HAL
open science

La poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand

Sébastien Baudoin

To cite this version:

Sébastien Baudoin. La poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2009. Français. NNT : 2009CLF20015 . tel-00658756

HAL Id: tel-00658756

https://theses.hal.science/tel-00658756v1

Submitted on 11 Jan 2012

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 CLERMONT-FERRAND II – BLAISE PASCAL
UFR LLSH

Thèse de doctorat nouveau régime
Littérature française

Sébastien BAUDOIN

La Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand

Thèse dirigée par

Mme le Professeur Pascale AURAIX-JONCHIÈRE

Soutenue le 5 décembre 2009

Jury :

Madame le Professeur Simone BERNARD-GRIFFITHS

Madame le Professeur Fabienne BERCEGOL

Monsieur le Professeur Jean-Marie ROULIN

Monsieur Philippe ANTOINE, Maître de Conférence HDR

Remerciements

A l'origine de ce travail et de la passion qui l'a nourri est une lecture estivale de *Mémoires d'outre-tombe* il y a de cela quinze ans, agissant comme un révélateur littéraire. Je remercie tout particulièrement Pascale Auraix-Jonchière, qui suit et dirige mes recherches depuis maintenant dix ans. Sa rigueur et ses conseils avisés ont su me guider jusqu'à la conclusion de mes études universitaires. Rien n'aurait pu être possible sans deux déclencheurs, deux maîtres à penser, Pascale Auraix-Jonchière et Simone Bernard-Griffiths, que je remercie ici chaleureusement pour leur exigence et leurs enseignements hors du commun. Ma gratitude va enfin aux amis qui m'ont encouragé tout au long de ce travail : leur appui et leur aide m'ont été très précieux.

Nous lui devons presque tout[1].

[1] Julien Gracq, « Le Grand Paon », *Préférences*, in *Œuvres complètes*, volume II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 926.

Introduction : une œuvre à saisir sous l'angle des paysages

L'appel de la nature, Chateaubriand dit l'avoir ressenti dès sa prime jeunesse, se désignant volontiers comme « compagnon des flots et des vents »[1]. Mettant en scène sa naissance comme une fatalité sous le signe de la tempête, il donne à lire son existence dans un lien perpétuel à l'espace naturel. Que ce soit dans les errances qui l'ont conduit le long des grèves de Saint-Malo ou à travers les territoires sauvages qui entourent la propriété de Combourg, son enfance n'est qu'une préfiguration des explorations paysagères qui influenceront toute sa vie. En Amérique, il fait l'expérience d'une nature vierge de toute corruption, non encore marquée par l'empreinte ravageuse de l'homme ; en Orient, il se confronte aux pyramides, aux déserts et aux ruines, aux tombeaux qui attestent du lien indissoluble qui rattache les hommes du vieux continent à la terre qui les a vus naître. Toujours, Chateaubriand explore les paysages qui l'entourent comme pour mieux sonder les contours de sa propre subjectivité : expérience des limites naturelles, cataracte, océan ou désert, montagnes inaccessibles ou abîmes sans fonds, le paysage revêt chez lui une importance considérable, à l'image d'un terrain d'investigation de soi à l'épreuve d'un monde qu'il cherche à cerner sur le mode de la nature et non plus seulement de la culture, en héritier direct des Lumières.

On comprend donc que les paysages soient fort nombreux dans son œuvre et leur étude fournit une porte d'entrée indispensable à la compréhension des enjeux majeurs des textes où ils apparaissent. De nombreux ouvrages ont ainsi appréhendé l'œuvre de Chateaubriand sous l'angle de la nature, mais de manière parcellaire, par exemple en

[1] *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, Livre premier – chapitre 4, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », p. 141.

s'intéressant à l'océan ou à la mer[2], ou limités à l'étude de certaines catégories de paysages dans une œuvre[3]. Seul Jean-Pierre Richard, dans un ouvrage qui a fait date dans la critique chateaubrianesque, a tenté le tour de force d'appréhender comme un ensemble cohérent tous les paysages de l'œuvre de Chateaubriand, dans son *Paysage de Chateaubriand*[4]. A quoi bon dès lors renouveler l'expérience de cette étude, déjà brillamment menée il y a de cela plus d'une trentaine d'années ?

