de libros ilustrados, y fue el libro que creó en cierto modo el mito del Brasil como la tierra del paraíso recobrado, de la sensualidad, de la belleza y bueno, tuve la idea de hacer eso, de escribir los cuatro, cinco primeros capítulos que es una descripción no novelada de todo el proceso de la expedición, de la estada de Rugendas en Brasil, el regreso y el trabajo con el editor para hacer el libro que fue un trabajo... Bueno justamente ahí viene lo extraño del asunto que Rugendas en cierto modo siendo el autor total de eso, el autor vital en cierto modo, que él venía con todo su juventud, con su adolescencia del descubrimiento de los trópicos y del amor. No hizo nada del libro porque el libro a partir de sus dibujos, de sus bocetos, lo hicieron grabadores que contactó el editor, y los textos los escribió alguien a partir de ... Bueno, si alguna vez lo escribo el libro va a ser eso: esa contradicción entre ser el autor total de una obra y no haber hecho nada de esa obra.

Michel Lafon : ¡Hizo un *ready-made*!

César Aira : Sí. ¡Firmó!

Annexe 4

Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 17 mars 2011

Lucile Magnin : Para empezar, podríamos hablar de la cuestión de la ficción y de los hechos reales en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Para usted, la imaginación y la fantasía son algo muy importante, y *Un episodio* es un libro que a usted no le gusta mucho porque...

César Aira : Es de poca invención mía.

LM : Ud. arrancó desde un hecho real...

CA : Sí, totalmente. De hecho, el motivo por el que lo escribí es que lo encontré todo ya escrito. Cuando leí ese capitulo en la biografía de Rugendas, donde contaba este episodio, sobre todo con ese final de su acercamiento a los Indios, vi que estaba hecha ya una pequeña novelita mía, en mi estilo; así que no había más que redactarla y fue lo que hice, tomando cada hecho de la biografía de Rugendas y desarrollándolo un poco a mi modo, por ejemplo el hecho de que tuviera que tomar morfina para sus dolores, eso es real; también es real el hecho de que tuvo problemas neurológicos que le afectaron la visión, y los movimientos de la cara. Bueno, a partir de eso yo inventé esa mantilla con la que se tapa la cara, pero eran cosas que salían en cierto modo lógicamente de los hechos, ¿no? Si alguien tiene un problema con la vista, y no dispone de anteojos negros como tenemos hoy en día, ¿con que se puede proteger la visión ? Y así es todo. De hecho, no es distinto de lo que hago cuando invento toda una novela : voy tomando los hechos, verosimilizándolos según la lógica misma de esos hechos.

LM : Si no me equivoco, usted leyó la biografía de Gertrud Richert. ¿La leyó completamente o sólo un capítulo?

CA : Sólo un capítulo; ese capítulo donde cuenta ese episodio: cuando estaba en Chile, quiso venir a Buenos Aires, tuvo el accidente y volvió.

LM : Así que era solamente una página o dos páginas.

CA : Si, eran pocas páginas. Porque yo estaba escribiendo los textos para un libro de fotos, sobre las estancias, y los editores me pasaban la documentación, y ahí encontraron que, cuando estaban escribiendo sobre la estancia de familia Bombal, en Mendoza, alguien les dijo que ahí había estado Rugendas. Entonces, fueron a buscar este... La traducción de eso en castellano que se había hecho en Chile, la tenía Bonifacio del Carril, un coleccionista que tenía muchos dibujos de Rugendas (ya murió). Bonifacio le prestó a estos jóvenes o le hizo fotocopias de estos fragmentos de esa biografía y eso fue todo lo que leí.

LM : También utilizó el libro de Renate Löschner, ¿no?

CA : Sí, era exactamente eso. Ahí habla sobre este asunto de la fisionomía de la naturaleza... Sí, eso fue lo que leí.

LM : Usted escribió la novela con bastante poca documentación...

CA : Muy poca.

LM : ¿En la literatura le importa la noción de verdad?

CA : No. En la literatura de ficción, no. Me gustan los dos extremos : la ficción, la invención, el surrealismo y por el otro lado, libros históricos, ensayos. No me gustan las mezclas. Por ejemplo, una de las cosas que detesto son las biografías noveladas. Eso me parece horrible.

LM : ¿Por qué?

CA : Porque una biografía tiene que ser una biografía, documentada, y la novela tiene que ser una novela; y hacer las dos cosas juntas, no. Me disgusto; además me parece una perdida de esfuerzos. Yo veo, he visto justamente casos de gente que investiga, por ejemplo un escritor uruguayo investigó sobre Felisberto Hernández, un escritor uruguayo muy famoso. Era en los años cincuenta; murió en el sesenta. En cierto momento él estaba en París, y allí lo sedujo una mujer española y se casaron. Vino a Uruguay con su mujer española. Él era ferviente anticomunista, trabajaba por el departamento de los Estados Unidos haciendo propaganda anticomunista, y él lo que nunca supo fue que esta mujer era una espía soviética. Se había casado con él solamente para obtener el pasaporte uruguayo y poder salir de Europa y mientras estaba en Uruguay, casado con él (el matrimonio duró unos pocos años), se dedicó a hacer espionaje y eso se supo recién, en los años noventa cuando se abrieron los archivos de la KGB. Y este autor uruguayo investigó toda esta historia que es muy interesante, se fue a Moscú a ver los archivos, a ver toda la historia de esa mujer, consiguió durante años una documentación muy buena, y ¿qué hizo con eso? ¡Escribió una novela! Eso me parece un completo error porque no sirve para nada. La novela mezcla la ficción y la realidad; toda esa documentación que a él le costó años conseguir pierde todo su valor.

LM : Pero lo que hizo usted fue un poco eso: una biografía novelada...

CA : ¡Terminé haciendo algo que odio! (*risas*)

LM : ¿Y finalmente ahora le gusta este libro suyo?

CA : No lo he releído nunca. Pero creo que yo tengo más justificación porque yo no perdí años investigando sobre Rugendas : leí veinte páginas...

LM : Pero hay muchos lectores que creen que usted se documentó mucho.

CA : (*risas*)

LM : Podemos leer por ejemplo en algunos artículos: « el autor leyó todas las cartas escritas por Rugendas, se documentó mucho, y nos transmite algo muy real »... Sé que no es el caso, que Ud. no leyó estas cartas, pero hay algunos pasajes en la novela que hacen pensar que Ud. se documentó: por ejemplo, en el final, podemos leer: « este episodio final quedó documentado en el epistolario posterior del artista ».

CA : (*risas*)

LM : Y algunos lectores o periodistas tomaron eso al pie de la letra. ¿Cuál es su reacción a propósito de eso?

CA : Creo que con la escritura, la historia, las historiografías, las biografías tienen una retórica particular, que es lo que yo logré imitar.

LM : Si; es lo que hace por ejemplo en el principio. Empieza como una biografía; y eso engaña al lector de cierta manera. Después, la fantasía es más fuerte.

CA : Quizás al darle este comienzo de artículo de enciclopedia, biografía... Era como una trampa, para que el lector entre por un lado y después... cree que sigue por el mismo lado y ¡no! ya abandoné toda la documentación... (*Risas*) En realidad, supongo que las cosas que yo inventé... No debe de haber una documentación que me contradiga, o sea que quizás acerté. Ninguna biografía en algún lugar dice con qué se protegía la vista. Quizás se la protegían con una mantilla. Las señoras en aquella época nunca entraban en una iglesia sin una mantilla negra, que eran de encaje, se veía a través, ¡era perfecto!

LM : Así que todo es verosímil.

CA : Todo es verosímil. Eso lo digo siempre a los periodistas que me preguntan por el absurdo en mis novelas; digo que puede haber mucho absurdo pero para mí el verosímil es sagrado. Si hay un absurdo (un hombre sale volando por ejemplo), yo voy a poner un párrafo donde explico por qué salió volando y eso tiene que tener un sentido dentro de la novela, dentro de la lógica del relato. Por eso es sagrado. Porque si no... si no se cae en esa mera acumulación de absurdo, de surrealismo, y para mí tiene que haber un hilo conductor, un hilo narrativo que es necesariamente el verosímil.

LM : En cierta medida su novela es más próxima de la verdad que lo que podemos leer en biografías que no relatan todo lo que pasó en el detalle; y como no podemos comprobar si todo eso pasó o no pasó, quizás Ud. acertó.

CA : Quizás acerté, porque fui siguiendo el hilo de la lógica de las cosas.

LM : Sobre este tema del vínculo entre realidad y ficción, con respecto a su teoría del continuo, ¿se puede decir que para Ud. no hay frontera real entre la realidad y la ficción porque todo entra en la filosofía del continuo?

CA : Sí... Se puede decir pero no sé si será verdad. No, la realidad es la realidad y la ficción es la ficción. No creo. Muchas de mis teorías (el continuo, esto u otro) son cosas que invento para que los profesores tengan algo que decir y hablen de mí, pero no me las tomo muy en serio. Son palabras, juego con el lenguaje. Es el motivo por el que me he desilusionado tanto de la filosofía. La filosofía es como hablar, escribir palabras, jugar con las palabras, con las frases... pero se lo toman en serio. Se creen que detrás de estas palabras hay cosas reales, mientras que la literatura es mucho más honesta porque juega con las palabras, juega con las frases, dice cosas, pero sabe que detrás no hay nada.

LM : A este propósito, Ud. dijo también que no le gustaba mucho escribir ensayos, porque hay que escribir cierta verdad, mientras que escribir novelas significa la libertad total y la imaginación...

CA : En realidad en la filosofía también hay una libertad total, pero después viene la necesidad de justificar eso, es decir por qué se lo dijo, mientras que con la literatura nosotros podemos decir: lo dije porque sonaba bien, porque quise poner eso.. no me importa... (*risas*). ¡Es una maravillosa libertad!

LM : Con todo lo que acabamos de decir, finalmente, ¿qué fue lo que le dio las ganas de escribir *Un episodio*?

CA : Creo que cuando leí este episodio.. Hay varias cosas : una es la idea de un artista... Eso es una cosa que puse en la primera línea, que nadie lo notó : es que me refiero a los pintores y dibujantes chinos y japoneses que eran los pintores viajeros. En Occidente, no hubo realmente grandes pintores viajeros, como los hubo en la China o en el Japón, que salían a hacer todo el recorrido a los 36 estaciones del Monte Fuji, y pintaban cada aldea, cada montaña, cada paso... En Occidente, no hubo eso. Cuando empezaron a pintar los pintores en *plein air*, los impresionistas, Cézanne, pintaban en el jardín de su casa o salían en las afueras de la ciudad, pero no salían a

viajar. Me gustó esa idea del pintor viajero, que es tan excepcional en Occidente; no hubo grandes pintores viajeros, salvo Rugendas, o algún otro; eran más bien pintores topográficos que iban a tomar... o venían a América a tomar paisajes para hacer grabados o para ilustrar libros; pero Rugendas fue el primero que en realidad pintó; se lo considera un antecedente del impresionismo. Pero los impresionistas no llegaron tan lejos, los impresionistas no salieron a viajar por el mundo, pintaban en el jardín de su casa, Monet, Giverny, o la montaña Santa Victoire de Cézanne, pero ahí nomás, no salían.

LM : Pero hubo muchos pintores europeos en América latina...

CA : Si, debo haber evidentemente, pero no es una tradición en Occidente. Por eso, en la traducción al inglés de este libro que se llama « An episode is the life of the landscape painter », del pintor de paisaje, y empieza diciendo: « In the West... En el Occidente, no hubo pintores de paisajes realmente buenos » : eso es un completo error que desnaturaliza todo el libro. En Occidente hubo muchos pintores de paisaje pero yo no me refiero a eso : me refiero al pintor viajero que sale al mundo a pintar.

LM : Y a propósito, ¿lo que le gustó entonces fue el tema del viaje?

CA : Si, en parte el viaje... y el arte : el pintor viajero, eso es la idea; pero después en realidad lo que me llamó a escribir fue el ver todo este episodio cerrado en sí mismo, que se completaba, con ese último gesto de ir a tomar los últimos planos de los indios. Me gustó porque era como un antecedente del cine. Rugendas, como un director de cine, quiso tener también los primeros planos, por eso tenía que acercarse a los indios.

LM : Y con respecto al tema del viaje, me parece haber leído que a Ud. no le gustaba mucho viajar. Sin embargo, se interesó en un pintor viajero que vino desde Europa. Ud. se queda mucho en Buenos Aires y en Argentina, y tuvo que hacer el esfuerzo de ponerse en el lugar de un pintor europeo que descubre Argentina y que viaja.

CA : Si. No hay ningún esfuerzo porque justamente las cosas que uno no hace son las que mejor puede imaginar. Un deseo, un *wishful thinking*. Me gustaría ser un viajero; sobre todo un viajero como era, en esta época, Rugendas, y viajando con poco equipaje, bueno como viajaban los japoneses, los chinos, los poetas que se iban con un pequeño atadito de ropa a recorrer los paisajes, a inspirarse... No es lo mío; yo prefiero viajar en *business class* e ir a un buen hotel (*risas*) pero justamente las cosas que uno no hace son las que se presentan como las más románticas : viajar a la aventura, dormir bajo las estrellas... Ahí creo que hay una falla en el libro: que no le di el tono que me hubiera gustado que tuviera, como aventura juvenil. Porque Rugendas era muy joven en ese momento...

