



**HAL**  
open science

## Peinture des paysages dans le Cycle américain de Chateaubriand

Véronique Bcl Magri-Mourgues

► **To cite this version:**

Véronique Bcl Magri-Mourgues. Peinture des paysages dans le Cycle américain de Chateaubriand. 1987.  
<hal-00595436>

**HAL Id: hal-00595436**

**<https://hal.science/hal-00595436v1>**

Preprint submitted on 24 May 2011

**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.



HAL Authorization

## PEINTURE DES PAYSAGES DANS LE CYCLE AMÉRICAIN DE CHATEAUBRIAND

*Ut pictura, poesis*

Le voyage dans le Nouveau Monde accompli en 1791 fut une expérience déterminante pour le jeune Chateaubriand enthousiasmé par la découverte de nouveaux paysages. Il affirme, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, être arrivé en Amérique avec sa

Muse vierge qu'(il) venait livrer à la passion d'une nouvelle nature.<sup>1</sup>

Ce voyage a influencé une grande partie de son œuvre ; il est à l'origine notamment d'une trilogie d'œuvres de fiction que nous avons regroupées sous le titre de *Cycle américain*, *Atala*, *René*, *Les Natchez*. L'étude des paysages est pleinement justifiée pour ces œuvres américaines dont on a pu dire que le véritable sujet en est les tableaux de la nature. Le parallèle avec la peinture que nous nous proposons est légitime puisque dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le compartimentage des arts s'estompe. Les peintres empruntent des éléments à la littérature en introduisant des vers dans leurs tableaux, et inversement, les écrivains utilisent des procédés picturaux. L'évolution de la pensée en littérature est très nette avec celui que l'on considère comme le premier paysagiste français, Bernardin de Saint-Pierre qui rend avec exactitude la coloration des paysages tropicaux, en se servant des mots comme le peintre des couleurs de sa palette. La conception du paysage change. Pour Chateaubriand, le « véritable paysage » est « le paysage nu représentant seulement un accident de la nature »<sup>2</sup>. Exclure la présence humaine du paysage, c'est prendre le contre-pied de la conception des Anciens qui se servaient de la nature comme d'un décor et la reléguent au rôle d'accessoire derrière la scène humaine. Les références à la peinture font de même partie de l'univers imaginaire de Chateaubriand dont l'œuvre est parsemée d'allusions à cet art. La première œuvre de l'écrivain s'intitule *Tableaux de la nature* ; en 1795, il écrit une *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* ; une étude du vocabulaire des œuvres du *Cycle américain* montrerait l'emploi de termes techniques picturaux et des parallèles explicites entre l'œuvre de la nature et le travail d'un peintre, tels ces nuages dans la nuit comparés, dans

Aux ébauches d'un peintre dont le pinceau se serait essayé au hasard sur une toile azurée.<sup>3</sup>

Adoptant une perspective exclusivement picturale, est-il possible d'analyser les paysages écrits comme des œuvres d'art, comme de véritables tableaux ?

La composition des paysages est un premier paramètre d'étude. La place du spectateur, personnage et lecteur, peut être fixe et déterminer un tableau unique, panorama ou vue d'ensemble. C'est René qui, couché sur sa natte, « scrute la vaste

---

<sup>1</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Édition du Centenaire, Introduction de M. Levaillant, 1982, 4 vol. Paris, Flammarion. Première partie, L. VI, 6.

<sup>2</sup> *Le Génie du christianisme*, 1802, O.C., Paris, Fume, Jouvot, 1859 à 1866, p. 309, note 23, 3<sup>e</sup>me Partie, L. I, Chap. 4.

<sup>3</sup> *Les Natchez*, 1826, p. 186. *Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, annoté et présenté par M. Regard, Gallimard, 1984. (Bibliothèque de la Pléiade).

coupole d'un ciel bleu »<sup>4</sup>.

