



HAL
open science

Foyers lointains du romantisme: de Madame de Staël à Esteban Echeverria et Johann Moritz Rugendas

Dominique Peyrache-Leborgne

► **To cite this version:**

Dominique Peyrache-Leborgne. Foyers lointains du romantisme: de Madame de Staël à Esteban Echeverria et Johann Moritz Rugendas. *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2020, 337, pp.129-146. 10.4000/rsh.813 . hal-03248277

HAL Id: hal-03248277

<https://nantes-universite.hal.science/hal-03248277v1>

Submitted on 21 Jan 2025

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

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



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

Foyers lointains du romantisme, de Madame de Staël à Esteban Echeverría et Johann Moritz Rugendas

Dominique Peyrache-Leborgne



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rsh/813>

DOI : 10.4000/rsh.813

ISSN : 2540-3362

Éditeur

Presses universitaires du Septentrion

Édition imprimée

Date de publication : 17 juin 2020

Pagination : 129-146

ISSN : 0035-2195

Ce document vous est fourni par Nantes Université



Référence électronique

Dominique Peyrache-Leborgne, « Foyers lointains du romantisme, de Madame de Staël à Esteban Echeverría et Johann Moritz Rugendas », *Revue des sciences humaines* [En ligne], 337 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 21 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/rsh/813> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsh.813>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

DOMINIQUE PEYRACHE-LEBORGNE

Foyers lointains du romantisme,
de Madame de Staël à
Esteban Echeverría et Johann
Moritz Rugendas

Cette analyse aura pour objectif de mettre en relief la richesse des échanges et des transferts culturels auxquels a donné lieu cette première période de l'ère post-révolutionnaire que fut le romantisme européen, et de porter un éclairage sur tout un pan de la culture romantique qui reste trop souvent dans l'ombre, celui des pays de langue latine du sud de l'Europe et du Nouveau Monde. Ces expressions nationales sont certes moins pléthoriques que celles des pays du Nord, mais elles ont néanmoins beaucoup à nous apprendre sur la façon dont le concept s'est internationalisé et est devenu un véritable moment fondateur de la modernité, bien au-delà de ses premiers foyers matriciels.

Par « modernité » romantique, il nous faut entendre ici la fin d'une vision immobile de l'Histoire comme répétition de monarchies absolues de droit divin, et le début de cultures à ambitions dites « libérales » et / ou « libertaires », réclamant pour chaque littérature nationale une indépendance face à deux types d'hégémonie : hégémonie des modèles artistiques issus du classicisme et du néo-classicisme, et despotisme politico-culturel de certaines monarchies européennes, qui étaient aussi, notamment pour les nations du Nouveau Monde, des puissances coloniales. Dans ce cadre, il s'avère que le romantisme peut être considéré comme la première période à avoir produit, à la faveur d'un essor sans précédent des voyages et des traductions, un début de mondialisation des idées et de libre circulation des cultures. Alain Vaillant écrit ainsi dans le *Dictionnaire du romantisme* dont il a dirigé la publication :

Venant après la première vague de découvertes et d'explorations qui commence avec la Renaissance, le romantisme marque donc les vrais débuts de la mondialisation culturelle, en dehors des liens de dépendance imposés par la domination coloniale¹.

Il s'agira alors pour nous de suivre la façon dont s'est diffusée la culture romantique en Europe et d'explorer comment celle-ci a pu devenir véritablement programmatique, notamment au sein du Nouveau Monde, chez des auteurs dont l'œuvre révèle des processus de syncrétisme parfaitement réussis entre romantisme européen et romantisme « créole » ou national. Dans ce contexte, une attention particulière sera donnée aux compositions qui se font écho de deux artistes de l'espace ibéro-américain, un argentin, Esteban Echeverría, et un peintre-voyageur allemand, Johann Moritz Rugendas, dont l'œuvre influença pour une part la pensée d'Echeverría, et fut en retour très largement marquée par elle.

Les premiers foyers matriciels

Les deux aires culturelles qui ont particulièrement favorisé la gestation du romantisme furent, on le sait, la culture britannique et la culture allemande. Jean-Marie Fournier a présenté une synthèse éclairante de cette précocité d'une problématique romantique, spécifique au second XVIII^e siècle et à l'Angleterre² : même si le concept, sous la forme du substantif *romanticism*, n'y est pas encore utilisé, l'usage de l'adjectif *romantic*, lui, fut très fréquent, et cela depuis le XVII^e siècle. Au départ marqué de connotations assez péjoratives soulignant un romanesque débridé, le mot a dérivé ensuite vers une signification de plus en plus positive pour mettre en valeur la sensibilité et l'imagination créatrice ; dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, il fut annexé à tout un vocabulaire artistique qui est celui du paysage pittoresque ou sublime. Parallèlement à l'évolution de la notion en Angleterre, l'adjectif « *romantic* » fut acclimaté en Allemagne, à la fin du XVII^e siècle, également sous une forme adjectivale, « *romantisch* », et imprégné de connotations négatives associées aux affabulations de l'imagination. Mais le terme évolua là aussi, très positivement, en accompagnant les premiers développements d'une philosophie de la subjectivité. Grâce aux frères Schlegel, il fut théorisé, entre 1798-1800, comme concept

1. — « Pour une histoire globale du romantisme », in *Dictionnaire du romantisme*, sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Éditions du CNRS, 2002, p. XCII.

2. — « Romantisme anglais », in *Dictionnaire du romantisme*, p. 32-39.

à part entière, et devint un des traits définitoires de la modernité sur le plan de la culture littéraire et philosophique³.