LM : Tenía 34 años.

CA : ¿34? Creía no tanto...

LM : Pero Krause era muy joven, tenía más o menos 20 años...

CA : ¿Ah sí? Sí, me hubiera gustado darle una alegría juvenil, tener que cortarse con este accidente que era como un cambio de vida. Creo que ese tono de alegría juvenil, de salir a viajar por la exuberancia adolescente, lo di mejor en otra novela, en *La Liebre*, donde ahí sí, hay un chico...

LM : El personaje de Carlos, el pintor que no pinta...

CA : ¡Ah sí! (*Risas*) Carlos Alzaga Prior. Me inspiré de un gran amigo mío, Alfredito Prior... Y en esa novela, creo que no di este tono, que me hubiera gustado dar. Por eso habría que escribir un segundo Rugendas: Rugendas II, Rugendas en Brasil, años antes, cuando era mucho más joven.

LM : Finalmente esta novela, ¿la va a escribir?

CA : Tengo escrita toda la primera parte, pero... Ultimamente, empiezo mucho y termino poco...

LM : ¿Qué pasa?

CA : Todo lo que empiezo a escribir... hay un momento en que me quedo sin combustible, se para el auto de la inspiración... El otro día estaba haciendo una entrevista con un periodista norteamericano por e-mail, y me preguntaba porque mis libros son tan breves, y entonces le respondí que mis libros me gustan hasta que dejan de comenzar. Me gusta el comienzo pero cuando dejan de comenzar, ya es... Es decir el comienzo, el lanzarse al escribir, una idea, una inspiración, un capricho, lo que sea, es todo una alegría que sale. Pero hay un momento en que el comienzo se termina y a esto hay que tomar el relevo el profesionalismo del escritor para seguir adelante y llevarlo a un buen final.

LM : ¿Y por qué no piensa en publicar la primera parte ya escrita?

CA : No, no, la voy a terminar. Porque la primera parte no tiene sentido sin la segunda... La cosa es que últimamente, a partir de cierto momento, de cierta edad, empecé a ver que escribir novelas como ésta no tiene nada que ver conmigo. Son como ejercicios de virtuosismo. Pueden salir bien o pueden salir mal.

LM : En este caso, es logrado.

CA : Sí. Pero eso no tiene que ver conmigo, con mi vida, y ahora eso no me interesa; ahora quiero escribir cosas que tengan que ver conmigo.

LM : ¿Autobiográficas?

CA : No, no exactamente pero... por ejemplo yo he tenido mucha experiencia en el Brasil, que, en este libro, pasándoselas a Rugendas, creo que tendrían más sentido para mí.

LM : ¿Y qué le falta para terminar?

CA : Toda una larga escena que va a suceder en París. Porque él fue muy joven al Brasil, e hizo muchos dibujos; después volvió cuando tenía un poco más de veinte años. Fue la primera expedición que hizo con este hombre que se volvió loco...

LM : Sí, Langsdorff.

CA : Langsdorff. Y volvió, y ahí hizo el libro sobre el Brasil, que es el libro que lo hizo famoso. Toda la primera parte es totalmente ensayística, lo que tengo escrito sobre la confección del libro : como lo hizo, como se hicieron los grabados, porque sobre eso sí me documenté mejor. Porque a partir de ese libro, y de las traducciones que se hicieron, de la difusión que tuvo, me han dado mucho material sobre Rugendas; dondequiera que voy, alguien me da un libro sobre Rugendas...

LM : ¿Y cuál es la documentación que tiene ahora?

CA : Ahora, en Brasil, hace unos años, una señora - es la hija de un famoso novelista, y tienen una editorial, son coleccionistas de arte muy ricos, ella y su marido - hicieron un libro enorme, maravilloso : Rugendas en Brasil. Y ya está perfectamente documentado todo, todo el libro de Rugendas, con todos los grabados, y los dibujos; se pasaron los grabados, quien hizo cada grabado, como se atribuyó el texto, así que escribí así al modo de artículo de enciclopedia toda la confección del libro. Y en la segunda parte (*risas*), una vez que el libro está hecho, entregado a los

editores, Rugendas no esperó que saliera el libro: se fue. Se fue a Italia, creo, siguió con su vida, después volvió a América. Y allí va a haber una escena en París. Voy a utilizar mis experiencias de Brasil y mis experiencias de París... (*Risas*) ¡Vamos a ver si sale!

LM : ¿Lo está escribiendo en estos momentos o tiene otros proyectos al mismo tiempo?

CA : Sí. Tengo como diez novelas empezadas. Escribo un poco de la una, un poco de la otra... Ninguna me está saliendo bien... Y ésta la tengo guardada en una carpeta. Me he prometido terminarla. Tarde o temprano. Tengo unas escenas, o entrevistas.., una película de... ¿quien era? que sucede en el París de la revolución, en 1789, que se llamaba *La nuit de Varennes* : la huida del rey, Maria Antonieta... Esa película que era muy hermosa tiene muchas escenas... En el recuerdo tengo escenas... Creo que el actor es Louis Jouvet... Marcello Mastroianni que hacía de Casanova... Creo que era Louis Jouvet que hacía de Restif de la Bretonne... Se encontraban Restif de la Bretonne y Casanova (*risas*) Dos grandes seductores.... Vamos a ver si sale. ¡Esta conversación me ha dado ganas de volver!

LM : En la época en la que Ud. escribió *Un episodio*, no sé si sabía que Krause, el compañero de Rugendas, había escrito un relato del viaje...

CA : ¿Ah sí?

LM : Contó todo, pero sólo nos queda ahora el relato de la travesía de los Andes, el viaje en la pampa hasta San Luis y el accidente; no tenemos el relato del regreso, ni el de la historia con los Indios. ¿Cuando escribió el libro, si hubiera tenido la posibilidad de leer este diario, hubiera escrito su novela?

CA : Seguramente que no. No. De hecho, de Krause, no sabía nada y lo único es que en la biografía de Richert dice « el fiel Krause ». « El fiel Krause », eso me gustó, y a partir de ahí, hice este personaje.

LM : Así que con este material, Ud. no hubiera escrito la novela, mientras que un novelista histórico se hubiera documentado lo más posible. ¿Eso le quitaría la inspiración?

CA : Totalmente. Lo vería como redundante. Para qué escribir si ya está escrito. También está el hecho de que, como inspiración o ganas de escribirlo, había el hecho de que fuera « un episodio », y no « la vida ». Creo que en el título del libro está todo lo que me llamó a escribirlo: que sea el pintor viajero y que sea un episodio. Las dos cosas, ¿no? En « la vida del pintor viajero » necesariamente tendría que haber muchos episodios... Cuando se tradujo en Brasil, lo tradujeron « um episódio na vida do pintor viajante », y cuando se tradujo en el Portugal, se tradujo « um acontecimento na vida dele pintor viajante ». No es lo mismo. Se lo pregunté a un portugués. Estuvo diciendo que hay matices, y que « episodio » es una palabra más culta...

LM : ¿Ud. se había enterado de Carmen Arriagada, la amiga de Rugendas?

CA : No. En lo que leí, de esa biografía en ese capítulo, hay como una alusión a que él tenía un amor en Chile... pero, no. En ese sentido creo que la influencia mía fue de Michel Lafon, porque el es gran admirador de Tintín, y en Tintín no hay mujeres, salvo La Castafiore. Y me gusta esa idea de hacer novelas... no diría misóginas, pero novelas sin mujeres.

LM : ¿Por qué?

CA : Para simplificar. Como una aventura de... esa cosa que tienen las conversaciones entre hombres, de amigos, que son distintas de las conversaciones sociales donde hay mujeres y hombres... Sería como una confianza, un lenguaje especial... Creo que es lo que buscó Hergé cuando hizo su Tintín... Hacer ese mundo especial, ese mundo que siempre tiene algo de infantil,

entre hombres. No creo que lo haya hecho deliberadamente, se le salió así, y no había mujeres... Creo que suponía que sí, el tendría algún *affaire* romántico en Chile... No.

LM : Ud. no quería entrar en lo novelesco, en lo romántico...

CA : No, no, no. Absolutamente entre hombres...

LM : Así que pensó en Tintín cuando escribió su novela...

CA : Siempre lo estoy pensando. Porque Tintín para mí es un modelo de narración, de relato perfecto. Las estudio, las releo *Las aventuras de Tintín* de vez en cuando para la maravilla del relato. Todo lo que es mío, más que a la novela convencional se parece más, creo, al cómic, a la *bande dessinée*, porque son todo escenas visuales, ¿no? Cuando ese caballo - que siempre me lo elogian -, cuando ese caballo da una voltereta en el aire y la crin se le pone la aleta de un pez espada...

LM : También hay ejemplos de onomatopeyas, como en los cómics, por ejemplo... *(« BANG BANG », p. 70)*

CA : ¡Ah sí, « BANG BANG »! (*risas*) ¡Ah, no me acordaba! (*risas*) Quedo siempre muy satisfecho cuando me sale una imagen muy visual, ¿no? Creo que acá hay un momento, cuando pasan los indios y uno lleva un salmón.. Eso está bien, ¿no? (*risas*) Como una mujer desnuda porque es rosada, como el salmón que sirven en los restaurantes...

LM : Así que concibe la literatura y los relatos como algo muy visual.

CA : Sí, totalmente; y en ese sentido Tintín es el relato visual perfecto.

LM : Y a propósito de eso, me gustaría que habláramos de pintura, de arte. Porque la última vez, en Grenoble, cuando vino Ud., dijo que la pintura y el arte eran algo en que pensaba mucho, que quería ser o que hubiera querido ser pintor y que concibe el texto, la escritura como una caligrafía...

CA : Siempre tuve una gran admiración por dibujantes, pintores, artistas... Quizás sea la velocidad con la que pueden hacer la obra : tomar un papel, hacer unos trazos, y ¡ya está! Para un escritor, hay que seguir y seguir... Tanta espontaneidad me encanta. Y nunca tuve el talento para el dibujo, para los artes visuales, así que lo trasladé, hice mi propia pintura, mis propios dibujos escritos. Y con el tiempo me fui dado cuenta de que todo este amor que tengo para los papeles, para las lapiceras, las plumas, las tintas, y el hecho de que escribo siempre a mano, tan lento, pensándolo tanto, y tratando de ver lo que estoy escribiendo, de ver las imágenes, las escenas, y el hecho de que escribo tan poco, casi una página por día; eso es mi dibujo, ¿no? Ahí creo que hay también algo de peligroso, en el sentido de que a veces, siento tal necesidad de que se vea bien que me extingo en los detalles, que un lector no necesita que yo le diga que la corbata es amarilla... A veces tengo que sacar, porque releo lo que he escrito, y veo que no, que la mesa tenía 45 centímetros... ¡No!... El texto se recarga mucho de detalles inútiles, pero es un defecto que viene de esa necesidad de hacerlo visual. También, eso se lo decía a este periodista norteamericano el otro día, que me preguntaba por dos cosas: por lo visual que tienen mis libros y la carga de ideas... él decía filosóficas, y efectivamente yo tengo una propensión al juego de las ideas, y eso es peligroso porque puede llevar a la abstracción... Y entonces creo que compenso ese juego de ideas con lo visual : para no exceder ni por un lado ni por el otro, mezclar esas dos cosas, creo. Creo que no he logrado escribir una novela donde haya pura acción, ¿no? Donde no haya reflexiones... Eso me sale y trato de reprimirme...

LM : No hace falta, porque eso es algo que forma parte de su escritura...

CA : Sí. A veces creo que me paso... A veces tengo que sacar algo... Me pongo a reflexionar...

LM : ¿Se considera como un filósofo?

CA : ¡No! No hay nada que ver. Un poco como dijo Borges: « la filosofía es una rama de la literatura fantástica ». Me gusta el juego de las ideas pero de modo totalmente irresponsable, no formando un sistema, y teniendo que sostenerlo. No creo en realidad; lo hago por juego, es una filosofía lúdica. La *philosophie amusante*.

(...) (*Volvemos sobre el tema de los pintores viajeros*)

CA : Hay un libro que yo... escribí bastante de ese libro, que se llama *Pintores franceses en la Argentina*, como « guest writer », porque era un amigo que lo organizó y yo aparezco como un agradecimiento. Es de Alberto Dodero; lo voy a buscar en casa, tengo un ejemplar. Y ahí retomaba a todos los pintores... Pellegrini... Era el mejor, Pellegrini. Monvoisin se comercializó mucho, sobre todo en Chile, hacía retratos industrialmente. Pallière, Charton, D'Hastrel...

LM : Finalmente hubo pintores viajeros en el Occidente...

CA : No tanto, porque viajaban, venían, pero una vez acá se quedaban en Buenos Aires. Hay un Rugendas muy lindo en el Museo histórico acá, el retrato de Mariquita Sánchez...

LM : ¿Ud. vio los cuadros de Rugendas?

CA : Vi muchos en Méjico, en una gran exposición de Rugendas que hubo en Méjico, una vez que estaba de casualidad ahí.

LM : ¿Y los cuadros de Argentina y de la travesía de los Andes?

CA : No. Vi muchos dibujos y reproducciones. Tengo un libro muy lindo que me regaló Bonifacio del Carril hecho por Bonifacio con su propia colección...

LM : A Ud. le gusta mucho también Duchamp, el ready-made...