L'œil du spectateur peut, au contraire, être en mouvement. Il découvre alors plusieurs plans du même paysage, voire plusieurs paysages ; le lecteur a devant lui de véritables triptyques tels qu'ils se pratiquaient en peinture au XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi ce paysage de René formé de trois volets, introduits chacun par un complément de lieu :

A quelque distance dans la plaine, on apercevait le village des Natchez [...]. Vers l'orient, au fond de la perspective, le soleil commençait à paraître [...] ; à l'occident, le Meschacébé roulait ses ondes magnifiques.<sup>5</sup>

Le processus de description ressortit également à la technique picturale, en faisant succéder différents plans, du lointain au premier plan :

Les feux de l'incendie [...] brillaient encore dans le lointain ; au pied de la montagne un bois de pins tout entier était renversé dans la vase et le fleuve roulait pêle-mêle les argiles détrempées, les troncs des arbres, les corps des animaux et les poissons morts dont on voyait le ventre argenté flotter à la surface des eaux.<sup>6</sup>

L'encadrement, condition *sine qua non* d'un véritable tableau, présente parfois des paysages comme des œuvres totalement achevées. Une seule fois dans tout le Cycle américain, il est purement artificiel et correspond ainsi au cadre artificiel d'un tableau pictural, lorsque René regarde à travers sa fenêtre. Ce découpage particulier de l'espace se réfère explicitement à un principe de la Renaissance qui préconisait qu'un paysage pictural parût vu d'une fenêtre. Ici, une portion d'espace nettement découpée par une embrasure de fenêtre s'offre au regard du personnage comme un véritable tableau de peintre :

La nuit, lorsque l'aquilon ébranlait ma chaumière, que les pluies tombaient en torrent sur mon toit, qu'à travers ma fenêtre je voyais la lune sillonner les nuages amoncelés, comme un pâle vaisseau qui laboure les vagues, il me semblait que la vie redoublait au fond de mon cœur.<sup>7</sup>

Si, dans ce cas, l'encadrement détermine le paysage en précisant les limites, il sert plus souvent à parfaire un tableau. Lors de l'orage d'*Atala*, on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes « à travers les crevasses du ciel »<sup>8</sup>, dont les contours servent de cadre à ces nouveaux paysages et, dans René, le Mississippi « formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur ».<sup>9</sup>

Le mode de composition des tableaux, déterminé par la place du spectateur, le découpage en plans successifs et la perfection de l'encadrement est une première approche picturale des paysages qui se trouve confirmée par l'étude de leurs composantes, dessin, couleurs, lumière et mouvement.

Certains paysages semblent rester au stade de croquis et reposent uniquement sur

---

<sup>4</sup> René, Paris, Garnier, 1958, éd. critique par F. Letessier, p. 183.

<sup>5</sup> René, p. 183-4.

<sup>6</sup> Atala, p. 100.

<sup>7</sup> René, p. 214-5.

<sup>8</sup> Atala, p. 89.

<sup>9</sup> René, p. 184.

un jeu des lignes, horizontales, verticales ou obliques. Un croquis de *Les Natchez* se réduit à l'horizontale du lac et à l'oblique du soleil :

Les députés [...] découvraient la vaste perspective du lac et le soleil incliné sur l'horizon.<sup>10</sup>

Ce procédé du croquis se rapproche de celui du peintre qui, dans le travail préliminaire de l'esquisse, ne retrace que les lignes de force, les lignes principales du tableau.

D'autres paysages dépassent ce stade premier du croquis pour être des œuvres d'art élaborées et achevées. L'écrivain ménage alors des effets de perspective, « cette partie de l'art sans laquelle [...] il ne peut y avoir de paysage »<sup>11</sup>. Dans le Prologue d'*Atala*,<sup>2</sup> il souligne ce qui n'est qu'une illusion d'optique sous l'effet de la distance par le verbe « sembler » :

Leurs flots de verdure, en s'éloignant, *semblent* monter dans l'azur du ciel où ils s'évanouissent.<sup>12</sup>

Il crée aussi l'impression de profondeur ; le parangon en est le paysage en abyme déjà évoqué où la profondeur du ciel se trouve comme multipliée, indéfiniment reproduite par d'autres cieux qui se creusent en son sein. Pour donner l'impression de profondeur aux paysages terrestres, Chateaubriand se sert de ce que les peintres appellent une « trouée » qui permet une ouverture dans le tableau et dirige le regard vers un autre paysage :

Le fleuve qui nous entraînait, coulait entre de hautes falaises, au bout desquelles on apercevait le soleil couchant.<sup>13</sup>

Le fleuve, guidé lui-même par les falaises qui l'entourent, dirige habilement le regard du lecteur vers le tableau du soleil couchant. Grâce à cet effet de profondeur, maint paysage du Cycle américain acquiert une troisième dimension. Mais si les paysages n'étaient fondés que sur un dessin plus ou moins élaboré, il leur manquerait l'expression, essentielle, conférée par les couleurs et la lumière.