La France a fait figure, alors, de troisième grand foyer matriciel, à partir du moment où l'adjectif fut importé des cultures anglaise et allemande. Le terme fut utilisé, d'abord, par Le Tourneur dans sa traduction de Shakespeare publiée en 1776. Presque au même moment, il fut employé par le Marquis de Girardin dans son traité *De la composition des paysages* (1777). Les italiques, l'emploi de la majuscule, mettent en relief ce qui est déjà un concept-clé pour la notion de paysage état-d'âme :

[...] la situation *Romantique* doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction, et puisse s'y livrer tout entière à la douceur d'un sentiment profond [...] On se plaît à y rêver de cette rêverie si douce, besoin pressant pour celui qui connaît la valeur des choses et les sentiments tendres ; on voudrait y rester toujours, parce que le cœur y sent toute la vérité et l'énergie de la nature.

Tel est à peu près le genre de situations *Romantiques*, mais on n'en trouve guère de cette espèce que dans le sein de ces superbes remparts que la nature semble avoir élevés pour offrir encore à l'homme des asiles de paix et de liberté⁴.

Très peu de temps après, Rousseau qui, par son origine genevoise, fut indéniablement un passeur entre les cultures, utilisa le terme quasiment comme synonyme de romanesque et de pittoresque, dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), en évoquant les rives « romantiques et sauvages » du lac de Bienné⁵. Mais c'est vraiment Madame de Staël qui, en

3. — Les textes théoriques fondateurs du romantisme allemand sont publiés pour la plupart par les frères Schlegel dans la revue *L'Athenäum* entre 1798 et 1800. En France, le *Cours de Littérature dramatique* de A.W. Schlegel est traduit par Mme Necker de Saussure et publié à Genève en 1814 (Slatkine reprints, 1971). Les textes de Friedrich, plus déroutants, restèrent moins connus et, pour la plupart, ne furent pas traduits à l'époque romantique. Le livre de référence qui a fait découvrir ces textes reste la synthèse et les extraits présentés dans *L'Absolu littéraire* par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Voir aussi Charles Le Blanc, Laurent Margentin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003 ; et Friedrich Schlegel, *Fragments*, trad. et prés. Charles Le Blanc, Paris, Corti, 1996.

4. — Chapitre XV. *Du pouvoir des Paysages sur nos sens, et par contrecoup sur notre âme*, P. M. Delaguet éditeur, Paris, 1777 ; rééd. Paris, Champ Vallon, Postface de Michel H. Conan, 1992, p. 99, 101.

5. — « Les rives du lac de Bienné sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près ; [...] » *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. Erik Leborgne, Paris, Garnier-

France, jouera un rôle de premier plan sur la scène internationale dans la diffusion du concept, et ceci grâce, également, au groupe d'intellectuels qu'elle réunit autour d'elle, à Coppet, notamment A.W. Schlegel. L'on sait que c'est dans *De l'Allemagne* qu'elle propose une des premières définitions en langue française du romantisme, comme concept littéraire venu d'Allemagne :

Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie, dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.

On prend quelquefois le mot *classique* comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelques manières aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme et celle qui l'a suivi. [...] la littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau ; elle exprime notre religion ; elle rappelle notre histoire : son origine est ancienne, mais non antique⁶.

Un autre texte, moins connu, de Mme de Staël, favorisa aussi l'extension du débat ; il s'agit de *De L'Esprit des traductions*, publié d'abord en italien, en 1816. Pourtant passionnée par l'Italie et la culture italienne, Madame de Staël y dénonce l'écart considérable qui sépare selon elle les littératures contemporaines anglaises et allemandes, ouvertes à l'innovation, et la littérature italienne, trop encline à se confiner dans l'imitation des modèles antiques, à ressasser des thèmes mythologiques, et à perpétuer ainsi une érudition stérile. Mme de Staël invite donc la « Belle Italie » à regarder au-delà des frontières, à moderniser sa littérature par le biais des traductions, notamment en s'inspirant du travail d'A.W. Schlegel, traducteur de Shakespeare, ainsi que des poètes allemands et anglais :

Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'œuvre de l'esprit

Flammarion, 2011 [1782], p. 94. Voir aussi Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

6. — *De L'Allemagne*, II, chap. 1 : « De la poésie classique et de la poésie romantique », éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 212-214.

humain. [...] [C]'est à l'universel qu'il faut tendre, lorsqu'on veut faire du bien aux hommes. Je dirai plus : lors même qu'on entendrait bien les langues étrangères, on pourrait goûter encore, par une traduction bien faite dans sa propre langue, un plaisir plus familier et plus intime. Ces beautés naturalisées donnent au style national des tournures nouvelles et des expressions plus originales. Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence. [...] Il importe aux progrès de la pensée, dans la belle Italie, de regarder souvent au-delà des Alpes, non pour emprunter, mais pour connaître ; non pour imiter, mais pour s'affranchir de certaines formes convenues qui se maintiennent en littérature comme les phrases officielles dans la société, et qui en bannissent de même toute vérité naturelle⁷.

Cet article va déclencher en Italie une polémique entre partisans de l'imitation néo-classique et tenants d'un art « romantique » tourné vers l'innovation. Et il montre aussi à quel point Mme de Staël associe romantisme et ouverture à la modernité, romantisme et universalisme.

Outre le rôle majeur des traductions souligné par Mme de Staël, les voyages ainsi que l'exil politique ont été des vecteurs fondamentaux dans la diffusion du romantisme⁸. Sur le plan socio-historique, le romantisme coïncida aussi avec un prodigieux développement du tourisme favorisé par l'extension des réseaux de chemins de fer. Le voyage de formation, dont la coutume naît au XVIII^e siècle au sein de la tradition britannique du « Grand Tour », était d'abord réservé aux jeunes hommes fortunés. Cette pratique s'est ensuite démocratisée, et est devenue, pour les artistes et les intellectuels, même peu fortunés, le moyen d'un véritable parcours de formation, support concret de l'innovation artistique⁹. Ainsi, bon nombre de romantiques anglais furent de grands voyageurs sur le continent, Wordsworth et Coleridge, les Shelley et Byron... Si Byron est devenu le plus internationalement connu des romantiques anglais à cette époque, (il fut notamment une référence constante pour les poètes de langue latine), c'est aussi parce qu'il

7. — Madame de Staël, *De L'Esprit des traductions* (trad. en italien, 1816, publication française dans les *Œuvres complètes* en 1821), in *Œuvres Complètes*, Série I, « *De La Littérature et autres essais critiques* », sous la direction de Stéphanie Genand, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 595-601.