CA : Sí. Es una vieja pasión. Creo que es el padre del arte contemporáneo. De él salió todo, y todavía no salimos de Duchamp. Ahora justamente di una conferencia en Madrid, inaugurando un coloquio sobre arte contemporáneo, y una de las cosas de las que hablaba era de lo que me parece es un elemento fundamental en el arte contemporáneo, es el enemigo del arte contemporáneo: esos señores que dicen que todos son unos farsantes y que típicamente escriben un libro que se titula « la culpa es de Duchamp ». En eso tenía razón, ¡la culpa es de Duchamp! (*risas*)

LM : ¿Le gustan todos los periodos del historia del arte o algunos en particular?

CA : Soy muy amplio. Por ejemplo ahora estoy queriendo conseguir el libro de Mickael Fried sobre El Caravaggio, un nuevo libro sobre Caravaggio, que parece sería muy interesante... Me encanta Caravaggio... Soy muy catódico, muy ecléctico. Pero sí, el arte contemporáneo, lo que se está haciendo ahora, me gusta por la locura. Me encantan los catálogos de las grandes exposiciones. Mis libros favoritos son los catálogos de grandes exposiciones; por ejemplo el catálogo Dada, que se hizo en Beaubourg, la exposición Dada de hace unos años; eso es maravilloso, son mis libros favoritos. Y el otro (todo eso lo mencioné en la conferencia esa de Madrid) es un catálogo que se hizo en una exposición marsellesa, del periodo vache de Magritte : este periodo vache en la que pintó cosas deliberadamente horribles... eso es fantástico. Además los catálogos de exposiciones tienen algo especialmente atractivo, es que no se reeditan. Se editan para una exposición y después nunca más. Hay que tenerlo (*risas*). A veces, de una exposición, lo que más me gusta es el catálogo. En mi amor por los libros, ahí se mezclan las dos cosas.

LM : A la vez la imagen y el texto.

CA : La imagen y el soporte intelectual de la imagen. Eso tiene una significación para el artista, para los contempladores, la reflexión que se ha hecho sobre eso.

LM : Otra cosa que voy a estudiar en la tesis es la relación entre arte y ciencia: Humboldt, que Ud. menciona en la novela...

CA : A mí de Humboldt, lo que después he leído, después, es el enciclopedismo; abarcamos todo, ¿no? Eso es uno de los sueños... Yo nunca me he especializado en nada... El enciclopedismo. Alguna vez tuve el proyecto de hacer una gran enciclopedia, que mezclaba la enciclopedia británica con Duchamp, pero no de cosas generales sino de cada cosa en particular del universo... Tomé notas... Era como irrealizable, ¿no? Porque no se puede escribir una enciclopedia con esta mesa, esta silla... Ahora en el arte contemporáneo, hay toda una corriente de archivos, acumulaciones... Ahora mismo hay en el Museo Reina Sofía de Madrid una gran exposición : « Atlas », de Didi-Huberman, basada en Aby Warburg, pero en arte contemporáneo: acumulaciones... El Atlas, Mnemosyne... El catálogo es muy hermoso. Es una amiga la que dirige el servicio de publicaciones en Reina Sofia y me dijo, cuando preparaban esta exposición: pidieron a Didi-Huberman, que es el curador, que hiciera un texto, y les mandó un texto de 400 páginas (*risas*), que está en el libro, que es muy bueno. Hace, a partir de Warburg, toda la teorización. Estudié mucho a Warburg. Cuando estuve en la librería La Central, del Museo Reina Sofía, vi un libro Mnemosyne, Atlas, con las reproducciones. No me lo compré. ¡Y para que yo no me compre un libro!... Debería habermelo comprado. Pero me compré un libro grande, muy grande, sobre Neo Rauch, un pintor alemán... Es fantástico, es una maravilla. Creo que es mi pintor favorito, además es el que hace en pintura lo que yo quisiera hacer en literatura.

LM : ¿Es decir?

CA : Como escenas, en las que hay distintos planos de realidad. Bueno, hay que verlo para creerlo, pero es una maravilla. Tengo todo lo que se publica sobre él, los catálogos de sus publicaciones... Y ahora habían hecho una gran retrospectiva, en museos hicieron este catálogo, un libro enorme, que tiene prácticamente toda la obra pictórica de él, y ese fue mi gran compra madrileña. Después acá, encontré un libro muy lindo de él, de dibujos. Lo tengo ahora sobre mi escritorio porque estoy mirando esos dibujos para inspirarme. (...) En una época leí todo lo que había sobre Warburg. Ayer leía una revista inglesa, una crítica de una biografía de su hermano mayor, que fue un gran banquero... Después hubo otro hermano en los Estados Unidos, que creó la biblioteca de Loeb de clásicas. Es toda una familia... Un poco como los Wittgenstein.

LM : ¿El tema de la relación entre el arte y la ciencia es un tema que le inspira en particular?

CA : No. Solamente, del punto de vista estético. Un dibujo científico, un diagrama puede ser, para mí, estimulante y bello, pero estéticamente... Lo mismo es de las teorías científicas. Cuando leo algo sobre este ciclotrón que hay en Suiza, donde las partículas se botan en la pared, los neutrones, los quartz, todo eso es... Lo tomo como literatura fantástica.

LM : ¿Y las ciencias naturales, el hecho de estudiar las plantas con el dibujo?

CA : Veo como muy hermoso y admiro mucho la precisión. Cuando se dibuja por ejemplo un insecto o una flor, y el naturalista que lo dibuja o lo dibujaba (porque hoy en día supongo que se harán fotografías) tenía que ir al detalle, al mayor detalle. La acuarela es especialmente buena para ver el detalle en el dibujo científico. (...) Bueno es el destino del pintor viajero; salirse del lugar donde tiene todo preparado, salir a lo desconocido, y no sé si lo leí, sí, creo que está en la biografía, el deseo de conocer las pampas. Las pampas son mi paisaje originario. (...) Pero hay como un malentendido con eso de lo grandioso del paisaje de la pampa. No es para nada

grandioso. Porque el grandioso es el paisaje que tiene alturas, donde se puede ver una gran extensión. En la pampa se puede ver exactamente a cinco kilómetros. Cinco kilómetros es lo que recorre un hombre en una hora; es muy poco. Y eso es el paisaje, el paisaje es muy pequeño, íntimo. Es lo que se puede caminar en una hora, nada más; mientras que en Suiza, desde el pico de una montaña, se ve otro país... Acá no, vemos el vecino, nada más, y aquí se termina el paisaje.

LM : También está el tema de naturaleza y cultura en la novela. Con los baqueanos que representan la naturaleza.

CA : No sé si el baqueano en realidad... No es naturaleza pura, es cultura de observación, de saber : caminos, lugares, pequeños detalles. Levi-Strauss decía (o diría) que el baqueano tiene una auténtica cultura de lo sensible, no de lo libresco. Es un clásico americano: el europeo que viene a probar teorías, a descubrir, a clasificar...

LM : De vivir aquí en una gran ciudad como Buenos Aires, no le falta la naturaleza ?

CA : No. Porque la tengo en la imaginación. No, no tengo esta necesidad de grandes espacios verdes. Me basta con pequeños espacios verdes: las plazas, los parques, andanzas en bicicleta; siempre tengo como objetivo algún parque, algunas plazas. Fui a una pequeña plazita al amanecer, porque salgo muy temprano a la mañana; una pequeña plazita que hay en los barrios de Santa Rosita de Flores, estuve dando vueltas... Me gustan mucho los árboles. Una vez escribí un libro, que está en internet, se llama *El juego de las desapariciones*. Es una fantasía sobre si en Buenos Aires desapareciera todos los edificios y toda la gente, y quedaran solamente los árboles, ¿cómo se vería? Entonces, sería como una cuadrícula, los árboles todos en fila, siguiendo las calles, pero ya no existirían las calles, solamente los árboles. En algún lugar, alrededor de una casa, una palmita, después un cuadriculo verde con muchos árboles que sería una plaza... Como un abanico, las hileras de árboles. Por cierto, una larga fantasía, sobre los árboles en Buenos Aires, que me gustan mucho.

LM : Me sorprenden mucho las cuadras, porque en Europa las ciudades siguen la naturaleza...

CA : Una vez leí, en un autor inglés del siglo XIX, que había soñado con una ciudad que era toda cuadriculares, en ángulos rectos. Decía « ¡qué horrible pesadilla! » Pero aquí es el revés: una ciudad así (*gesto de zigzag*) oh,¡qué pesadilla!

LM : Es mucho más fácil perderse en las cuadras...

CA : Si, pero también es muy racional : cada cuadra es cien metros. Si alguien le dice el número de una casa, 1500, sabemos que está a quince cuadras. Lo tenemos todo claro.

LM : ¿Ud. no fue nunca a Mendoza y en los Andes ?

CA : No, a los Andes he pasado muchas veces pero en avión. Voy todos los años a Chile. Siempre pido un asiento a la derecha a la ida para ver el Aconcagua; y se ve perfecto de claro. Una vez, salí a la mañana, para Santiago. Salió el avión, fuimos hasta Santiago, pasó los Andes, y en Santiago había niebla, y no pudo aterrizar el avión; volvió a Mendoza, aterrizamos a Mendoza, esperamos una hora a que avisaron y volvimos a Santiago; entonces yo pensé que en una mañana, había cruzado cuatro veces la Cordillera de los Andes! (*risas*) A San Martín le llevaba... Era toda una travesía cruzar los Andes, y en una mañana la crucé cuatro veces. De hecho, es muy impresionante cuando el avión se acerca a los Andes, y el capitán anuncia : « en pocos minutos, aterrizamos a Santiago » (*risas*).

Annexe 5

Entretien avec César Aira réalisé à Buenos Aires le 9 mai 2011

Lucile Magnin : ¿A Ud. le gusta viajar?

César Aira : Me gusta haber viajado. Cuando vuelvo, recuerdo y disfruto... pero en el momento, tiene sus incomodidades viajar. Pero también me obligo un poco a viajar porque si no me quedaría siempre en mi casa y no tendría esa riqueza, esa experiencia, así que una o dos veces al año, acepto alguna invitación. Ahora por ejemplo me voy a ir a Australia. Estuve dudando porque es un viaje tan largo pero descubrí que no es un viaje tan largo porque hay un vuelo de Aerolíneas Argentinas transpolar: va por abajo del polo sur y en diez horas está allí. Menos que ir a Europa.

LM : ¿Viajar le da inspiración para sus novelas?

CA : No tanto. No. No porque todo sale de mi fantasía y a veces algún episodio, algún paisaje, algún escenario me viene de un viaje pero...

LM : ¿Encuentra más inspiración en Buenos Aires?

CA : En realidad la inspiración viene de los libros. De la lectura. Me estimula. En los libros encuentro todo lo que... leyendo... Los viajes durante mucho tiempo fueron un motivo para comprarme libros; digamos un modo de comprar libros que acá no conseguía. Hoy en día, puedes pedirlo y no tiene tanto sentido, pero igual aun así ahora por ejemplo de París me traje muchos libros porque mirando a las librerías, de pronto encuentro algo que me atrae...

LM : ¿Y tiene tiempo después para leerlos?

CA : Sí, porque no hago nada.

LM : ¿Y el tiempo de la lectura no le impide tener tiempo para la escritura?

CA : No porque escribo un rato, nada más. Una media hora por la mañana. El resto del día lo tengo libre.

LM : ¿Ha vuelto a encontrar la inspiración?

CA : No mucho. Ahora estoy en un momento... No sé qué me está pasando. No termino nada, empiezo cosas y las encuentro que no valen la pena... Y ahora me propuse, justamente después del viaje, terminar algo, una novela. Justamente hoy pensaba : no... esto no... un juego intelectual con gauchos y con indios que no significa nada. Es lo que he siempre pensado : que no soy un escritor serio como otros escritores que escriben cosas sobre la sociedad, la vida... Yo estoy con mis fantasías, mis cuentos de hadas...

LM : Quizás sea porque la infancia es algo importante para Ud.

CA : Seguramente. No sé qué va a ser de mí. Podría dejar de escribir, escribí bastante, pero me da pena, me da tristeza... ¿Qué voy a hacer?

LM : Y la segunda novela sobre Rugendas, ¿qué tal?

CA : La tengo empezada pero es una de las muchas novelas que tengo empezadas y que no avanzan.

LM : Con respecto a los viajes, en un artículo, Mariano García muestra que los viajes son un tema que atraviesa prácticamente toda su obra. Casi siempre en sus novelas está el tema del viaje, de un modo o de otro. ¿Le parece un tema importante?

CA : No deliberadamente. No lo busco. Pero sí saldrá porque es un tema eterno. Como el amor. Saldrá sin que yo lo busque deliberadamente.

LM : En su artículo *El viaje y su relato*, Ud. decía que los viajes eran un relato antes de que hubiera relato, ya que un viaje por sí ya es un relato, con un principio y un fin.

CA : Sí, eso lo he pensado... pero es bastante obvio. Una vez leí... o traduje no sé, un libro de talleres literarios o consejos para jóvenes escritores y ahí decía el autor que conviene escribir sobre algo que empieza y termina. La ida y la vuelta. Porque si uno escribe sobre algo que va a seguir indefinidamente, no tiene la perspectiva para armar el relato. El viaje es perfecto en eso porque está la partida y el regreso.

LM : Pero precisamente García mostraba también que en sus novelas hay una partida pero que no hay siempre un regreso. Esto ocurre también en *Un episodio* en que no nos cuenta el regreso del pintor, nos cuenta sólo la ida.