Tout d'abord parce que le paysage est devenu, depuis les années soixante-dix et davantage encore récemment, un enjeu réflexif majeur de la critique, qu'elle soit géographique, sociologique, artistique, philosophique ou littéraire. Au carrefour des disciplines, il est, depuis la conception de Jean-Pierre Richard, l'objet d'une théorisation de plus en plus importante, ce dont nous rendrons compte de manière synthétique dans l'introduction de cette étude. Le bouleversement du concept de paysage entraîne donc une nouvelle mise en perspective de la place et du rôle de ces derniers dans l'œuvre de Chateaubriand. L'approche proposée dans *Paysage de Chateaubriand*, pour riche et exhaustive qu'elle soit, reste une étude thématique, ordonnant les paysages en les analysant par grands schèmes de représentations sur le mode de la sensation[5]. Sans négliger bien évidemment cette dimension fondamentale du sensible dans l'appréhension chateaubrianesque du monde, nous voudrions pour notre part orienter davantage notre étude sur les modes de composition descriptive chez cet auteur : comment Chateaubriand construit-il ses paysages ? comment les élabore-t-il à des fins bien déterminées, et selon les contraintes génériques qui s'imposent à lui ? Fortement empreints de la sensibilité exacerbée de l'auteur, ceux-ci forment avant tout des configurations descriptives dont il convient de mettre à nu les structures et procédés sous-jacents, en s'aventurant dans les coulisses de la création pour mieux tenter d'appréhender le rapport qu'entretient l'auteur avec la nature, le monde qui l'entoure et la création littéraire.

---

[2] *La Mer et le sacré dans l'œuvre de Chateaubriand*, de Marie Pinel (Grenoble, Claude Alzieu Editeur, « In Librio », 1995).

[3] *Paysages intérieurs et paysages extérieurs dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, de Merete Grevlund (Paris, Nizet, 1968).

[4] Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, collection « Pierres Vives », 1967.

[5] Dans un article récent, Claude Reichler revient sur l'apport de l'ouvrage de Jean-Pierre Richard pour spécifier l'acception particulière que le critique donne du mot « paysage » : « on sait que l'objet de l'ouvrage de Richard n'est pas le paysage au sens spatial ou perceptif où je l'entends ici, mais plutôt le déploiement imaginaire des données spatiales dans une œuvre littéraire. » (« Chateaubriand et le paysage des Alpes », in *Bulletin de la Société Chateaubriand* n°48, année 2005, La Vallée-aux-Loups, 2006, note de bas de page, p.83).

Si le paysage se veut fidèle reflet de la réalité[6], dès qu'il entre en littérature, il se métamorphose au gré des perceptions paysagères de l'écrivain et de ses intentions, du genre littéraire concerné, de la place du fragment paysager dans l'économie de l'œuvre, mais aussi de ses souvenirs et des échos culturels qu'il ne peut manquer d'évoquer en lui. Ainsi, le paysage littéraire, particulièrement chez Chateaubriand qui le recompose parfois bien des années après sa contemplation ou sa première ébauche effective, est une reconstruction savante. Il conviendra de cerner ses récurrences dans l'œuvre afin d'aboutir *in fine* à la définition d'une poétique, révélatrice d'un rapport au monde.

Paysage de l'œuvre, paysages des œuvres

L'œuvre de Chateaubriand est traditionnellement répartie en trois périodes qui correspondent à trois étapes fondamentales de son existence : les écrits de jeunesse, de 1797 à 1806, centrés sur l'expérience américaine, les écrits de la maturité, de 1806 à 1826, orientés autour de l'expérience orientale et où commencent à poindre les prémisses de l'écriture autobiographique et mémorielle ; enfin, de 1826 à 1848, les écrits de vieillesse qui consistent en une ressaisie de l'œuvre et de l'existence par la constitution des *Œuvres complètes* chez Ladvocat (1826), aboutissant à la reprise des *Natchez* et à la composition de *Voyage en Amérique* comme des *Aventures du dernier Abencérage*, longtemps après les voyages qui ont nourri l'imaginaire ayant présidé à leur création. Mais surtout, cette période est celle de la distance de l'écriture subjective où le « moi », déjà très présent, devient le centre de l'œuvre avec *Mémoires d'outre-tombe* (1848) et surtout *Vie de Rancé* (1844), où l'auteur a mis beaucoup de lui-même[7].