8. — Voir Francis Claudon, *Le Voyage romantique*, Paris, Philippe Lebaud, 1986.

9. — On pourra consulter sur ce sujet, notamment, l'ouvrage de Florence Gaillet-de Chezelles, *Wordsworth et la marche*, Grenoble, Ellug, 2007.

a parcouru toute l'Europe méditerranéenne à partir de 1808. Et sa légende héroïque, comme poète et homme d'action, défenseur de la liberté des peuples, est aussi largement liée à son engagement dans la guerre d'indépendance grecque, où il a trouvé la mort, à Missolonghi, en 1824. La génération des artistes grecs de 1830-1840, ainsi que les premiers romantiques du Nouveau Monde, eux aussi en butte au colonialisme, l'admireront profondément et ils seront eux aussi des voyageurs épris de cosmopolitisme qui viendront dans les années 1830 se nourrir de la culture européenne pour créer ensuite un romantisme national.

Quant à l'exil, qui fut un élément décisif, il accentua très nettement la dimension politique et libérale du romantisme. Il est à peine besoin de rappeler que Mme de Staël dut quitter la France sur ordre de Napoléon, et qu'elle voyagea un peu partout en Europe pour échapper aux tracasseries des autorités impériales. Mais l'on sait peut-être moins que, dans la Péninsule ibérique, de nombreux intellectuels s'exilèrent aussi à cause de l'absolutisme monarchique dont ils souffraient dans leur pays. En Espagne, Ferdinand VII, à son retour sur le trône, après la guerre d'indépendance de 1812-1818 contre le roi intrus Joseph Bonaparte, condamna à l'exil aussi bien les partisans des Français que les patriotes libéraux, favorables à une monarchie constitutionnelle. Parmi eux, le duc de Rivas (1791-1865) qui n'avait pas été inquiété au départ mais qui fut cependant condamné à mort en 1823, dut fuir, d'abord en Angleterre, puis à Malte, et enfin France jusqu'en 1833, date de la mort de Ferdinand VII¹⁰. Mariano José de Larra (1809-1837), dramaturge, et traducteur d'Eugène Scribe, vécut quant à lui, pendant son enfance, en exil à Paris, à cause du choix politique malheureux qu'avait fait son père de collaborer avec les occupants français. De retour en Espagne, il ne cacha pas son amertume sur la sclérose de la société madrilène. Son article intitulé « Heures d'hiver » [*« Horas de invierno »*] de 1836, fait le triste constat d'un contraste flagrant entre la fermeture madrilène à l'innovation artistique et politique et l'effervescence de la culture parisienne ; l'artiste espagnol qui recherche l'originalité et la nouveauté est, selon lui, comme une voix dans le désert :

Écrire et créer au centre de la civilisation et de la publicité, comme Hugo [...], c'est écrire. Écrire comme Chateaubriand et Lamartine

10. — Voir les articles « Larra, Mariano José de », « Rivas, Angel de Saavedra y Ramirez de Baquedano, duc de », et « Romantisme (Espagne) » de Jordi Bonells dans *Dictionnaire des littératures hispaniques*, sous la direction de Jordi Bonells, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. 771-773, 1200-1202, 1274-1277.

dans la capitale du monde moderne, c'est écrire pour l'humanité, digne et noble finalité de la parole humaine. [...] Écrire à Madrid, c'est pleurer, c'est chercher une voix sans la trouver, comme dans un cauchemar accablant et violent¹¹.

Au Portugal, la situation fut assez similaire. Exils, guerres civiles, repli culturel d'une monarchie gouvernée par un catholicisme austère, expliquent aussi une diffusion globalement un peu plus tardive que dans les trois premiers centres matriciels. Là encore, les diverses expressions nationales des romantismes ibériques révèlent à la fois l'impact de l'Europe du Nord et les efforts de chaque culture pour créer progressivement un renouveau littéraire : depuis Alexandre Herculano (1810-1877) qui s'illustra par l'introduction du roman historique médiéval inspiré de Walter Scott et de Victor Hugo, jusqu'à Antero de Quental, personnalité marquante de la génération de 70, qui écrivit de flamboyants manifestes sur la mission révolutionnaire de la poésie, très proches de ton et d'esprit, parfois, de La Préface de *Cromwell* ou du *William Shakespeare* de Victor Hugo¹². Ses textes pamphlétaires de l'année 1865 (*Note sur la mission révolutionnaire de la poésie* et *Bon sens et bon goût*) montrent la longévité du débat romantique et les enjeux politiques et culturels majeurs auxquels le terme est associé :

[...] Toutefois, qui pense et qui sait aujourd'hui en Europe ? ce n'est pas le Portugal, ce n'est pas Lisbonne : c'est Paris, c'est Londres, c'est Berlin. [...]

[...] Les trois grandes nations pensantes sont risibles devant la critique monacale de M. Castilho. Les grands génies modernes sont grotesques et méprisables aux yeux ternes du banal métricien portugais. [...]

L'idéal ! Mot mystique, gothique, presque impalpable, spiritualiste, impopulaire ; [...] que Victor Hugo adore et duquel rient les loyalistes ; [...] mot grotesque dans une buvette, difforme dans un salon, épouvantable dans une assemblée de littérateurs horatiens... décidément il fallait que vous haïssiez ce malheureux mot. [...]