CA : La ida, una media vuelta...

LM : Sí, pero no tenemos el final del viaje.

CA : No lo había pensado pero sí... Todos los días sueño en la siesta, siempre sueño lo mismo : que estoy perdido en Berlín, que salgo a caminar, después encuentro el hotel, tengo que ir al aeropuerto y no encuentro el pasaporte... siempre son pesadillas angustiosas.

LM : ¿En Berlín?

CA : Sí.

LM : ¿Por qué?

CA : ¡No sé! (*risas*) Un Berlín de mi sueño que es todo sólo grandes edificios, hay museos... Ando buscando una librería (*risas*) y me doy cuenta que ya es tarde, tengo que ir a tomar el avión, y no sé donde está el hotel...

LM : ¿Para Ud. no sería posible vivir en otro lugar que en Argentina?

CA : No, porque estoy acá... Una vez le dije a alguien que me decía de ir a vivir a España: el que se sienta a la mesa le ponen el plato de comida y lo come. A mí me pusieron la Argentina, y me quedo acá. No veo ninguna diferencia. Uno de mis hijos, algunos de sus amigos empezaban a pensar en irse sobre todo cuando hubo la gran crisis hace diez años... yo les decía: el que tiene verdadero talento triunfa donde sea, no importa que haya crisis o que no haya crisis. Miren a Borges : se quedó en Argentina. No... ¿para qué? Además Borges decía: ¿acaso se puede vivir en un lugar que no sea Buenos Aires? (*risas*)

LM : A propósito, Ud. decía en *La costurera y el viento:* « ¿Cómo viajar? ¿Cómo vivir en otra parte? ¿No sería una locura, una autoaniquilación? No ser argentino es precipitarse en la nada y eso a nadie le gusta ».

CA : (*Risas*) ¡Qué bueno que estuve! Coincidí con Borges y no conocía esa frase de él entonces. Me parece que ahí, la palabra « argentino » quiere decir algo más que eso: es el lugar de donde uno es, la identidad propia. En mi caso es ser argentino. Tampoco me preocupa mucho eso, nunca lo pensé siquiera... « No ser argentino es precipitarse en el abismo »: ¡qué bueno! (*risas*)

LM : ¿Piensa que su obra hubiera sido diferente si no hubiera vivido su infancia en la pampa?

CA : Obviamente. Cada detalle de la vida es importante, y se vivió lo que se vivió. Igualmente no se puede hacer esta historia contrafactual : ¿qué habría pasado si no hubiera ido...? ¿Qué habría pasado si Hitler se hubiera muerto cuando era niño? No vale la pena hacer historia contrafactual porque no pasó.

LM : Pero ¿piensa que lo que vivió Ud. tiene un impacto importante en su obra?

CA : Sí. Sí. Siempre he pensado que, más importante que lo que un escritor ha vivido, es lo que ha leído. La cantidad de libros que ha leído, no la mera cantidad sino los libros que ha leído forman un conjunto único para cada uno. Por ejemplo, si yo digo qué autor, qué lector ha leído: el *Martín Fierro,* las *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, *The Duke's Children* of Trollope, en fin, la cantidad de libros que uno ha leído; yo soy el único que ha leído todo ese conjunto, cualquier otro ha leído algunos de esos mismos libros (*inaudible*) pero es distinto... Esa totalidad... Eso lo desarrollé en una novela: *El Congreso de Literatura,* donde hay un enigma que nadie ha resuelto, es como desatar el hilo de Macuto, un hilo que se hunde en el mar y tiene un tesoro. Nadie lo ha logrado desatar a ese nudo. Y yo lo desato. ¿Por qué yo? ¿por qué pude yo lo que nadie pudo? Porque yo leí una cantidad de libros que nadie leyó, una cantidad específica de libros distintos que me hizo único, y este tesoro que saqué del mar es mi obra. Bueno, lo había pensado como alegoría pero puede ser... Ahora vuelvo mucho - debe ser una cosa de la edad - a la infancia. Porque el problema con que me encuentro ahora es (esto te lo debo haber dicho porque lo estoy diciendo todo el tiempo, porque lo estoy pensando todo el tiempo): seguir escribiendo mis novelitas, juegos intelectuales que hago yo, o escribir *La Recherche du temps perdu* de Aira. ¿No? Porque yo sé escribir estas novelitas, juegos intelectuales, juegos de la inteligencia, pero me pregunto si puedo seguir escribiendo eso siempre, si no voy a escribir algo sobre mi vida... Y ahí mis dos autores, modelos, serían Raymond Roussel y Proust. Roussel nunca escribió sobre sí mismo. Escribió en su testamento : de todos mis viajes, nunca saqué nada. El dio la vuelta al mundo varias veces, y nunca sacó nada de su vida, todo salió de su fantasía. Ni de su vida, ni de su infancia, ni de su madre, ni de sus amores; todo fue juego. En cambio Proust, nada salió de su fantasía, todo de su vida. Quizás se debería buscar un camino intermedio.

LM : Pero en su obra hay una parte autobiográfica...

CA : Sí. No es exactamente Roussel. No es exactamente una cosa que salga mecánicamente del juego del lenguaje, de la imaginación, sino que hay mucho que he tomado de mi vida. Pero pienso que prevalece el juego.

LM : Y le gustaría ahora escribir más sobre su vida...

CA : Lo estoy pensando... pero no sé si... es decir, lo que yo aprendí a hacer a lo largo de todo mi trabajo es este tipo de novela que escribo. Y si escribo algo autobiográfico y queda una cosa simplemente convencional... no sé... sentimental... No me gustaría.

LM : En su artículo *Exotismo,* Ud. dice que « la condición de extranjero permite pasar del ver al mirar » y dice también que « el extranjero que contempla mi mundo habitual no es sino yo mismo en tanto escritor haciendo mi trabajo de extrañamiento y descubrimiento ». ¿Se podría decir que Ud., cada vez que sale por la calle, observa todo con los ojos de un extranjero para encontrar algo para sus novelas?

CA : Sí, pero no es tan fácil. Uno en la vida cotidiana deja de ver las cosas, por un ahorro de la

atención. Eso lo explican los neurólogos, los científicos : el hábito hace que ya no veamos ciertas cosas para evitar la sobrecarga eléctrica en el cerebro. Una atención perfecta que lo viera todo nos mataría al instante, por eso existe el hábito : para esconder. Y sí, siempre se dice que la función del arte es poder renovar la visión, hacer ver de nuevo lo que el hábito nos esconde. Este vaso por ejemplo, lo puso el mozo acá, es un vaso como todos los vasos. Pero un artista que lo dibuja, que lo pinta, o un escritor que lo pone en su ficción: en este vaso va a poner un veneno, va a matar a alguien... y de pronto toma una entidad, una realidad que no tiene en la vida real. En mi caso, eso lo hago un poco mediante el absurdo. Por ejemplo ahora justamente esta mañana estaba escribiendo esta novelita que estoy tratando de escribir en la llanura, en la pampa, en una región y entonces de pronto pensé... estaba haciendo la descripción: había árboles, hierba, algunos pájaros... Y entonces dije : vamos a tratar de poner algo para darle realidad a esto, entonces, en esta zona, a diferencia de todas las otras zonas del mundo, el sol salía por el oeste y se ponía por el este (*risas*); allí el lector va a tener que decir: eso es algo distinto (*risas*). Es un poco paradójico; para darle realidad hay que pasar por la irrealidad total, porque no hay ningún lugar en el mundo donde el sol se comporta de esta manera. Y se me ocurre eso por ejemplo en el momento, y después una página más adelante me da pie para otra cosa, para otro juego, porque decir que el sol sale por el oeste y se pone por el este, también puede ser sólo un cambio de nominación : este se lo está llamando oeste, un cambio de palabra simplemente. Entonces eso puede ser otro juego que me va a llevar a otro juego, y después cuando yo veo todos esos juegos y la novelita está terminada, digo: ¡es todo juego! ¡No hay nada serio!

LM : No, pero ¿por qué tendría que haber algo serio?

CA : Sí. Eso es lo que me digo. Porque hay tantos escritores serios, que no tiene ningún interés... Hay que conformarse con lo que uno es... y no tratar de ser otro escritor. Después de todo tengo mis lectores fieles...

LM : Y Ud. ahora acaba de decir que quería poner algo para darle más realidad. Y me hace pensar en algo también que he leído en *La Liebre* : era esa idea que el relato hacía reales las cosas, hacía más real la realidad.

CA : Sí. La verbalización hace que uno fija algo que si no no queda. Por ejemplo, tenía unos amigos a los que veía todos los días, nos veíamos mucho y un día, no sé a raíz de que yo dije « si porque los anteojos... » y entonces dijo : « ¡ah! ¡tu usas anteojos! » La palabra « anteojos ». Entonces por primera vez veía los anteojos porque le había dicho la palabra « anteojos »... A veces, tu miras un cuadro en el museo, un montón de cuadros se olvida, mientras que si a ese cuadro le pones palabras, dices: « sí, este fulano que está arrodillado delante de la Virgen y le está dando... », ese relato queda en la memoria. Hoy justamente estaba... no ayer domingo, fui al Santuario de la Virgen Desatanudos, donde voy siempre. Una Virgen que hay acá, una Virgen argentina. Es una imagen muy hermosa, en una iglesia, un santuario, es muy lejos, yo voy en bicicleta. Está la Virgen y hay ángeles de un lado y de otro, y de un lado le dan a la Virgen un hilo blanco lleno de nudos y del otro lado cae el hilo perfectamente liso y lo recogen los ángeles. La Virgen Desatanudos. Hay mucha devoción por esta Virgen porque va la gente a pedirle que desate los nudos de su vida. Yo voy todos los domingos a la mañana cuando abren la iglesia. Van muchos taxistas. Será porque en el tránsito de Buenos Aires hay muchos nudos y van a pedir que (*risas*) le desate los nudos... Y ayer mirando la imagen... yo estaba pensando en eso : si te pongo en palabras todo el relato: el ángel que le da a Ella y Ella que lo desata y el otro que le recoge... mira: eso es una trampa. Tendría que la imagen entrara pura, sin palabras. Porque después por la tarde el mismo domingo fuimos a ver la exposición de Louise Bourgeois y es otra cosa, porque esta exposición está centrada en el psicoanálisis, se llama « el retorno de lo oprimido », porque esta Louise Bourgeois se psicoanalizó durante muchos años. Hay muchas cosas psicoanalíticas en la exposición. Un amigo me decía que no le había gustado la exposición por ese acento puesto en el psicoanálisis, pero yo pensaba que en el psicoanálisis hay toda una temática (de la madre que se abre para que salga el niño, del amamantamiento, toda la imaginería psicoanalítica), con eso ella pudo hacer esa obra tan libre, sin necesidad de ir a buscar temas, de ir a buscar procedimientos, de justificar las imágenes, porque son todas justificadas por la obra de Freud. Entonces ella pudo hacerlo con tanta libertad.

LM : ¿Ud. es creyente?

CA : No. Para nada. Justamente a Michel le digo porque... empecé a ir a la Virgen Desatanudos desde que Michel se enfermó, y entonces le digo: la Virgen quizás me hace más caso a mi, que no cree en ella, que a los que sí creen. El que cree va a... hay una palabra argentina que es « chupamedias »... Es gente obsecuente y la Virgen... « ¡qué obsecuentes que son! », en cambio ese que está allí con esta sonrisita irónica, que no cree en nada, ¡ese si le voy a hacer algún favor!

LM : ¿Pero si no cree por qué va allí?

CA : Básicamente, porque con la bicicleta los domingos a la mañana al amanecer, no hay tránsito, me voy, y me gusta el ambiente : gente que llora, que le va a pedir, enfermos, locos de superstición, de creencia popular. La fe mueve montañas. Como hay mucha gente que tiene fe, soy como un vampiro, tirando la fe de los otros. Hay algo de operación literaria: alguien que no cree, y que va... Se parece a una novela mía. Quizás todo lo que hago se parece a una novela mía.

LM : Como hablamos de religión... En el final de *Un episodio* hay unas metáforas religiosas. Por ejemplo, Ud. compara la mantilla con una « verónica inmunda », y está la imagen de Krause que sostiene Rugendas, como una Mater dolorosa.

CA : Sí, pero son parte del bagaje cultural... Las dolorosas... Eso las empleo mucho porque es una imagen de la historia del arte. Sobre todo con respecto a la obra de Manuel Puig: « La madre »; la última novela de él que es una de las más hermosas: « Cae la noche tropical », todo es ligado a la madre, que lo sobrevivió; la madre de Puig lo sobrevivió a él y quizás ya enfermo sentía que la madre iba a tener su cadáver. Y la verónica... la verónica siempre me gustó porque es la santa esta que le da el trapo a Cristo, se seca y queda la cara; y esta Santa nunca existió, es una creación lingüística: « vera icona », la verdadera imagen, y con la palabra que se parece al nombre de una mujer, se creó la Santa. Y he notado que ahora las nuevas generaciones que no tienen educación religiosa se pierden muchas alusiones culturales. Toda la cultura occidental está llena de esta... y a propósito le decía a una profesora, una profesora muy importante de literatura, le citaba esta frase de Jesucristo: « le daré al que tenga y al que no tenga le quitaré ». Es un anticipo del capitalismo más salvaje, ¿no? Y entonces ella me decía: « eso yo no lo conocía porque mis padres eran anarquistas ». ¿Qué tiene que ver que los padres eran anarquistas? ¡eso es parte de la cultura, como no va a saber eso! Una vez se hizo en Méjico un libro de artículos sobre mí, y había un capítulo dedicado a la religión, y un señor que se enojaba muchísimo con mis herejías. Sobre todo cuando yo digo que el cristianismo es la adoración de una marioneta sangrienta... Pero lo puse simplemente porque me gustó la imagen.