Certains paysages sont néanmoins dépourvus de toute coloration explicite :

Les cabanes (...) sont bâties sous un ciel délicieux, au fond d'un lac intérieur.<sup>14</sup>

Aucune couleur n'est mentionnée. Un simple schéma des cabanes situées entre ciel et terre s'inscrit dans l'esprit du lecteur.

Quand elle est présente, la couleur est toujours réaliste et ne paraît répondre à aucune exigence symbolique. Son usage peut cependant être classique ou se régler sur la technique impressionniste. Les paysages éblouissent l'écrivain et pour communiquer son impression, celui-ci force souvent les nuances, multiplie les contrastes. Ses tableaux

---

<sup>10</sup> *Les Natchez*, p. 491.

<sup>11</sup> *Le Génie du christianisme*, p. 309.

<sup>12</sup> *Atala*, p. 33.

<sup>13</sup> *Atala*, p. 83.

<sup>14</sup> *Les Natchez*, p. 234.

exotiques font montre d'un parti pris de bariolage. Dans le Prologue d'*Atala*, Chateaubriand énumère par exemple « des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses », puis « des perroquets verts à tête jaune, des piverts empourprés, des cardinaux de feu ». C'est un tableau qui vise à créer le dépaysement, à frapper l'imagination du lecteur. Un paysage de *Les Natchez* nous enchante par ses couleurs et sa luminosité bien qu'il s'agisse d'un paysage français et non plus exotique :

On voyait se dérouler la brillante écharpe des campagnes, toute diaprée de l'azur des fleuves, de l'or des moissons, de la pourpre des vignes, et de la verdure des prés et des bois.<sup>15</sup>

Le lecteur a l'impression d'un tableau opulent et féerique aux lignes courbes, onduleuses, comme le suggère l'image de l'écharpe qui se déroule. On relève d'autre part l'éclat particulier du tableau, toutes les couleurs sont lumineuses sous l'effet du soleil. L'opulence, la luminosité, l'exubérance des couleurs sont les constantes de tous les tableaux qui deviennent des féeries et qui sont prétextes au seul plaisir des yeux. Le souci esthétique prend le pas sur le symbolique puisqu'il paraît impossible de prouver un quelconque souci métaphorique par la récurrence des couleurs. Dans tous ces tableaux évoqués, le soleil communique son éclat aux couleurs sans les modifier réellement. Les objets éclairés deviennent plus lumineux mais gardent leur couleur propre, leur « ton local ». D'autres fois, en revanche, la couleur est utilisée d'une manière qui pourrait annoncer les recherches des impressionnistes qui, dans un souci réaliste, veulent peindre les choses telles qu'elles leur apparaissent sur l'instant. L'objet, perdant son ton local, devient une simple modulation de la lumière :

Le soleil, qui se couchait, couvrait d'un réseau d'or les savanes et la cime aplatie des cyprès sur la rive occidentale du fleuve [...] les clochers s'élevaient comme des flèches de feu. Le Meschacébé roulait entre ces deux tableaux ses vagues de rose, tandis que les pirogues [...] présentaient aux regards leurs mâts ou leurs voiles teints de la pourpre du soir.<sup>16</sup>

Une métamorphose similaire est opérée par la lune dans un tableau de la même œuvre, hymne à l'astre lunaire :

Tes regards veloutent l'azur du ciel ; (...) ils font briller les fleuves comme des serpents, ils argentent la cime des arbres ; ils couvrent de blancheur le sommet des montagnes ; ils changent en une mer de lait les vapeurs de la vallée.<sup>17</sup>

Comme dans les toiles de Claude Le Lorrain, peintre admiré de Chateaubriand, lumière et couleur ne se distinguent plus : la lune déverse une lumière blanche qui recouvre la couleur propre des choses. Source de lumière et de magie, elle transforme le tableau en symphonie blanche.

La lumière « fait le paysage »<sup>18</sup>, affirme Chateaubriand. Les nocturnes sont primordiaux dans l'imaginaire de notre écrivain. La clarté lunaire, assimilée par J.P. Richard à un brouillard dans *Paysage de Chateaubriand* adoucit les contours, estompe les formes. Elle « granule et aérise la matière » jusqu'à lier les divers objets entre eux.