Cette répartition chronologique nous semble cependant moins pertinente, dans notre perspective, que celle qui consisterait à penser l'œuvre de Chateaubriand par pôles successifs de l'expérience. Les paysages étant peu présents dans les œuvres historiques, le sujet excluant de fait la présence paysagère - si ce n'est sous forme métaphorique, allégorique ou illustrative - ils sont majoritairement rassemblés dans les œuvres de fiction,

[6] De l'ordre de la *mimèsis*.

[7] Cette perspective a nourri notre intervention intitulée « *Vie de Rancé* de Chateaubriand, une réécriture de fragments autobiographiques », au colloque « Biographie d'écrivains », qui s'est tenu à l'université de Metz les 8 et 9 octobre 2009.

de voyage ou à dominante autobiographique et personnelle. Ainsi, le corpus de notre étude se constituera autour de trois pôles majeurs de l'imaginaire chateaubrianesque selon la répartition suivante :

L'expérience américaine et l'exil	**L'expérience orientale et européenne**	**Le « moi » ressaisi dans le temps de l'expérience**
- « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages » - *Essai sur les révolutions* - *Génie du christianisme* - *Atala* - *René* - *Les Natchez* - *Voyage en Amérique* - *Essai sur la littérature anglaise*	- *Voyage en Italie* - *Voyage au Mont-Blanc* - *Voyage à Clermont* - *Itinéraire de Paris à Jérusalem* - *Les Martyrs* - *Les Aventures du dernier Abencérage*	- *Mémoires d'outre-tombe* - *Vie de Rancé*

La correspondance de Chateaubriand, en cours d'édition, nous semble devoir être consultée de manière complémentaire mais non essentielle, en ce qu'elle constitue un ensemble plus composite, n'ayant pas fait l'objet d'une ressaisie éditoriale de la part de l'auteur : elle ne peut donc être étudiée sur le même plan que les œuvres abouties et destinées à la publication.

L'appréhension de l'œuvre de Chateaubriand par pôles de l'imaginaire et de l'expérience présente certes certains écueils (entre particulier, le « moi » joue déjà un rôle essentiel dans *Voyage en Amérique* ou *Itinéraire de Paris à Jérusalem*) mais elle permet de bien cerner trois rapports au monde fondamentaux qui nourrissent les paysages littéraires de l'auteur.

L'expérience américaine est une première manière d'éprouver la jeunesse rousseauiste enthousiaste dans la confrontation avec la Grande Nature, celle des espaces illimités du Nouveau Monde. Cette rencontre fondamentale, véritable scène matricielle de l'œuvre, confère à l'espace américain une valeur de paradigme, à l'aune duquel seront mesurés tous les autres paysages perçus par la suite, en particulier en Orient.

Cette expérience de la vastitude nourrit la pensée révolutionnaire, dans *Essai sur les révolutions*, en offrant un contrepoint sublime dans la fameuse « Nuit américaine » pour permettre de mieux appréhender l'Amérique comme un espace du renouveau éphémère. La Révolution française s'y reconnaît en filigranes, également transposée dans l'univers binaire, épique et chaotique des *Natchez*, où la révolte conduit au carnage et à l'anéantissement d'une tribu. Ici, la mort de membres de la famille de Chateaubriand se devine transposée. Quant au recul de l'exil londonien, il permet d'une part la théorisation paysagère en fonction du modèle pictural dans la « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages », d'autre part la réflexion sur la littérature anglaise, dans *Essai sur la littérature anglaise*, et enfin l'éclosion de l'apologétique chrétienne avec *Génie du Christianisme*. *Atala* et *René*, ces romans de la passion, se constituent pour leur part comme les pendants fictionnels de la théorisation du paysage chrétien dans le *Génie*. La Grande Nature prouve la perfection divine dans ses manifestations les plus prodigues, l'immensité et la profusion végétale disent l'absolu pouvoir créateur de Dieu dont l'expérience américaine est la preuve. Le paysage du Nouveau Monde nourrit ainsi un imaginaire du chaos apaisé sur fond de défense et illustration du christianisme : les paysages y occupent une place majeure, formant la toile du peintre où se lisent les élans incontrôlés de la jeunesse et l'apaisement apporté par la foi dont *Voyage en Amérique* serait le témoignage tardif.