LM : En la escena final de *Un episodio,* con la expresión « las lenguas de fuego », me parecía que había una alusión a la Pentecostés?

CA : No. Yo lo veía simplemente como una imagen casi cinematográfica de luces cambiantes, porque toda la idea es cinematográfica: de ir a tomar los primeros planos.

LM : Así que su texto dice más que lo que quería decir.

CA : Sí. Pero esta última escena... (la pienso de lejos porque no la he releído desde hace mucho) queda algo de donde mueren las palabras, el hecho de que termine con Krause a su lado, como una imagen silenciosa. Los dos ya no se van a hablar más. Esta escena se vuelve muda, y quizás no hay nada más que decir.

(...)
CA : También está el hecho de que el libro una vez escrito va a ser propiedad de los lectores... Hay algo crístico en la figura atormentada de Rugendas.

LM : ¿Podemos hablar de cierta dimensión metatextual en *Un episodio*? Cuando Ud escribe a propósito de la creación artística, ¿podemos decir que habla de la creación literaria?

CA : Sí.

LM : ¿Podemos hablar de un proceso de « mise en abyme » de su acto de creación?

CA : Sí. Siempre me he considerado un artista plástico frustrado: que no pudo pintar, y entonces por eso escribió, escribió sobre algo que quería que se viera. Y en este caso, sí, tomé un pintor... En mis últimas novelas, hay muchos escultores. En lo que estoy escribiendo ahora, hay un escultor, se trata de un escultor. Pienso que la escultura es más misteriosa que la pintura. Pero no fue deliberado, nada es deliberado, no sé, elegí esta anécdota del pintor simplemente porque lo encontré, pero evidentemente si me llamó la atención, si decidí escribir el libro fue porque tocaba alguna fibra que me interesaba especialmente, o a la que me sentía identificado. Justamente ahora en Francia, hablaba... porque estuve en un programa de radio con Bernard Pivot, y me preguntaba a propósito del libro *Cumpleaños :* yo hablo de la muerte de Evariste Gallois, un matemático que escribió toda su obra la noche antes de morir por eso lo tomé, porque un novelista no puede escribir toda su obra la noche antes de morir, pero un poeta sí. Un poeta la noche antes de morir puede escribir su gran poema. De hecho escribí un libro sobre esto: *Váramo:* la noche en que un poeta escribe su único poema; y efectivamente un poeta sí puede escribir en una noche *El Bateau Ivre* y pasar a la historia aunque eso fue lo único que escribió. Eso porque la poesía tiene, igual que la matemática una notación particular; el relato no tiene una notación, un relato necesita tiempo para extenderse. Y en ese sentido, la pintura, el dibujo, la pintura como la hacía Rugendas, la pintura del natural, se puede hacer en el momento: ahí veo una cosa, tomo el lápiz, y ya está, aunque sea unas pocas líneas, ya está la obra de arte. Quizás eso fue lo que me atrajo : el pintor viajero en el transcurso del viaje puede ir haciendo todo, puede ir tomando instantáneas del mundo, mientras que el narrador está en otra... no está en el viaje, lo ve el viaje en la perspectiva total, tiene que escribir en el tiempo. Eso lo pienso mucho todos los días porque todos los días se me ocurre una idea para escribir una novela o algo pero no puedo, lo anoto, la idea: ¡qué lindo sería escribirlo! Pero necesito tres meses para escribirlo y no tengo tres meses cada día.

LM : ¿El problema sería el tiempo?

CA : Totalmente. El tiempo nos mata y nos da vida.

LM : La literatura sería el arte que necesita más tiempo...

CA : Sí. En toda mi obra hay siempre alusiones a lo oriental. Los chinos, los japoneses con ese arte instantáneo que tienen: el haïku, pequeño poema de la observación minúscula del acontecimiento o esta pintura hecha tres pinceladas, y la novela esta empieza con esta alusión a los chinos pintores viajeros, que en Occidente no los hubo. En Oriente hubo esta instantaneidad; en Occidente se necesita tiempo... Son todas fantasías... Fantasías mías.

LM : A propósito del tiempo, García dice en su artículo: « El tiempo en Aira es producto de un calculo de distancias »...

CA : No sé que habrá querido decir... Es una relación espacio-tiempo... Yo escribí sobre eso, creo que es en mi libro sobre Copi, en los empíricas inglesas, Hume, pero no me acuerdo bien qué... Eso no tiene mucho que ver pero hay una diferencia entre la gente, en toda la humanidad: los que cuadriculan el tiempo, espacializan el tiempo y los que no. Yo soy de los que lo cuadriculan y espacializan : cuando empiezo a hacer algo, pienso... hacer una traducción por ejemplo, veo... (o veía, cuando hacía traducciones) cuántas páginas tiene el libro que voy a traducir. Tiene doscientas páginas. Puedo traducir cinco páginas en una hora. Cinco por doscientos, hago todo el cálculo,

entonces calculo exactamente cuánto tiempo me va a llevar, cuántas horas por día, cuántos días de la semana, y lo tengo todo cuadriculado, y así con todo lo que hago. Lo calculo, hago el cálculo, es espacio-tiempo en realidad. Mientras que hay otra gente, como mi esposa, que tiene que hacer algo, y entonces empieza a hacerlo hasta que termine (*risas*). Creo que son dos realidades, la humanidad está separada en esas dos ramas: los que cuadriculan el tiempo y los que no lo cuadriculan. Creo que es mejor calcular (será porque lo hago yo). Y eso en cierto modo es espacializar el tiempo, ponerlo en un diagrama. ¿Qué importancia tiene? ¡No nos vamos a morir después! (*risas*)

LM : ¿La traducción era una actividad que le gustaba?

CA : Sí... La hacía como trabajo alimentario... pero, me resultaba muy fácil, por las mañanas, todos los días, cuadriculaba bien... Todos los días hacía cinco, seis o diez páginas. No me daba ningún trabajo y ganaba bien, así que de eso viví toda mi vida, casi toda.

LM : ¿Y la enseñanza, no le hubiera gustado?

CA : No, no, no. No, porque no creo, un poco como la Virgen. Lo haría con ironía... No, no creo que se pueda enseñar nada. El que quiere aprender aprende solo.

LM : La última vez, Ud. me dijo que muchas de sus teorías eran cosas que Ud. inventaba para que los profesores tuvieran algo que decir y hablaran de Ud. Dijo : « pero no me las tomo en serio ». Tengo la impresión de que para Ud. lo importante es la sencillez, el placer de escribir, de inventar, de crear...

CA : Totalmente.

LM : ...y que después los profesores encuentran cosas complicadas que analizar... Tengo la impresión de que no se toma en serio, no toma en serio lo que escribe, que a veces se burla de sus propios personajes...

CA : Sí... Pero es una burla cariñosa. He notado que cada vez que emito una teoría sobre algo, con el paso del tiempo, me doy cuenta de que puedo decir lo contrario. No hay un fondo de creencias firmes. Lo único firme es el placer de escribir, de leer, de vivir entre los libros, que eso ha sido mi vida... Pero todo lo demás... Tiendo siempre a darle la razón a mi interlocutor. Si dice algo y que yo pienso lo contrario tiene razón. (*risas*) ¡Qué importancia tiene! Somos felices...

LM : Y lo que pasa finalmente es que los investigadores toman en serio las cosas que Ud. escribe sin tomarlas en serio...

CA : Sí. Muchas veces, cosas que parecen intelectuales o profundas... ¡Puse esto porque sonaba bien!

LM : ¿Musicalmente?

CA : Sí. Después me preguntan sobre eso : ¿qué quiso decir?... ¡No sé! (*risas*) Sonaba bien. Creo que para todos los escritores, si son sinceros consigo mismo, eso siempre hacen: ¡si suena bien, está bien!

LM : Es solo estético.

CA : Sí. El otro día, vi un artículo de una escritora argentina a propósito de Vargas Llosa y de los problemas que suscitaron Vargas Llosa y su presencia acá. Decía que son dos cosas distintas: un autor y un escritor. El autor, como la palabra lo indica, es alguien que tiene autoridad, que está diciendo cosas. Es la actitud que toma por ejemplo Vargas Llosa al hablar de política... Mientras que un escritor... Son sólo palabras.

LM : Pero Ud. también es un autor.

CA : No. Yo soy un escritor, porque no tengo ninguna autoridad y no podría tenerla si yo no tengo convicciones. En esta diferencia, yo me pongo totalmente del lado del escritor, totalmente irresponsable, en el sentido en que no puedo defender lo que escribo, lo puedo defender sólo estéticamente.

LM : Hay cierta humildad en lo que dice.

CA : También puede haber cierta soberbia en el hecho de decir: me baso en lo estético puramente. A propósito de la humildad, de la modestia, un escritor necesariamente puede considerarse con justicia inferior a todos los grandes escritores del pasado. Pero como contrapeso de eso, puede considerarse superior a todos los escritores del presente (*risas*).

LM : La última vez le había hecho una pregunta sobre el tema del continuo entre ficción y realidad. Había reflexionado sobre eso porque en *La Liebre*, el personaje principal dice: « todavía, no puedo pensar con claridad. Estas cosas sólo pasan en las novelas, pero las novelas sólo pasan en la realidad ».

CA : ¡Eso suena bien! Quizás eso lo puse pensando en una frase de Borges. En un lugar en los *Textos Cautivos*, él habla de un autor, o un escritor, no sé quien, que le habían pasado cosas muy extrañas, unas coincidencias, y entonces Borges pone: « estas cosas sólo pasan en la realidad ». Quiere decir que en las novelas no se puede poner unas coincidencias tan extrañas porque parecerían artificiales. Sólo pasan en la realidad. Quizás lo tuve presente cuando escribí eso.

LM : En su artículo, *Un episodio en la vida del pintor viajero. La ficción viaja en carreta,* Dominguez desarrolla la idea que Ud. escribió la novela *Un episodio* a partir del recuerdo de los cuadros de Rugendas. Por ejemplo cuando habla de las carretas, que son un tema de dibujo de Rugendas, piensa que Ud. hizo descripciones de cuadros y habla de « glosa o traducción de los dibujos de Rugendas ». ¿Ud. vio primero los cuadros?

CA : No tanto. Creo que vi algunos sí, pero no. En la biografía, en el texto que leí, que fue mi única fuente, habla de la fascinación que sintió Rugendas por las enormes ruedas; eso fue... Después vi los dibujos, cuando Bonifacio del Carril me regaló el libro donde están esos dibujos.

LM : ¿Después de haber escrito la novela?

CA : Sí, mucho después, años después. La fuente fue escrita.

LM : No fue una ecfrasis de dibujos que Ud. vio antes...

CA : No.

(...)
LM : Y con respecto a los paisajes que Ud. describe, cuando describe la región de San Rafael, describe bosques, selvas, lagos que no corresponden al paisaje de San Rafael y de San Luis. Me parece que Ud. se refiere más al paisaje de Patagonia, no?

CA : Sí. Patagonia, la región de los lagos, del sur... ¡Hice un salto! (*risas*) No es muy realista. Pero nunca he estado ni siquiera cerca de San Rafael así que no me preocupa mucho que alguien diga « no, no es así ». A veces en un libro que escribí hace muchos años, *Canto Castrato*, hay una descripción de Nápoles. La saqué de mi cabeza, porque habré visto una foto de Nápoles (además Nápoles en el siglo XVIII) y después una vez un amigo que había estado en Nápoles me dijo: « ¡es perfecta tu descripción del puerto viejo de Nápoles! » No sabía que había puerto viejo, puerto nuevo

(*risas*) ¡Acerté de casualidad! Todos los lugares son más o menos parecidos ; una descripción literaria, un lugar y el lector le pone las imágenes, si el lector conoce ese lugar, le pone las imágenes del lugar que él vio. Es muy fácil acertar en eso.

LM : Sé que para Ud. el tema de la creación es algo muy importante y estoy estudiando ahora los pintores viajeros y lo que caracterizaba su actividad y entre las características que podemos encontrar, está el problema de la creación en su trabajo, porque finalmente su trabajo consistía en ilustrar lo que veían y no en crear...

CA : Una función probable, posible del arte, es la de documentar, de documentar el mundo. Se lo puede hacer más literalmente como la literatura cronista que cuenta lo que ve, sin poner nada de su imaginación, y puede hacerlo bien. Puede ser buena literatura, siendo un libro de viaje... Lo de Bruce Chatwin, lo de Robert Byron, lo de Norman Douglas que son relatos de lo que ven, una documentación de lo que ven... y otra cosa es la creación. Pero también en la creación pura, la creación creativa, fantástica, también hay un aspecto de documentación, uno está documentando una mente, un momento histórico dado. Una vez leí un artículo de Philippe Solers que decía: « La novela como género ha tenido una sola función: documentar las costumbres sexuales de su época ». Curioso. Una manera un poco restringida de ver las cosas. Pero habría que pensarlo. También la obra de Raymond Roussel, a la que siempre vuelvo. Es todo fantástico, sin embargo, tiene un sabor de época: se ve el mundo de los años 1920 de cierta clase social, de cierta ambiente de la burguesía francesa, esas máquinas extrañas, esas fantasías delirantes, sin embargo hay toda una atmósfera de su época que es, que allí la está dando él mejor que alguien que hacía realismo estricto descriptivo. Se puede documentar las cosas, la gente o una atmósfera mental de ese momento. En caso de los pintores, habría que comparar por ejemplo el mismo paisaje visto desde el mismo punto pintado por un pintor de 1830 y por uno de 1950. Aunque el paisaje no haya cambiado, la percepción sí cambia con la época y en tanto comentando distintos modos de ver una cosa. ¿Quien sabe?