[...] Dante, qui était un barbare, et Shakespeare, qui était un sauvage, ont rempli leurs œuvres d'idéal. Victor Hugo lui aussi tombe souvent dans ce défaut. Vous, par contre, vous l'avez évité soigneusement, et pour cela vous n'êtes ni un barbare comme Dante, ni un sauvage comme Shakespeare, ni un mauvais poète comme Victor Hugo. Vous n'êtes ni Dante, ni Shakespeare, ni

11. — Trad. de Jean-René Aymes, in « Le Paris des Espagnols : Eden et havre », in *Dictionnaire du romantisme*, sous la direction d'Alain Vaillant, *op. cit.* p. 544.

12. — Sur Antero de Quental, Antonio Tabucchi a écrit un très beau récit, « Antero de Quental. Una vita », in *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1983 ; *Femmes de Porto Pim*, trad. Lise Chapuis, Paris, Bourgois, 1993.

Hugo – mais vous êtes l’ami de M. Viale, qui parle latin comme Névius et Bavius¹³. [...]

Le Nouveau Monde

Si, de l’Espagne et du Portugal nous regardons alors vers des foyers plus lointains, nous constatons que le romantisme d’Amérique latine s’est construit, significativement, en lien avec l’Angleterre, la France et les pays de langue allemande, beaucoup plus qu’à travers un contact direct avec les pays colonisateurs, l’Espagne et le Portugal, dont les politiques hégémoniques étaient fortement contestées¹⁴.

La vie culturelle au Río de la Plata¹⁵ en offre un bon exemple : la naissance du romantisme argentin se concentre autour du poète, nouvelliste et théoricien, Esteban Echeverría (1805-1851) qui contribua à la création d’un cénacle d’intellectuels très actifs dans les années 1830-1840. Le moment décisif de la formation intellectuelle de l’artiste coïncida avec une immersion dans la culture parisienne au moment où le romantisme français occupe le devant de la scène. En 1825, à vingt ans, Echeverría qui avait perdu ses parents plusieurs années auparavant et était employé d’une maison de commerce de Buenos Aires, décida de compléter son éducation en Europe. Il s’installa à Paris, où il se mit à étudier de multiples disciplines (sciences politiques, philosophie, littérature, dessin, économie), et nourrit son inspiration poétique de tout un florilège d’auteurs (Byron, Chateaubriand, Mme de Staël, Hugo,...), tout en s’imprégnant aussi des penseurs allemands classiques, Schiller et Goethe¹⁶. Il rentra en Argentine cinq ans plus tard, en 1830,

13. — Antero de Quental, *Bom-Senso e Bom-Gosto (Bon sens et Bon goût)*, Coimbra, le 2 novembre 1865 ; trad. fr. Isabel Cristinal Rio Novo, in « Antero de Quental et le romantisme social au Portugal : extraits de *Note (Sur la mission révolutionnaire de la Poésie)* et *Bon sens et Bon goût* », *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, textes réunis par D. Peyrache-Leborgne, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 492-496.

14. — On pourra se reporter sur ce point à l’ouvrage collectif *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Publication de l’Université de Lille 3, Centre d’études ibériques et ibéro-américaines, 1978.

15. — Ce toponyme désigne les territoires bordant le delta du Río, après la chute de la Vice-royauté du Río, en 1816, et avant la configuration de l’actuelle Argentine, à partir de 1861.

16. — Pour une plus ample présentation biographique de l’artiste, on pourra consulter l’article de José García Romeu, « Echeverría, Esteban » dans le *Dictionnaire des littératures hispaniques*, sous la direction de Jordi Bonells, *op. cit.* p. 443-444 ; ainsi que l’ouvrage de synthèse de José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza, 1997.

ayant quitté Paris quelques semaines seulement après la bataille d'*Hernani*. Au Rio, Echeverría se fit ainsi le porteur d'un bagage esthétique sans précédent, mais qu'il fallait articuler à un contexte *rioplatense* très différent, et qu'il fallait repenser en des termes qui pouvaient insuffler une authentique dynamique créatrice en prise sur le monde argentin¹⁷.

En 1837, après d'autres recueils de poèmes, Echeverría publia *La Cautiva* (*La Captive*), un long poème épique accompagné d'un avant-propos, qui est sa première grande œuvre, et est considérée comme le manifeste poétique et politique du romantisme argentin. Son autre œuvre majeure, un essai (*El Dogma socialista*, 1846), est une profession de foi démocratique influencée par le socialisme utopique français ; mais c'est aussi plus précisément un manifeste contre la dictature du gouverneur de Buenos Aires, Juan Manuel Rosas, qui obligera d'ailleurs Echeverría et beaucoup d'autres artistes argentins à s'exiler. Echeverría mourra de ce fait en exil et dans la misère, à Montevideo. Il laissera d'autres œuvres non négligeables dans le domaine de la nouvelle, de l'essai littéraire, notamment des textes théoriques sur le romantisme et la poésie, dont la publication, posthume (en 1874), eut un retentissement important, ce qui explique aussi l'étalement chronologique du romantisme argentin au-delà des années 1870. Seuls sa nouvelle (*El Matadero / L'Abattoir*, publication posthume en 1874), et l'« Avant-propos » à la *Captive* ont été traduits et édités en français, la première par François Gaudry en 2010¹⁸ et le second par Thomas Brignon en 2014¹⁹.

Grâce à la voie ouverte par leur travail, nous mettrons en lumière, pour notre part, quelques aspects supplémentaires de ces textes théoriques et poétiques. L'essai consacré à l'opposition entre Classicisme et Romantisme est, de ce point de vue, particulièrement intéressant dans une optique qui est celle de la réception. Il s'agit d'un développement d'une dizaine de pages, qui fait très clairement écho au chapitre que Mme de Staël a consacré dans *De l'Allemagne* à la notion de romantisme, et qui reprend également certains arguments de la *Préface de Cromwell*.