---

<sup>15</sup> *Les Natchez*, p. 477.

<sup>16</sup> *Les Natchez*, p. 429.

<sup>17</sup> *Les Natchez*, p. 381

<sup>18</sup> *M.O.T.*, p. T.4, p. 126.

Ainsi peut se comprendre la célèbre expression de Chateaubriand, « la cime indéterminée des forêts ». Les jeux des ombres et de la lumière animent quelquefois le nocturne, la clarté de la lune passant au travers de piliers ou de nuages. Les clairs-obscurs renvoient directement aux procédés picturaux, lorsque la nuit s'éclaire de taches lumineuses et enflammées, comme les flambeaux ou l'incendie de *Les Natchez*.<sup>19</sup>

Le mouvement enfin reste compatible avec l'art pictural s'il préserve la fixité temporelle du paysage, donc s'il est créé par l'introduction d'éléments animés voire vivants, comme un élément liquide, un fleuve, un ruisseau, un torrent, suivant un mouvement continu qui ne bouleverse pas l'ordre général du tableau, ou un élément aérien comme le vent. Des animaux saisis dans une attitude et dans un lieu déterminés et invariants peuvent aussi animer un tableau. Le parallèle avec la peinture ne peut cependant pas être maintenu pour les paysages en évolution, qui se métamorphosent sous nos yeux et impliquent, par conséquent, une durée, l'intervention du facteur temps, incompatible avec la fixité d'un tableau. De même les paysages intermittents, construits sur le balancement « tantôt ... tantôt » qui introduit deux aspects différents du paysage, pourraient être traduits, au mieux, par un diptyque dont chaque tableau correspondrait à un volet de la narration :

Tantôt les vagues se couvraient [...] d'étincelles, tantôt elles n'offraient plus qu'une surface huileuse, marbrée de taches noires, cuivrées ou verdâtre.<sup>20</sup>

Avec le mouvement sont atteintes les limites de la métaphore picturale pour le paysage littéraire, du moins dans sa description. Reste à voir quelles en sont les implications.

Les paysages du Cycle américain apparaissent et sont conçus comme des œuvres d'art et, plus spécialement, des œuvres d'art picturales, notion fondée sur trois motifs, la beauté, l'artificialité, l'universalité, qui s'expriment à deux niveaux, celui de la vision des paysages, celui de leur restitution. La façon de décrire est tributaire de la façon de voir et si l'écrivain décrit la nature comme une œuvre d'art, c'est qu'il la voit comme telle, comme un ouvrage de beauté et de perfection..

Si la nature est belle, c'est parce qu'elle est une création de la Providence et que Dieu s'y manifeste. C'est là un aspect néo-classique de l'œuvre chateaubrianesque, la beauté des paysages est une image, le seul reflet perceptible de la splendeur divine. Dès lors, la nature du Cycle américain est sacralisée ; la voir comme une œuvre d'art, c'est contempler la magnificence divine et la restituer comme telle, c'est se rapprocher de la Divinité. Toutefois, on a souvent contesté la sincérité religieuse de Chateaubriand et on l'a accusé d'avoir remanié une œuvre païenne pour en faire une œuvre d'inspiration religieuse. On ne peut nier en effet que cet écrivain ait aimé la nature pour elle-même, pour ses formes, ses lignes, ses couleurs, offertes à sa sensibilité aiguë. Il a tenté d'en restituer la beauté pour ses lecteurs tout en restant conscient de la difficulté de la tâche et de l'impossibilité de la perfection et d'une fidélité rigoureuse :

Mais la nature se joue du pinceau des hommes : lorsqu'on croit qu'elle a atteint sa plus grande beauté, elle sourit et s'embellit encore.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Les Natchez*, p. 169 et 326.

<sup>20</sup> p. 183.

<sup>21</sup> *Voyage en Amérique*, La Pléiade, p. 729.