LM : Siempre con respecto al pintor viajero, he leído una cita de Balzac que me ha interesado mucho porque él pensaba que un pintor no tenía que viajar, tampoco un escritor. Y decía: *« J'ai avancé des arguments, j'ai dit à Auguste de ne pas entreprendre le voyage en question. Il perd son temps. Il refuse de voir qu'il y a une technique pour maîtriser les arts. En littérature, en peinture, en musique, en sculpture, dix ans de travail sont nécessaires pour que l'on comprenne les synthèses du milieu de l'art dans le même temps que les analyses du sujet-matière. On n'est pas un grand peintre parce qu'on a vu beaucoup de pays, des gens étranges... On peut copier un arbre et créer une œuvre épouvantable. II aurait été mieux pour lui de se battre pendant deux ans avec la lumière et la couleur, restant à la maison comme Rembrandt qui n'a jamais quitté son chez-lui, que de s'éloigner en Amérique afin de ramener la cruelle désillusion qu'il est certain de ramener ».* ¿Qué le parece a Ud.?

CA : Estoy bastante de acuerdo con eso.

LM : Sí, porque Ud. me decía que encontraba más inspiración en Buenos Aires que viajando por el mundo.

CA : No es tanto Buenos Aires, las calles, como mi casa, mis libros...

LM : ¿Así que estaría de acuerdo con Balzac?

CA : Totalmente, como casi siempre... Balzac era un hombre muy inteligente. También está lo que dijo Pascal : todos los problemas del hombre vienen de que no sabe quedarse en una pieza. Por eso ahora se ha creado el « Pascal day » : el día del año en el que hay que quedarse en casa. También está el famoso libro de Xavier de Maistre: *Voyage autour de ma chambre,* que lo escribió estando preso por supuesto. Y está toda la tradición del preso, que descubre el mundo, nada que pensarlo. El caso del marques de Sade que pasó gran parte de su vida preso, y sobre todo esta hermosa novelita de

Voltaire, *El Ingenuo, L'Ingénu,* es el hurón que cuando lo meten preso y queda encerrado, viaja en el mundo, una vez que lo meten preso y queda encerrado, ahí descubre.

LM : ¿Así que la imaginación sería opuesta al viaje?

CA : Tampoco no es necesario elegir. Viajo, me quedo... En la variación está el gusto. No soy un extremista, un radical, ni del viaje, ni de quedarme.

LM : Otra cosa. En el principio de *Un episodio*, el narrador describía las actividades científicas de los pintores en este pasaje : « Llevaban registros barométricos, calculaban la velocidad del viento con una manga bonete, y dos capilares de vidrio con grafito líquido les servían de altímetro (...) ». ¿Eso lo inventó?

CA : ¡Totalmente, sí! « Grafito líquido », de donde habría sacado eso? (*risas*) Tampoco las mangas bonete existen, pero yo le puse bonete porque se parece a un bonete de duende.

LM : Su manera de escribir, la improvisación, dejar que las cosas vengan según los eventos del día traduce cierta confianza, ¿no?

CA : Sí, pero confianza no en mí mismo sino en los poderes de la literatura. Como que me voy a arreglar las cosas. Hay como una magia. Las cosas se arreglan solas de pronto con coincidencias, todo empieza a tomar una especie de simetría o de asimetría, una composición, una construcción que se hace, que se hace sola en cierto modo. Lo único que calculo es, para ver si termino una cosa, la cantidad de páginas. Digo: « esto lo voy a hacer de ciento páginas ». Escribo una por día, salvo los domingos, quedan tres meses. Trato de mantener eso pero el contenido, no, porque va saliendo.

(...)
LM : Una última pregunta : ¿qué efecto hace saber que uno ha producido una obra, que ha logrado su vida y que su nombre será conocido durante mucho tiempo?

CA : Sí, como una nota al pie en la historia de la literatura: « También por esos años hubo un autor excéntrico, que escribió unas novelitas, hoy olvidadas... » (*risas*). Yo pienso que en la lengua castellana, estuvieron Cervantes, Borges, y yo (*risas*). Exagero un poco, ¿no? Quería escribir un artículo sobre lo que es un clásico de todas las literaturas : el genio que se aparece, que sale de la lámpara: « dime los tres deseos y te los concederé ». Y ahora pienso, yo y mucha gente de mi edad ya maduros, pensamos, si me hubiera aparecido el genio cuando yo tenía veinte años, que le habría pedido? Le habría pedido: realizar mi vocación de escritor, escribir libros, que se publiquen, tener amor, una familia, hijos, felicidad, y tener plata, no tener que trabajar mucho (*risas*)... ¡Ahora veo que se cumplió todo! ¡No se necesitó el genio! No es sólo yo; cuanta gente se lo piensa; el genio no es necesario - el genio de la lámpara - porque los deseos se cumplen igual.

LM : ¿Es feliz?

CA : ¡Sí!

LM : Tiene todo lo que hubiera podido soñar...

CA : Sí. Creo que siempre se puede desear un poco más, ¿no? No ser un escritor de cultos sino ser un gran escritor, no tener solamente una familia sino tener amantes, no tener un poco de plata sino tener muchísimo, pero llegando a cierto nivel intermedio, ya está bien.

LM : Ahora podría descansar.

CA : Sí, podría. Es lo que me pregunto a veces cuando tengo un momento de desaliento con la

escritura; digo: « bueno, puedo dejar de escribir, ya escribí bastante, ya mi obra está hecha... Mon siège est fait ». Pero de cualquier manera yo escribo con placer, con gusto, porque me gusta, porque no sé hacer otra cosa así que supongo que voy a seguir escribiendo... « hasta el último couac » como dijo Rimbaud.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

SGS = Staatliche Graphische Sammlung (Munich)
Les références des dessins et peintures de Rugendas (exemple : cat. CH-O-61) sont celles du catalogue raisonné établi par Pablo Diener (Diener, Pablo, Rugendas, 1802-1858, Augsburg, Wissner, 1997).
Les photographies des dessins et peintures de Rugendas listés ci-dessous ont été prises directement au musée graphique (SGS) de Munich, à moins qu'une mention n'indique une autre source.

1. Johann Moritz Rugendas, *La laguna del Inca cerca de El Juncalillo*, 1/01/1838, Huile sur carton, 18,6 x 29 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-61.

2. Carte : Conrad Malte-Brun, *Chili, Plata et Patagonie, 1836. No. 67. Grave par Thierry*, 1837, 31 x 22 cm, Paris, Aimé André, David Rumsey Historical Map Collection (détail) (source : www.davidrumsey.com/).

3. Johann Moritz Rugendas, *La Ladera de San Nicolás*, 04/1838, Huile sur carton, 29,5 x 22,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-98.

4. Johann Moritz Rugendas, *Hundimiento de un monte cerca de El Juncal*, 2/01/1838, Huile sur carton, 37 x 29,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-70.

5. Johann Moritz Rugendas, *La Cuesta del Inca, en el camino a la Laguna del Inca*, 1-2/04/1838, Crayon rehaussé sur papier gris, Munich, SGS, cat. CH-D-466.

6. Johann Moritz Rugendas, *Una quebrada en la cuesta*, 25-30/12/1837, Crayon sur papier marron, 29,1 x 21,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-352.

7. Johann Moritz Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 3/01/1838, Crayon sur papier, 42,5 x 28,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-398 (détail).

8. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de Palomares*, 31/03/1838, Crayon sur papier, 25,4 x 33,1 cm, Munich, SGS, CH-D-457 (détail).

9. Johann Moritz Rugendas, *La pampa cerca de Mendoza*, 8/01/1838, Crayon rehaussé sur papier marron, 21,3 x 57,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-423 (détail).

10. Johann Moritz Rugendas, *Vista sobre la primera quebrada al este de Los Andes*, 30/12/1837, Crayon sur papier, 20,8 x 28,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-342 (détail) (Inscription : Porphyrgebirge - Porphyr Conglomerat/ (...) / Gebirge - Granit / (...) in violet - (...) sind matt oben braun).

11. Lettre de Johann Moritz Rugendas, depuis le Mexique, à sa sœur Louise, Ciudad de México, 31 mars 1832, Bayerische Staatsbibliothek, Munich (source : Diener, Pablo, *Rugendas. Pintor y dibujante*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998, p. 35).

12. Cases extraites de : Hergé, *Les aventures de Tintin. Coke en Stock,* Tournai, Casterman, 1986, p. 26.

13. Johann Moritz Rugendas, *Contraataque blanco - los soldados capturan rehenes*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 21,8 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-21 (détail).

14. Johann Moritz Rugendas, *Contraataque blanco - los soldados capturan rehenes*, 1836 à 1845, Crayon et encre sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-22.

15. Johann Moritz Rugendas, *Los araucanos se preparan para el ataque*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-2.

16. Johann Moritz Rugendas, *El asalto al poblado*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-3 (détail).

17. Johann Moritz Rugendas, *Descanso junto a un carro con toldo en la pampa*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22,7 x 35,8 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-31.

18. Carte : Daniel Lizars, *Bolivia or Upper Peru; Chili and the United Provinces of South America or La Plata*, 1831, 51 x 43 cm, Edinburgh, Hamilton John, David Rumsey Historical Map Collection (détail) (source : www.davidrumsey.com/).

19. Anselm Riedel, *Retrato de Juan Mauricio Rugendas*, Huile sur toile, 58,5 x 48 cm, Collections d'art de la ville d'Augsbourg - Allemagne (source : Diener, Pablo, *Rugendas. Pintor y dibujante*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998, p. 33).

20. Johann Moritz Rugendas, « Sierra de Ouro Branco », *Voyage Pittoresque dans le Brésil, lám. 1/4*, Paris, Engelmann, 1835 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. Pintor y dibujante*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998, p. 92).

21. Johann Moritz Rugendas, « Vue prise sur la côte près de Bahia », *Voyage Pittoresque dans le Brésil, lám. 1/29*, Paris, Engelmann, 1835 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. Pintor y dibujante*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998, p. 108).

22. Johann Moritz Rugendas, « Danse Landu », *Voyage Pittoresque dans le Brésil, lám. 2/18*, Paris, Engelmann, 1835 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. Pintor y dibujante*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998, p. 118).

23. Johann Moritz Rugendas, *Retrato de busto de Carmen Arriagada ligeramente girada hacia la derecha*, 1835 à 1836, Huile sur toile, 69 x 52 cm, Santiago, Collection de Carlos Cardoen, cat. R-O-4 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 38).

24. Lettre de Johann Moritz Rugendas, depuis Paris, à son ami le Comte Auguste de Platen, le 29 février 1830, Bayerische Staatsbibliothek, Munich (détail).

25. Johann Moritz Rugendas, *Retrato de Robert Krause, vestido como hacendado*, 1838 à 1842, Huile sur toile, 67,5 x 56 cm, Curitiba, Francisco Cunha Pereira, R-O-19 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 118).

26. Robert Krause, *Le palais de Weistropp*, 1832, Huile sur toile, 48 x 34,5 cm, Hambourg, Collection privée (propriété familiale) (reproduction du tableau transmise par Hartmut Ring).

27. Julius Schrader, *Alexander von Humboldt*, 1859, Huile sur toile, Museo Nacional Schiller, Marbach/Neckar (source : 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, p. 15).

28. Alexandre de Humboldt, « Géographie des Plantes équinoxiales. Tableau physique des Andes et pays voisins. Dressé d'après des Observations et des Mesures prises sur les Lieux depuis le 10e degré de latitude boréale jusqu'au 10e degré de latitude australe en 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803 par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland. Esquissé et rédigé par M. de Humboldt, dessiné par Schönberger et Turpin à Paris en 1805, gravé par Bouquet, la Lettre par Beaublé, imprimé par Langlois ». Gravure sur cuivre colorée. Humboldt, Alexander von, *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*. Paris, 1807 (détail) (source : 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, p. 92).

29. Alexandre de Humboldt, « Pont de cordage près de Pénipé », *Vues des Cordillères*, lámina 33, Gravure sur cuivre colorée, « dessiné d'après une esquisse de Mr. de Humboldt par Marchais, à Paris. Gravé par Bouquet », Berlin, Biblioteca Estatal del Patrimonio Cultural Prusiano (source : 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, p. 57).

30. Alexandre de Humboldt, « Radeau de la Rivière de Guayaquil », *Vues des Cordillères*, lámina 63, Gravure sur cuivre colorée. « Marchais pinxit d'après une esquisse de M. de Humboldt. Les fruits et les fleurs d'après M. M. Turpin et Poiteau », Biblioteca Ducal Castillo de Corvey (source : 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, p. 58).