Ce furent les critiques allemands qui, les premiers donnèrent le nom de romantique à la littérature autochtone des nations

17. — Sur ce point, nous sommes très redevable à l'article de Thomas Brignon, « Le rôle des vecteurs locaux dans l'introduction de l'esthétique romantique au Río de la Plata dans l'« Avant-propos » à la *Captive* d'Esteban Echeverría (1837) », in *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, textes réunis par D. Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 519-532.

18. — *L'Abattoir*, Préface d'Alberto Manguel, Paris, L'Escampette Éditions, 2010.

19. — In article cité, p. 527-530.

européennes, dont la langue vulgaire, formée à partir du latin et des dialectes du nord, fut appelée langue romane.

[...]

Le romantisme est donc la poésie moderne qui, fidèle aux lois essentielles de l'art, n'imité ni ne copie, mais cherche ses types et ses couleurs, ses pensées et ses formes en elle-même, dans sa religion, dans le monde qui l'entoure, et elle produit avec ce monde des œuvres belles et originales. Dans ce sens, tous les poètes vraiment romantiques sont originaux [...].

Madame de Staël, qui a importé le romantisme d'Allemagne, a été la première à attaquer frontalement [le classicisme] ; et le célèbre Victor Hugo a donné le coup final quand, dans la préface de *Cromwell*, il a déclaré, « la réforme littéraire a été réalisée en France et a totalement anéanti le classicisme. »

[...] L'esprit du siècle pousse maintenant toutes les nations à s'émanciper, à jouir de leur indépendance, non seulement politique, mais aussi philosophique et littéraire ; [...]

[...] En bref, comme le dit Hugo, le romantisme n'est rien d'autre que le libéralisme en littérature. [...] ²⁰

Les idées fortes qui émanent de texte, outre la question de l'originalité et le refus de l'imitation des Anciens, s'organisent autour de l'imagination et de la fantaisie, ainsi que d'un élément fondamental pour Echeverría (qui se dit inspiré sur ce plan par la Préface de *Cromwell*), le « libéralisme ou la liberté » en littérature ; ce dernier élément prend, en réalité, dans le contexte *rioplatense* des années 1840, une dimension bien plus franchement politique que dans la Préface de Hugo. De fait, Echeverría pose explicitement un lien entre liberté artistique et liberté politique, émancipation des peuples et développement d'une littérature nationale ; et en cela, ses propos sont loin d'être un simple démarquage des textes théoriques français des années 20-30.

Sur ce plan, *La Cautiva* (*La Captive*) et son avant-propos sont aussi très révélateurs d'un retravail original des acquis du romantisme européen, en lien avec la culture autochtone²¹. En effet, cette *Captive* a pour sujet central le désert de la pampa, dramatisé par les *malones*, c'est-à-dire les scènes de bataille entre argentins et indiens, et le rapt de femmes, motif assez rare dans la réalité,

20. — Esteban Echeverría, *Clasicismo y romanticismo* (publication posthume, en 1874, dans l'édition de Juan María Gutiérrez des *Obras Completas* d'Esteban Echeverría), repris dans *Prosa Literaria*, Roberto F. Giusti éd., Buenos Aires, Ediciones Estrada, Biblioteca de Clásico Argentinos, vol. XIII, 1955, p. 149-160. Notre traduction.

21. — Voir Manuel García Puertas, *El Romanticismo de Esteban Echeverría*, Montevideo, Publicaciones del departamento de literatura iberoamericana de la Facultad de Humanidades Y Ciencias de Montevideo, 1957.

mais amplifié ici par l'imagination épique et mythique. María, la captive, est l'héroïne qui réussit à libérer son mari des Indiens, mais qui comprend vite que le suprême danger provient, en réalité, du désert lui-même, véritable protagoniste, à la fois sublime et terrifiant, de l'œuvre. Et c'est le désert et lui seul qui causera la mort du jeune couple, puisque celui-ci va se perdre et mourir d'épuisement. Sur ce sujet se greffent des références poétiques qui sont, elles, essentiellement romantiques et européennes. Constitué de neuf parties et d'un épilogue, le poème s'ouvre dans chacune de ses parties sur une épigraphe dédiée à des auteurs européens, le plus souvent des romantiques. Byron, significativement, introduit le texte, en plaçant de fait celui-ci sous le signe d'un art cosmopolite et voyageur, ainsi que d'un renouvellement de la poésie épique. Vient ensuite Hugo (à travers un vers du « Mazeppa » des *Orientales*, qui est lui-même un hommage au *Mazeppa* de Byron), tandis que sont cités par la suite Dante, Calderón, Manzoni, enfin deux poèmes de Lamartine (« Dernier chant du Pèlerinage d'Harold » et « Le soir » des *Méditations poétiques*).

De surcroît, toute une axiologie romantique est aisément reconnaissable au sein même du poème : la poétique des paysages grandioses, l'exaltation de la passion et l'idéalisation des caractères, l'apologie de l'imagination visionnaire et l'intuition de réalités transcendantes et immatérielles au sein du désert ; enfin, au niveau formel, la production de formes souples et hétérogènes, le choix d'un lexique simple, dégagé de toute grandiloquence, ainsi que la rencontre entre culture savante et culture populaire. Mais là encore, il convient de ne pas considérer ces choix comme l'expression d'une simple dépendance esthétique vis-à-vis de la culture européenne, car l'assimilation de ces modèles est repensée dans le cadre d'une problématique spécifique. C'est ainsi que le « principal objectif de l'auteur », comme il l'explique dans l'« Avant-propos », est la mise au premier plan poétique de la pampa, dans un style simple, personnel, ce qui relève, pour l'époque, d'une innovation complète. En effet, en 1837, le « Désert » est tout proche de Buenos Aires, mais il n'est pas encore conçu comme un élément susceptible de valoriser le patrimoine culturel²². Car la steppe argentine semble résister par nature à la description poétique ; elle constitue un pur vide au sein du monde matériel, une sorte d'anti-paysage. Elle se réduit à un espace monotone et plat, seulement constitué d'une ligne d'horizon, un infini presque désertique qui relèverait donc plutôt de l'anti-sublime que du sublime traditionnel développé en Occident. Le romantisme européen avait certes déjà

22. — Thomas Brignon, article cité, p. 523.

affronté le problème de la représentation du désert, mais c'était surtout en le traduisant en termes d'exotisme. Or, contrairement à Chateaubriand ou à Hugo, Echeverría ne peut pas exploiter cette voie pour évoquer un paysage national familier²³.