Au stade de la restitution, l'écrivain tente d'éblouir le lecteur, de lui plaire par la splendeur des paysages écrits auxquels il veut donner une forme parfaite même au risque d'élaborer une vision faussée de l'Amérique. La beauté, selon lui, est plus importante que la vérité, ou plutôt c'est la beauté qui crée la vérité. En faisant de ses paysages écrits des œuvres d'art picturales, allant jusqu'à les achever et à les parfaire en leur donnant un cadre, il atteint un second degré de beauté. Les construire ainsi, c'est les offrir au regard, les donner à voir, les adresser et on sait toute l'importance de l'existence d'une conscience réceptrice pour Chateaubriand, lui qui manifeste son désespoir de ne plus être lu vers la fin de sa vie, dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe*. Cette conscience réceptrice est non seulement la raison d'être d'une description mais elle en détermine aussi l'orientation. Les œuvres du Cycle américain sont aussi des œuvres de circonstance qui concourent à l'élaboration du mythe américain : à l'époque, la France et même l'Europe tout entière témoignent un vif intérêt pour le Nouveau Monde. L'écrivain fige alors les spectacles en tableaux pour en faire goûter le charme. Il fait un choix de détails typiques, les organise en tableaux en tenant compte de l'agencement des couleurs, de la perspective, des contrastes et offre finalement au lecteur une vue privilégiée de l'Amérique ; le lecteur, voyageur favorisé, évolue dans un vaste musée, galerie d'œuvres d'art qui rivalisent de splendeur. Les paysages américains sont ainsi transposés et sacralisés par Chateaubriand mais, ce faisant, ils sont corollairement déréalisés.

Beauté et artificialité se rejoignent et deviennent inséparables puisque l'art, en lui même, est artifice. Seul le regard fait être le monde, mais en le peignant, on le rend artificiel. Devenu œuvre d'art et reconstruit par l'écrivain, le paysage acquiert une qualité nouvelle, abstraite. L'écrivain se l'approprie par l'écriture pour finalement créer un monde tout artificiel et personnel. Le peintre-poète est un miroir mais un miroir toujours plus ou moins enchanté. Sainte-Beuve compare son imagination à la fontaine du *Roman de la Rose* où se réfléchissait tout un verger<sup>22</sup>. Chateaubriand a obtenu « la puissance de créer des mondes » qu'il prête à René ; il est un démiurge, l'Enchanteur. L'univers qu'il crée est unifié, cohérent, harmonieux ; il impose un ordre à ce qui n'en avait pas. Une tempête, par exemple, devient un agencement stable d'éléments, immobilisée dans un ordre immuable. Mais chaque détail est privé de sa signification réaliste pour devenir le matériau d'une pure vision esthétique, dont le meilleur exemple est celui du nocturne déjà cité, la nuit devenant un espace imaginaire où peuvent se *confondre* rêve et réalité, où l'écrivain trouve l'harmonie intérieure, un asile, la paix et la communion avec l'absolu.

L'universalité est le dernier paramètre d'une œuvre d'art. Par delà le temps qui nous sépare de leur création, les tableaux du Cycle américain nous touchent et nous émeuvent encore, comme ils ont influencé une grande partie de la génération romantique, tel Hugo qui emprunte des procédés descriptifs à Chateaubriand dans ses œuvres de jeunesse, *Burg Jargal* par exemple.

## Conclusion

---

<sup>22</sup> Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Cours professé à Liège en 1848-9.

Le parallèle entre peinture et littérature se révèle fructueux mais il a ses limites et ses insuffisances. Une totale homologie entre les deux arts est impossible, tout au plus peut-on parler d'équivalences entre l'écriture et la peinture et évoluer dans le domaine de la métaphore.

La peinture est avant tout un art visuel : toutes les sensations que l'on peut éprouver à la vue d'une toile de peintre ont leur point de départ dans des sensations visuelles. Un paysage littéraire, au contraire, est un appel à tous nos sens par le fait même qu'il n'en privilégie aucun. Toutes les sensations mises en jeu confèrent une autre dimension à un texte écrit et nous obligerait à dépasser définitivement le strict niveau pictural. D'autre part, Chateaubriand lui-même ajoutera, dans les œuvres postérieures au *Cycle américain*, une autre valeur à ses paysages : la splendeur des spectacles naturels ne lui suffira plus, il faudra qu'elle s'assortisse d'une dimension historique. Le paysage n'aura de charme que lorsqu'il retrouvera « le sang, les larmes et les sueurs de l'homme »<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1ère Partie, T. VII, p. 116.