31. Johann Moritz Rugendas, *Estudio de palmeras*, Huile sur carton ivoire, 35,5 x 24,1 cm, Berlin, Instituto Ibero-Americano (source : 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, p. 2).

32. Carte : Conrad Malte-Brun, *Chili, Plata et Patagonie, 1836. No. 67. Grave par Thierry*, 1837, 31 x 22 cm, Paris, Aimé André, David Rumsey Historical Map Collection (détail) (source : www.davidrumsey.com/).

33. Carte : John Arrowsmith, *United Provinces of La Plata, Banda Oriental, Chile*, 1834, 62 x 49 cm, London, John Arrowsmith, David Rumsey Historical Map Collection (détail) (source : www.davidrumsey.com/).

34. Johann Moritz Rugendas, *Descanso nocturno en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas*, 4/01/1838, Huile sur carton, 33,3 x 26,8 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-87.

35. Johann Moritz Rugendas, *Río en la sierra y vista de la Casucha de las Vacas al anochecer*, 5/01/1838, Huile sur carton, 29 x 21,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-86.

36. Johann Moritz Rugendas, *Carro con toldo en la pampa - en el primer plano, un gaucho acostado, atrás, un jinete*, 3/01/1838, Crayon sur papier, 22,9 x 36 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-32.

37. Johann Moritz Rugendas, *El promontorio cerca de San Carlos; vista de la pampa hacia oriente*, 29/03/1838, Huile sur carton, 27,9 x 39,2 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-97.

38. Robert Krause, *Rugendas tombant de son cheval*, 1838, fusain sur papier, 16 x 10 cm, Hambourg, Collection privée (propriété familiale), Album de croquis (reproduction du dessin transmise par Hartmut Ring).

39. Johann Moritz Rugendas, *Gaucho de pie, girado hacia la derecha, con poncho largo y sombrero, sobre un fondo blanco*, 03-07/1845, Huile sur papier collé sur bois, 36,7 x 24,9 cm, Buenos Aires, Collection de Andrés Von Buch, cat. AU-O-5 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 59).

40. Johann Moritz Rugendas, *Voyage pittoyable - Rugendas es transportado después del accidente en la pampa en 1838*, Crayon sur papier, 20,5 x 31 cm, Santiago, Collection de Carlos Alberto Cruz, cat. AL2-50 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 280).

41. Johann Moritz Rugendas, *Autorretrato de busto ligeramente girado hacia la derecha*, 1836 à 1837, Crayon sur papier, 11 x 7 cm, Santiago, Museo Histórico Nacional, cat. R-D-5 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. América de punta a cabo*, Santiago, Editorial Aleda, 1992, p. 142).

42. Johann Moritz Rugendas, *Autorretrato de busto del artista*, 1840 à 1842, Crayon sur papier, 28,2 x 22,7 cm, Biblioteca Nacional de Chile, Santiago, Album de Carmen Arriagada, cat. AL1-50 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. América de punta a cabo*, Santiago, Editorial Aleda, 1992, p. 143).

43. Johann Moritz Rugendas, *Las peñas de Palomares en el camino del Portillo*, 31/03/1838, Crayon rehaussé sur papier gris, 32,9 x 23,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-453 (détail).

44. Johann Moritz Rugendas, *La segunda Laguna del Inca; laguna encanada*, 2/04/1838, Huile sur carton, 26,3 x 37,1 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-100.

45. Johann Moritz Rugendas, *Vista del volcan Tupungato desde Palomares*, 31/03/1838, Crayon rehaussé sur papier, 23,2 x 32,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-456.

46. Johann Moritz Rugendas, *Batalla campal - araucanos en retirada con un botín de mujeres*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 21,7 x 34,7 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-6.

47. Carte : El Paso de Uspallata (carte actuelle)

48. Johann Moritz Rugendas, *Aldea a orillas del río Aconcagua, con los Andes en el fondo*, 30/12/1837, Crayon sur papier, 21,3 x 29,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-339.

49. Johann Moritz Rugendas, *Los Hornillos, un pequeño afluente del Aconcagua*, 25-30/12/1837, Crayon rehaussé sur papier gris, 21,4 x 28,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-351.

50. Johann Moritz Rugendas, *Quebrada en la Ladera de los Loros*, 31/12/1837, Crayon rehaussé sur papier marron, 21,4 x 28,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-353.

51. Johann Moritz Rugendas, *Quebrada en la Ladera de los Loros*, 31/12/1837, Crayon rehaussé sur papier marron, 21,4 x 28,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-354.

52. Johann Moritz Rugendas, *Peñasco cerca de La Guardia Vieja*, 1/01/1838, Huile sur carton, 16,1 x 25,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-63.

53. Johann Moritz Rugendas, *Rocas cerca de La Guardia Vieja*, 1/01/1838, Huile sur carton, 22,4 x 29,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-64.

54. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha cerca de los Ojos del Agua*, 1/01/1838, Crayon sur papier, 21,4 x 28,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-370.

55. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha cerca de los Ojos del Agua*, 1/01/1838, Crayon et gouache sur papier, 21,4 x 28,6 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-371.

56. Johann Moritz Rugendas, *Los manantiales de Ojos del Agua*, 1/01/1838, Crayon sur papier, 21,5 x 28,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-366.

57. Johann Moritz Rugendas, *Los manantiales de Ojos del Agua*, 1/01/1838, Huile sur carton, 22,9 x 29,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-65.

58. Johann Moritz Rugendas, *El Portillo - colina en la cuesta a la Laguna del Inca*, 1/01/1838, Crayon sur papier, 19,4 x 29 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-372.

59. Johann Moritz Rugendas, *Jinete en el camino a las cimas del Portillo*, 1-3/01/1838, Crayon et huile sur carton, 37,1 x 27,6 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-94.

60. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha del Juncalillo*, 1/01/1838, Crayon rehaussé sur papier marron, 16,9 x 24,2 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-373.

61. Johann Moritz Rugendas, *La Laguna del Inca, cerca del Juncalillo*, 1/01/1838, Crayon sur papier, 21,4 x 28,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-377.

62. Johann Moritz Rugendas, *La Laguna del Inca, cerca de El Juncalillo*, 1/01/1838, Huile sur carton, 18,6 x 29 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-61.

63. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de las Calaveras*, 2/01/1838, Crayon sur papier, 18,6 x 28,1 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-378.

64. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de las Calaveras y la sierra, con tiempo despejado*, 2/01/1838, Huile sur carton, 25 x 31,1 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-66.

65. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de las Calaveras y la sierra, con el cielo nublado*, 2/01/1838, Huile sur carton, 18,1 x 24,8 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-68.

66. Johann Moritz Rugendas, *Cima cerca de la Casucha de las Calaveras*, 2/01/1838, Huile sur carton, 14,3 x 22,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-69.

67. Johann Moritz Rugendas, *Cumbres vistas desde una quebrada*, 2/01/1838, Crayon rehaussé sur papier marron, 22,6 x 16,8 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-379.

68. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de la cumbre - en la cima cerca del Juncal*, 2/01/1838, Crayon sur papier, 18 x 28,9 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-382.

69. Johann Moritz Rugendas, *Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal*, 3/01/1838, Huile sur carton, 30 x 40,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-74.

70. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de Tolosa y la Casucha del Paramillo*, 3/01/1838, Huile sur carton, 38,4 x 29,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-77.

71. Johann Moritz Rugendas, *Hundimiento de un monte cerca del Juncal*, 2/01/1838, Crayon sur papier, 18,2 x 19 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-385.

72. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de los Penitentes*, 3/01/1838, Huile sur carton, 29,2 x 22,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-79.

73. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de los Penitentes*, 3/01/1838, Huile sur carton, 29,1 x 22,3 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-80.

74. Johann Moritz Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 3/01/1838, Crayon sur papier, 42,5 x 28,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-398.

75. Johann Moritz Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 3/01/1838, Huile sur carton, 26,7 x 22 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-72.

76. Johann Moritz Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 3/01/1838, Huile sur carton, 26,7 x 22 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-73.

77. Robert Krause (et Johann Moritz Rugendas ?), *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 3/01/1838, Huile sur carton, 40,5 x 30,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-71.

78. Johann Moritz Rugendas, *La Casucha de los Puquios*, 4/01/1838, Huile sur carton, 21,5 x 29,1 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-81.

79. Johann Moritz Rugendas, *Descanso en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas*, 5/01/1838, Crayon sur papier, 21,4 x 28,7 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-402.

80. Johann Moritz Rugendas, *Descanso en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas, a la luz del día,* 5/01/1838, Huile sur carton, 22,9 x 29,6 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-88.

81. Johann Moritz Rugendas, *Río en la sierra y vista de la Casucha de las Vacas a la luz del amanecer*, 5/01/1838, Huile sur carton, 25,1 x 30,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-85.

82. Johann Moritz Rugendas, *La cima del volcán Tupungato*, 5/01/1838, Huile sur carton, 21,9 x 30 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-89.

83. Johann Moritz Rugendas, *La Ladera de la Jaula*, 5/01/1838, Huile sur carton, 36,7 x 29 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-83.

84. Johann Moritz Rugendas, *Vista de la llanura de Uspallata desde el oeste*, 5-6/01/1838, Crayon sur papier, 21,3 x 57,5 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-413 (détail).

85. Johann Moritz Rugendas, *Vista de la pampa desde la sierra cerca de Uspallata*, 7/01/1838, Crayon sur papier, 21,4 x 28,8 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-422 (détail).

86. Johann Moritz Rugendas, *Una calle en Mendoza*, 20/03/1838, Crayon sur papier, 28,8 x 21,3 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-431.

87. Johann Moritz Rugendas, *Descanso en la pampa, junto a tres carros con toldo*, 23/02/1838, Crayon sur papier, 22,9 x 35,9 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-7.

88. Johann Moritz Rugendas, *José Rozas - gaucho a caballo, girado hacia la derecha (en Mendoza)*, 05/02/1838, Crayon et aquarelle sur papier, 35,4 x 22,9 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-2.

89. Johann Moritz Rugendas, *Soldado de caballería en San Luis de la Punta*, 01-03/1838, Crayon et aquarelle sur papier, 35,5 x 22,8 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-11.

90. Johann Moritz Rugendas, *La pampa cerca de Mendoza*, 8/01/1838, Crayon rehaussé sur papier marron, 21,3 x 57,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-D-423.

91. Johann Moritz Rugendas, *Carros con toldo en la pampa entre Mendoza y San Luis de la Punta*, 01-03/1838, Crayon sur papier, 17,7 x 43,7 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-28.

92. Johann Moritz Rugendas, *Carros con toldo en la pampa*, 01-03/1838, Crayon sur papier, 15,8 x 43,7 cm, Munich, SGS, cat. AU-D-29.

93. Johann Moritz Rugendas, *La Laguna del Inca cerca de El Juncalillo*, 1/01/1838, Huile sur carton, 19,5 x 29,6 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-60.

94. Johann Moritz Rugendas, *Vivaque nocturno cerca de la Casucha de las Calaveras, con la sierra al fondo*, 2/01/1838, Huile sur carton, 29,4 x 39,4 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-67.

95. Johann Moritz Rugendas, *Puente sobre un torrente - el Puente del Inca*, 3/01/1838, Huile sur carton, 26,7 x 22 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-72 (détail).

96. Johann Moritz Rugendas, *Idílico paisaje campestre - el poblado antes del asalto*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-1.

97. Johann Moritz Rugendas, *Asalto araucano a una vivienda - rapto de mujeres y niños*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-7.

98. Johann Moritz Rugendas, *Los araucanos irrumpen en una casa*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-4.

99. Johann Moritz Rugendas, *El asalto al poblado*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-3.

100. Johann Moritz Rugendas, *Contraataque blanco: los soldados capturan rehenes*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 21,7 x 34,8 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-20.

101. Johann Moritz Rugendas, *Parlamento para el intercambio de prisioneros*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-23.

102. Johann Moritz Rugendas, *Cabalgata con una mujer raptada*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 33,9 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-11.

103. Johann Moritz Rugendas, *El rapto - retirada de los araucanos llevando el botín de mujeres*, 1836 à 1842, Huile sur toile, 25,1 x 30,5 cm, Munich, SGS, cat. AC-O-5.

104. Johann Moritz Rugendas, *El rapto - retirada de los araucanos llevando el botin de mujeres*, 1836 à 1845, Crayon et sanguine sur papier, 21,9 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-8.

105. Johann Moritz Rugendas, *El rapto - escena de batalla entre araucanos y soldados argentinos y retirada de los araucanos llevando el botin de mujeres*, 1848, Huile sur toile, 85,5 x 110 cm, Buenos Aires, Collection de Horacio Porcel, cat. AC-O-16 (Source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 43).

106. Johann Moritz Rugendas, *Dolores asesina a su raptor y se escabulle durante la noche*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 21,9 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-12.

107. Johann Moritz Rugendas, *La huida de Dolores al amanecer*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22,1 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-13.

108. Johann Moritz Rugendas, *Llegada de las cautivas liberadas el campamento militar*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, AC-D-24.

109. Johann Moritz Rugendas, *Cautivas desconsoladas - un araucano observa la escena*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 21,8 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-17.

110. Johann Moritz Rugendas, *Cautivas desconsoladas - un araucano observa la escena*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 21,8 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-17 (détail).

112. Johann Moritz Rugendas, *La huida de la cautiva a través de la cordillera, auxiliada por un araucano*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-18 (détail).