Le problème qui se pose alors à lui est de poétiser cet anti-paysage, ce lieu qui semble signifier l'arrêt de toute civilisation. C'est ici qu'intervient le dialogue avec les voyageurs et les peintres européens explorateurs des territoires sud-américains, notamment von Humboldt et Rugendas. Le peintre-voyageur allemand que fut Johann Moritz Rugendas, fut à la fois inspiré par la culture romantique européenne et par les théories scientifiques du grand naturaliste Alexander von Humboldt, qui dessina de nombreux paysages tropicaux, et dont l'œuvre eut également une certaine influence sur Echeverría²⁴. 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 différents, des plus tropicaux aux plus désertiques²⁵. Et il fut vite « créolisé », c'est-à-dire assimilé comme une des figures du patrimoine autochtone²⁶. Ses tableaux du Mexique et du Chili, réalisés entre 1832 et 1836, ont peut-être été en partie connus d'Echeverría, qui entretint une correspondance suivie, à cette époque, avec Rugendas. Par ailleurs, l'une des premières œuvres de Rugendas, *Le Voyage pittoresque dans le Brésil*, accompagné de lithographies, avait été publié en français en 1827, et avait aussitôt connu un réel succès. C'est peut-être aussi par ce biais qu'a pu se développer l'idée d'une dimension poétique du désert chez Echeverría. Celui-ci emprunta vraisemblablement à von Humboldt

23. — Voir Axel Gasquet, *L'Orient au sud : l'orientalisme littéraire argentin d'Esteban Echeverría à Roberto Arlt*, trad. de l'espagnol par Julien Quillet, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2010.

24. — « L'Avant-propos » à *La Captive* cite d'ailleurs Humboldt sans le nommer, en évoquant la « physionomie poétique du désert », expression qui fait directement écho au concept de « physionomie du paysage » rendu célèbre, justement, par von Humboldt. Voir l'article de Thomas Brignon, *op. cit.*, p. 527.

25. — Son premier voyage au Brésil dura de mars 1822 à août 1825 ; puis de retour en Europe, il séjourna en France, où il rencontra Humboldt, Delacroix, Turner ; il séjourna aussi en Italie pour parfaire son éducation artistique. Son second voyage commença en 1831 et se termina en 1847. Il séjourna essentiellement au Mexique et au Chili, tout en partant en expédition au Pérou et en Argentine. Voir à ce sujet la biographie de Efrén Ortiz Domínguez, *Johann Moritz Rugendas : memorias de un artista apasionado*, Luna Libros, @libros, 2014 ; ainsi que la thèse de Lucile Magnin, *Le Peintre voyageur dans l'Amérique latine du XIX^e siècle*, Grenoble, 2012.

26. — Ce qui fait que, selon certains critiques (voir Thomas Brignon, article cité), le « peintre voyageur » aurait pu être en contact avec Echeverría, avant la publication de *La Captive*, bien que Rugendas ne soit arrivé en Argentine qu'au début de l'année 1838.

et à Rugendas certains des principes théoriques de valorisation du paysage local qu'il transposa en poésie. Inversement, grâce à la lecture de *La Captive*, Rugendas trouvera au cours de l'année 1838 des moyens esthétiques pour surmonter le problème de l'irreprésentabilité que pose l'anti-paysage de la pampa, en le dramatisant par des scènes de batailles ou d'enlèvements. Et Rugendas deviendra ainsi un des plus intéressants illustrateurs des œuvres d'Echeverría.

Pour en revenir aux années 1837-38 (années particulièrement fécondes pour les deux artistes), le problème esthétique qui se pose à Echeverría quand il compose *La Captive* est assez similaire à celui que connaît Rugendas presque au même moment. Au départ, les paysages de montagne, la Cordillère des Andes, étaient des objets de représentation privilégiés pour le peintre et ils correspondaient à des codes esthétiques parfaitement maîtrisés. Les cimes enneigées, les espaces immenses et accidentés aux caractéristiques variées, les points de vue panoramiques, la polychromie (Rugendas était un grand coloriste, et il avait rencontré Delacroix en France), toutes ces composantes répondaient à des critères connus. L'immensité faisait sens, exaltait un sublime dynamique de la nature, comme on le voit dans les nombreuses huiles consacrées à la Cordillère des Andes²⁷. Mais la pampa est une immensité qui n'est pas du même ordre. Dans cette steppe, « l'œil se trouve face à un champ visuel tellement large » que son pouvoir de maîtrise d'une totalité « risque d'être annihilé », « d'être incapable d'intégrer l'immensité »²⁸. Et significativement, comme l'a montré Lucile Magnin, un seul dessin de Rugendas a eu pour unique sujet la pampa elle-même vue depuis le niveau du sol et sans aucun premier plan où arrière-plan montagneux : il s'agit de « La pampa cerca de Mendoza », réalisé en 1838. L'entreprise relève d'une gageure, car toutes les formes et les couleurs sont estompées, noyées dans un ensemble ciel / terre presque indistinct²⁹. Il est très révélateur, comme le rappelle le

27. — Pour les œuvres de Rugendas, on pourra se référer aux ouvrages suivants : Ricardo Bindis Fuller, *Juan Mauricio Rugendas*, Santiago de Chile, Marinetti, 1984 ; et Pablo Diener y Maria de Fátima Costa, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999.

28. — Nous empruntons cette formule à Jean-Pierre Naugrette dans « Représenter le désert : Jonathan Raban et David Hockney photographes », in *La Licorne*, Langues et littératures de Poitiers, 1999, n° 49, p. 175-176.

29. — Dans ce dessin de la pampa, le peintre, obligé de sacrifier la couleur, a utilisé un papier marron, sur lequel il a fait ressortir en blanc de longs nuages effilés qui donnent finalement une ébauche de formes à cet espace. S'esquisse de cette manière une relative intensité cosmique et dramatique et un effet d'infini, grâce à cet espace double, à ce miroir qui est créé entre une terre qui semble muette et vide et un ciel qui la met néanmoins en perspective et l'ouvre sur l'infini. Voir Lucile Magnin, *op. cit.*, p. 469-470.

romancier argentin Cesare Aira, qui a composé une biographie romancée de Rugendas, que, lorsqu'il arrive dans la pampa, au début de l'année 1838, Rugendas n'arrive plus à peindre³⁰.

Dessiner, peindre ou poétiser par des mots le désert a donc constitué un défi extrêmement difficile pour les deux artistes. Pour contourner ce problème, Rugendas et Echeverría ont eu recours à des techniques un peu comparables. Les premiers dessins ou tableaux de Rugendas consacrés au désert sont en général réalisés depuis les hauteurs d'une montagne. On ne voit la vaste plaine qu'en contrebas, depuis un premier plan présentant suffisamment de reliefs et de sinuosités pour créer une double impression de densité du paysage et d'immensité. Parallèlement, dans la première partie du poème, entièrement consacrée à l'évocation du désert, Echeverría conjugue, lui aussi, divers facteurs visuels, et il y ajoute les ressources propres au langage des tropes :

Parte primera : El desierto (Le désert)

Ils vont. L'espace est grand (Hugo)

<i>Era la tarde, y la hora</i>	C'était le soir, à l'heure
<i>En que el sol la cresta dora</i>	Où le soleil dore la crête
<i>De los Andes. El Desierto,</i>	Des Andes. Le désert,
<i>Inconmensurable, abierto</i>	Incommensurable, ouvert
<i>Y misterioso a sus pies</i>	Et mystérieux à ses pieds
<i>Se extiende ; triste el semblante,</i>	Se déploie ; triste est son visage,
<i>Solitario y taciturno</i>	Solitaire et taciturne
<i>Como el mar, cuando un instante,</i>	Comme la mer quand, un instant,
<i>Al crepúsculo nocturno,</i>	Au crépuscule du soir,
<i>Pone rienda a su altivez.</i>	Elle laisse libre cours à son orgueil ³¹ .

Dans cette première strophe, le lexique employé contourne en quelque sorte le problème esthétique du vide, grâce à une image cosmique totale dans laquelle la lumière déclinante du crépuscule est un des éléments qui introduisent malgré tout un processus actif dans ce monde par ailleurs figé, et qui l'esthétise par une série d'images et d'analogies. Diverses catégories du sublime sont présentes, soit en tant que motif visuel et concret (les crêtes des Andes à l'horizon) soit par le biais de tropes telles que la comparaison et la métaphore, ici celles de l'océan³². On peut ajouter que, au-delà des

30. — Cesare Aira, *Un Episodio en la vida del pintor viajero*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentine, 2000 ; trad. fr. Michel Lafon, *Un Épisode dans la vie du peintre voyageur*, Éditions André Dimanche, 2001.

31. — *La Cautiva* [1837], Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958, p. 27. Notre traduction.

32. — L'idée d'un espace qui peut véhiculer une grande intensité émotion-

analogies picturales, Echeverría mobilise également des concepts proprement « romantiques » pour inverser le sémantisme du vide et de la non-signification : la première partie du poème se constitue comme une variation sur le tropisme du paysage état-d'âme, plus exactement du paysage comme révélateur et amplificateur de la spiritualité humaine. Et elle développe tout une sublime rhétorique de l'indicible et du mystère, qu'accompagne l'usage d'intensifs (hyperboles et exclamatives) chargés d'imprimer au discours une dimension passionnée :

*¡ Cuántas, cuántas maravillas,
Sublimes y a par sencillas,
Sembró la fecunda mano
De Dios allí! ¡Cuánto arcano
Que no es dada al vulgo ver!
La humilde yerba, el insecto,
La aura aromática y pura,
El silencio, el triste aspecto
De la grandiosa llanura,
El pálido anochecer,*

Combien, combien de merveilles,
Sublimes et uniques,
A semées la main féconde
De Dieu ! Autant d'arcanes
Qu'il n'est pas donné au
commun de voir !
L'humble végétation, l'insecte,
L'air aromatique et pur,
Le silence, le triste aspect
De la grande plaine,
Le pâle crépuscule,

*Las armonías del viento
Dicen más al penseamiento
Que todo cuanto a porfía
La vana filosofía
Pretende altiva enseñar.
¡ Qué pincel podrá pintarlas
Sin deslucir su belleza !
¡ Qué lengua human alabarlas !
Sólo el genio su grandeza
Puede sentir y admirar.*

Les harmonies du vent
En disent plus à la pensée
Que tout ce qu'avec ténacité
La vaine philosophie
Prétend hautement enseigner.
Quel pinceau pourrait les peindre
Sans ternir leur beauté !
Quel langage humain les
célébrer !
Seul le génie peut sentir
et admirer leur beauté³³.

nelle et spirituelle, malgré sa dimension monotone et désertique, est aussi portée par la métaphore du « visage du désert », qui crée un effet d'analogie et d'harmonie anthropo-cosmique, tout en rappelant peut-être le concept de physionomie du paysage développé par von Humboldt. Pour l'influence de von Humboldt sur Rugendas et les peintres voyageurs allemands, voir Sigrid Achenbach, *Kunst um Humboldt : Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt*, Katalog zur Ausstellung in Berlin, 13-11-09 bis 11-4-10, Berlin, Hirmer Verlag, 2010.