113. Johann Moritz Rugendas, *El despertar - a la mañana siguiente*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-16.

114. Johann Moritz Rugendas, *El rapto de Trinidad Salcedo - araucano con una cautiva en el bosque*, vers 1836, Huile sur toile, 50,5 x 42,5 cm, Santiago du Chili, Collection particulière, cat. AC-O-3 (Source : Diener, Pablo, *Rugendas. Pintor y dibujante*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998, p. 56).

115. Johann Moritz Rugendas, *La huida de la cautiva a través de la cordillera, auxiliada por un araucano*, 1836 à 1845, Crayon sur papier, 22 x 34,6 cm, Munich, SGS, cat. AC-D-18.

116. Charles-Henri Pellegrini, *Recova y arco*, 1829, Aquarelle sur papier, 41 x 31 cm, Buenos Aires, Musée National des Beaux-Arts (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

117. Auguste Borget, *Alta Cordillera, Aconcagua*, 16/07/1837, Crayon sur papier, 21 x 34 cm, Santiago, Museo Histórico Nacional (source : Borget, Auguste, *En las Pampas y los Andes. Treinta y tres dibujos y textos sobre Argentina, Chile y Perú* (Nota biográfica por David James), Buenos Aires, Pardo Emecé, 1960).

118. Raymond Monvoisin, *Gaucho federal*, Huile sur cuir, 245 x 172 cm, Buenos Aires, Collection privée (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

119. Emeric Essex Vidal, *Carro duraznero* (*Buenos Aires)*, 1818, Aquarelle sur papier (source : Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográphica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964).

120. Raymond Monvoisin, *Paisaje*, 1864, Huile sur toile, 73 x 117 cm, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes (source : Maino, Hernán (dir.), *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*, Santiago, Origo Ediciones, 2008, p. 29).

121. Léon Pallière, *Esquina Porteña*, Aquarelle sur papier, 24 x 35,5 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

122. Adolphe D'Hastrel, *Porteña mateando*, Huile sur toile, 116 x 93 cm, Buenos Aires, Collection Privée (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

123. Charles-Henri Pellegrini, *Vista de Buenos Aires*, Aquarelle sur papier, 19 x 29 cm, Buenos Aires, Museo nacional de Bellas Artes (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

124. Auguste Borget, *Córdoba desde la pampa*, 1837, Crayon et fusain sur papier, planche lithographiée extraite de : Borget, Auguste, *En las Pampas y los Andes. Treinta y tres dibujos y textos sobre Argentina, Chile y Perú* (Nota biográfica por David James), Buenos Aires, Pardo Emecé, 1960.

125. Raymond Monvoisin, *Porteña en el templo*, 1842, Huile sur toile, 156 x 142 cm, Buenos Aires, Collection privée (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

126. Johann Moritz Rugendas, *Miguel Moyano - estudio de un gaucho de pie*, 29/03/1838, Crayon sur papier, 35,9 x 22,4 cm, Munich, SGS, AU-D-16.

127. Johann Moritz Rugendas, *El Cerro de Tolosa con la Casucha del Paramillo*, 3/01/1838, Crayon rehaussé sur papier marron, 42,5 x 27,2 cm, Munich, SGS, CH-D-388.

128. Johann Moritz Rugendas, *El Valle del Paramillo*, 3/01/1838, Crayon sur papier, 32,3 x 47,7 cm, Munich, SGS, CH-D-387 (détail).

129. Johann Moritz Rugendas, *La sierra cerca de Uspallata*, 7/01/1838, Crayon sur papier, 19,1 x 56,6 cm, Munich, SGS, CH-D-421 (détail).

130. Johann Moritz Rugendas, *Paisaje en la selva tropical brasileña, con figuras*, 1830, Huile sur toile, 62,5 x 49,5 cm, Potsdam - Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten, cat. BR-O-1 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 80).

131. Léon, Pallière, *La Posta (San Luis*), 1858, aquarelle sur papier (source : Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográphica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964).

132. Johann Moritz Rugendas, *Hombre en la playa de Chorillos, contemplando un cometa*, 6/03/1843, Crayon sur papier, 20,4 x 27,9 cm, Munich, SGS, PB-D-219 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 106).

133. Johann Moritz Rugendas, *Cascada en la barranca de Tuzamapan con el Cofre de Perote al fondo*, 22/09/1831, Huile sur carton, 34,1 x 25 cm, Munich, SGS, cat. MX-O-46 (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 34-35).

134. Rugendas, *Xalapa y el Pico de Orizaba*, 6/09/1831, Huile sur carton, 28,3 x 46,2 cm, Munich, SGS, cat. MX-O-48.

135. Ferdinand Bellermann, *Paisaje de Venezuela*, 1863, Huile sur toile, 150 x 188 cm, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz (source : Achenbach, Sigrid, *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt*, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin ; Munchen, Hirmer, 2009).

136. Eduard Hildebrandt, *Rodrigo*, 1844, Aquarelle sur papier, 17,6 x 25,6 cm, Collection privée (Source : Achenbach, Sigrid, *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt*, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin ; Munchen, Hirmer, 2009).

137. Hermann Burmeister, *La selva junto a Nova Friburgo*, lithographie (extraite de : Burmeister, Hermann, *Landschaftliche Bilder Brasiliens und Portraits einiger Urvölker*, Berlin, 1853, lámina 2), Berlin, Institut Ibero-américain (source : 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, p. 126).

138. Frederic Edwin Church, *Le Cœur des Andes*, 1859, Huile sur toile, 167,9 x 302,9 cm, New York, Metropolitan Museum (source : internet).

139. Ernest Charton, *Cordillera de los Andes*, Huile sur toile, 115 x 197 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

140. Léon Pallière, *La mujer del preso*, Huile sur bois, 33,5 x 27 cm, Buenos Aires, Collection privée (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

141. Emeric Essex Vidal, *Boleando Avestruces*, Aquarelle sur papier (source : Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconográphica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina, 1536 - 1860*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964).

142. Alexandre de Humboldt, « Volcans d'air de Turbaco », *Vues des Cordillères,* gravure (extraite de : Famin, Césari, *Gemälde von Columbien und Guayana*, Francfort, 1837, lámina 1), Berlin, Institut Ibero-américain (source : 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, p. 90).

143. Adolphe d'Hastrel, *Puerto del Carmelo (Paraje Las Vacas)*, 1839, Aquarelle sur papier, 39 x 55 cm, Provincia de Buenos Aires, Museo de Luján (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

144. Raymond Monvoisin, *Matrimonio paraguayo*, 1859, Aquarelle et tempera sur papier, 32 x 24 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (source : Maino, Hernán (dir.), *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*, Santiago, Origo Ediciones, 2008, p. 62).

145. Johann Moritz Rugendas, *Vista de la Ladera de la Jaula desde el Río Blanco*, 5/01/1838, Huile sur carton, 30 x 22,6 cm, Munich, SGS, cat. CH-O-82.

146. Johann Moritz Rugendas, *Paisaje en la selva tropical brasileña, con figuras*, 1830, Huile sur toile, 62,5 x 49,5 cm, Potsdam - Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten, cat. BR-O-1 (détail) (source : Diener, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 80).

147. Ferdinand Bellermann, *La cueva del Guácharo, en Caripe*, Huile sur carton, 18,2 x 22,4 cm, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen (source : Achenbach, Sigrid, *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt*, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin ; Munchen, Hirmer, 2009).

148. Johann Moritz Rugendas, *El Palacio de Torre Tagle en Lima*, 01/1843, Huile sur toile, 41,5 x 34,5 cm, São Paulo, Banco Itaú, P-O-15 (source : Diener, Pablo, *Rugendas*, *1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 104).

149. Charles-Henri Pellegrini, *Procesión Iglesia de Santo Domingo*, Aquarelle sur papier, 21,5 x 17,5 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

150. Adolphe d'Hastrel, *Rada de Montevideo*, 1840, Aquarelle sur papier, 38 x 55 cm, Province de Buenos Aires, Museo de Luján (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

151. Raymond Monvoisin, *Elisa Bravo en cautiverio*, 1858, Huile sur toile, 130 x 178 cm, Talca, Museo O-Higginiano y Bellas Artes (source : Maino, Hernán (dir.), *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*, Santiago, Origo Ediciones, 2008, p. 52).

152. Ernest Charton, *El Velorio del Angelito*, 1840, Huile sur toile, 73 x 92,5 cm, Buenos Aires, Musée des Beaux Arts (source : Cros, Philippe et Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Autores Editores, 2003).

153. Otto Grashof, *Zamacueca*, gravure sur acier à partir d'une aquarelle de Otto Grashof (extraite de : Grashof, Otto, *Grashof's Reise von Buenos Ayres durch die argentinischen Pampas und über die Cordillere nach Copiapó in Chile*), Berlin, Institut Ibero-américain (source : 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, p. 107).

Résumé : Le roman de César Aira, l'un des plus grands écrivains argentins actuels, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (*Un épisode dans la vie du peintre voyageur)*, publié en 2000 en Argentine et traduit en français en 2001, constitue le fil conducteur de notre recherche. Dans cette fiction inspirée d'un fait réel, Aira raconte le premier voyage en Argentine de Johann Moritz Rugendas, peintre romantique allemand de la première partie du XIX^{e} siècle, qui sillonna l'Amérique latine durant vingt ans et rapporta de ses voyages des milliers de dessins et de peintures. Inspiré par les théories du savant Alexandre de Humboldt, et en particulier par la pensée de la « physionomie de la nature », Rugendas fit également partie de ces artistes naturalistes dont l'art servit la science. En 1838, accompagné du peintre Robert Krause, il traversa les Andes puis la pampa argentine, mais il fut victime d'une grave chute de cheval avant d'arriver à San Luis. Durant le trajet de retour vers le Chili, il aurait approché les Indiens de la région du sud de Mendoza. C'est cet épisode de la vie de Rugendas que Aira relate, à sa façon. La première partie de cette thèse consiste en l'analyse littéraire approfondie du roman, à travers ses différentes thématiques. Parmi celles-ci, figurent l'art en voyage, les liens entre écriture et peinture, art et science, la perception de la beauté et de la laideur. Ce périple fait d'épreuves et de découvertes se révèle être finalement un véritable voyage initiatique pour l'artiste. Dans la deuxième partie, nous adoptons un point de vue historique pour confronter le roman aux faits vécus, tels qu'ils sont racontés dans les biographies de Rugendas ou dans les témoignages de ses contemporains, et réfléchissons à la dialectique entre fiction et réalité. Tout cela nous amène à réfléchir, dans une troisième partie, à l'activité de peintre voyageur. Nous retraçons l'itinéraire des deux artistes en mettant en parallèle les peintures de Rugendas et le récit de Krause, puis nous nous intéressons à chacune des caractéristiques de la pratique de l'art en voyage à travers les expériences de ces deux peintres mais aussi à travers celles d'autres artistes ayant voyagé en Amérique latine au XIX^{e} siècle, tels Léon Pallière, Auguste Borget ou Raymond Monvoisin par exemple, et les peintres de l'école artistique humboldtienne. Cette thèse, qui allie littérature, histoire de l'art et esthétique, est à vocation pluridisciplinaire.

Mots-clefs : peintres voyageurs, peinture, voyage, art, science, nature, paysage, Amérique latine, Argentine, XIX^{e} siècle, Johann Moritz Rugendas, Alexandre de Humboldt, Robert Krause, César Aira, littérature, roman

Abstract : This research is focused on the novel *Un episodio en la vida del pintor viajero* (*An Episode in the Life of a Landscape Painter*), by César Aira, one of the greatest contemporary Argentine writers. In this novel published in 2000, and translated to french in 2001, Aira relates Johan Moritz Rugendas'first trip to Argentina. Rugendas was a German romantic painter of the first part of the nineteenth century who travelled throughout Latin America during twenty years and made thousands of paintings and drawings. Inspired from Alexander von Humboldt's theories, and more precisely from "the physiognomy of nature", Rugendas was also a naturalist artist and his art could help science. In 1838, he crossed the Andes and the Argentinian pampa with another painter, Robert Krause, but he suffered a fall horse before arriving to San Luis. During the return trip to Chile, he is said to have approached the Indians near Mendoza. This episode of Rugendas' life is the one Aira relates, his own way. The first part of this thesis aims to deeply analyze the novel, through its different themes. Among them are the links between art and travel, writing and painting, art and science, the perception of beauty and ugliness. This trip made of pain and discoveries turns out to be a real initiatory journey for the artist. In the second part, I adopt an historical point of view, comparing the novel with the events related in biographies of Rugendas and in contemporary accounts, and reflecting about the dialectic between fiction and reality. All this leads me to think about the activity of traveller painter, in the third part. I first reconstitute the trip route of the two artists, drawing a parallel between the paintings of Rugendas and the narration of Krause, then I consider each characteristic of the occupation of traveller painter through the experience of these artists and other painters who travelled through Latin America in the nineteenth century, such as Léon Pallière, Auguste Borget or Raymond Monvoisin for instance, and the painters inspired from Humboldt's theories. This thesis, which deals with literature, history of art and aesthetics, is an interdisciplinary research.

Key-words : traveller painters, painting, travel, art, science, nature, landscape, Latin America, Argentine, XIX^{e} century, Johann Moritz Rugendas, Alexander von Humboldt, Robert Krause, César Aira, literature, novel