33. — *Ibid.*, v. 31-50.

Enfin, le mètre et la mélodie contribuent à traduire en termes d'harmonie et de spiritualité des réalités au départ simplement matérielles. Sur ce plan aussi, Echeverría invente et expérimente. Dans *La Cautiva*, peut-être plus encore que dans *Les Orientales*, la liberté formelle s'accompagne d'une hybridation entre poésie populaire et culture lettrée fondée sur le mélange de formes non complètement codifiées, tantôt strophiques, tantôt non strophiques, tantôt rimées, tantôt seulement assonancées, et sur la juxtaposition de divers registres de langue. De ce fait, la forme générale du poème ne correspond à rien de réellement pratiqué à la même époque. Ainsi la simplicité de ton et de lexique, sensible dans la première strophe, va-t-elle de pair, dans l'ensemble du poème, avec la fréquence d'un mètre relativement bref, l'octosyllabe. Ce procédé s'inspire des *romances* en octosyllabes, issus de la poésie castillane médiévale (comme le souligne d'ailleurs Echeverría dans son avant-propos) ; mais cet octosyllabe est varié par des vers impairs, plus longs (de neuf syllabes), ou plus courts (de 7 syllabes), notamment en fin de strophes :

<i>Mientras la noche, cubierto</i>	Tandis que la nuit, le visage
<i>El rostro en manto nubloso,</i>	Couvert d'un manteau de nuages
<i>Echó en el vasto desierto,</i>	Répand dans le vaste désert,
<i>Su silencio pavoroso,</i>	Son silence étrange,
<i>Su sombría majestad.</i>	Sa sombre majesté ³⁴ .

Selon Thomas Brignon, Echeverría mobilise en réalité, dans ces finales à rythme décroissant, « une forme d'expression typiquement populaire et *rioplatense* : la *payada*, l'art du chant improvisé et accompagné à la guitare », instrument qui revêt une grande importance comme symbole de l'identité créole³⁵. Tout le passage de « l'Avant-propos » dédié à la variation métrique repose d'ailleurs sur une métaphore filée établissant un parallèle entre le rythme poétique et la mélodie tirée d'un instrument³⁶.

34. — *Ibid.*, v. 176-180.

35. — Article cité, p. 524.

36. — Avant-propos à *La Captive* (« *Advertencia* », 1837), trad.fr. Thomas Brignon, article cité, p. 527-530 : « Le mètre, ou plutôt le rythme, est la musique par laquelle la poésie captive les sens et œuvre avec le plus d'efficacité dans l'âme. Tantôt indolent et alangui, il imite le repos ou les méditations de la mélancolie, tantôt sonore et vélocé, la tempête des passions ; avec une dissonance, il blesse, avec une harmonie il ensorcelle ; et il fait, comme le dit F. Schlegel, fluctuer l'esprit entre le souvenir et l'espérance, en accouplant ou en alternant ses rimes. L'habile musicien module grâce à lui tous les tons du sentiment, et s'élève au sublime concert de l'enthousiasme et de la passion. Par conséquent, sans rythme, il n'y a pas de poésie complète. Instrument de l'art, il doit, entre les mains du

Une telle pratique favorisa donc l'expression d'un romantisme véritablement autochtone, mais au sein d'idéaux humanistes à vocation universalisante³⁷. Et ces interactions culturelles ont donné lieu à des expressions d'une réelle originalité dans ces espaces du Nouveau Monde, où les textes de Byron, de Mme de Staël et de Victor Hugo, entre autres, font figure de déclencheurs spirituels. Il convient enfin de souligner que c'est aussi à la faveur de ce multiculturalisme que peut se dessiner l'essence profonde du romantisme, et une certaine unité ontologique, par-delà la diversité géographique et les décalages chronologiques : en premier lieu, une volonté de mettre à plat tous les modes d'expression académiques, pour explorer des territoires et des sujets jugés jusque-là non signifiants, voire anti-poétiques. En second lieu, une historicisation et une politisation de la littérature, qui conduisit, parfois, à l'idée de « mission révolutionnaire de la poésie », selon l'expression d'Antero de Quental que n'aurait pas renié Echeverría. Enfin, la volonté de conjuguer spécificité nationale et universalisme, à travers un intérêt accru pour les cultures étrangères. Il faudrait à ce sujet laisser à nouveau la parole à Mme de Staël, puisque c'est elle qui, très tôt, a su dire et comprendre, peut-être mieux que quiconque, le grand bénéfice de ces interpénétrations culturelles :

Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres, et toutes auraient tort de se priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter. [...] On se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères ; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit³⁸.

Sur ce plan, le cosmopolitisme et le multiculturalisme d'Echeverría et de Rugendas témoignent non seulement du souffle véritablement international du romantisme, mais aussi de tout ce que la culture européenne peut gagner, en retour, dans la découverte de ces foyers lointains.

poète, s'accorder avec l'inspiration et ajuster ses cadences au mouvement fluctuant des passions. De là naît la nécessité de changer parfois de mètre, pour retenir ou accélérer la voix et donner, pour ainsi dire, au chant les intonations conformes à l'effet que l'on tente de produire. »

37. — « Même lorsqu'elles semblent être les expressions d'une sensibilité individuelle, les idées qu'elles contiennent appartiennent à l'humanité, étant donné que le cœur de l'homme a été formé de la même substance et animé par le même souffle. » *Ibid.*, p. 527-530.

38. — *De L'Allemagne*, chap. XXXI, G.F., t. II, p. 75.