L'expérience orientale et européenne est celle du vide après la surabondance américaine. Les paysages, investis de la culture du vieux continent, sont traversés par l'auteur de *Voyage en Italie* comme un champ de ruines. *Itinéraire de Paris à Jérusalem* rend compte d'une expérience du désenchantement, nuancée par quelques rapports à l'espace euphoriques mais éphémères à l'espace. *Les Martyrs* font des paysages le lieu d'une conquête du paganisme par le christianisme, nourris d'une culture antique qui leur donne une épaisseur nouvelle tout en les marquant au fer rouge de l'expérience traumatisante de la fuite du temps. *Voyage au Mont-blanc* nie les premiers élans rousseauistes par le rejet des montagnes, *Voyage à Clermont* fait état d'une platitude déceptive, *Les Aventures du dernier Abencérage*, ressaisit l'histoire des amours passées avec Nathalie de Noailles dans un paysage de l'exil, de la mort et de la distance où le paradis urbain de l'Alhambra n'apporte que des lueurs esthétiques éphémères ternies par le sang des ancêtres. La voie est déjà ouverte vers la remémoration de l'existence par la peinture de l'espace, prisme essentiel par lequel Chateaubriand va tenter de peindre et d'appréhender son identité fuyante.

Ressaisi dans le temps de l'expérience, le « moi » chateaubrianesque s'exprime par la consécration du paysage, qui se fait non plus comme miroir des contradictions mais comme mirage de l'identité. La réécriture de l'espace représenté dans les œuvres antérieures fait figure de bilan de l'existence. Le paysage est morcelé, disloqué ou réduit, grevé par les digressions méditatives et introspectives et les excursus mélancoliques qui leur confèrent une forte dimension subjective. *Mémoires d'outre-tombe* poursuit le travail de composition des paysage entrepris dans les œuvres antérieures, non plus sous l'angle de la réécriture des devanciers, mais dans un formidable retour sur soi par la réappropriation de son œuvre perçue avec la distance de l'outre-tombe. A demi effacés par la patine du temps, lourds de toute une expérience d'une chronologie dévoratrice et fugace, les paysages en viennent à superposer les lieux, donnant naissance à des doubles : Montboissier et Combourg, puis Combourg, Chambord et La Trappe dans *Vie de Rancé* constituent de simples variations qui rejoignent un même imaginaire de l'impossible retour aux origines du « moi ». L'Amérique et l'Orient, dans leurs paysages réécrits, deviennent des espace de dilution de l'être, des champs de vanité où composer la description revient à se dessaisir de son identité mise à distance pour mieux l'interroger sans pour autant trouver de réponse, si ce n'est dans l'écriture.

Le choix des éditions retenues s'avère, dans ce sens, primordial. Si l'édition de la Pléiade demeure incontournable, notamment pour ce qui est de *Génie du christianisme* et d'*Essai sur les révolutions*[8], d'autres éditions, plus récentes et plus complètes, auront notre préférence. Ainsi, *Mémoires d'outre-tombe* seront utilisés dans leur récente édition de la pochothèque fournie par Jean-Claude Berchet[9], édition qui fait autorité par la richesse et la pertinence de ses notes, introduction, appendices et variantes, nourris de l'apport critique le plus récent. Pour ce qui est des fictions de Chateaubriand (*Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*) et de ses épopées (*Les Natchez, Les Martyrs*), l'édition de référence sera celle de la Bibliothèque de la Pléiade mais nous consulterons, lorsque cela sera nécessaire, l'édition du Livre de Poche d'*Atala, René* et *Les Natchez* fournie par Jean-

[8] *Génie du christianisme* et *Essai sur les Révolutions* ont été rassemblés dans un même volume dans l'édition de la Pléiade par Maurice Regard en 1978. Si le *Génie* n'a pas encore fait l'objet d'une réédition plus ambitieuse, le volume très récent publié dans le cadre des *Œuvres complètes* en cours d'édition chez Honoré Champion, dont l'*Essai sur les Révolutions* a été annoté et présenté par Aurélio Principato, apporte un éclairage nouveau concernant cette dernière œuvre (*Œuvres complètes*, I. « préface » de l'auteur (Ladvocat XVI). *Essai sur les Révolutions* (Ladvocat I-II), Paris, Honoré Champion, 2009). Par souci de cohérence, nous avons préféré nous référer au même volume de la Pléiade, sans dissocier le *Génie* et l'*Essai sur les Révolutions*, dans l'attente de la publication du *Génie* chez Honoré Champion.

[9] *Mémoires d'outre-tombe*, volumes I et II, collection « La Pochothèque », édition de Jean-Claude Berchet, refonte de l'édition de la collection « Classiques Garnier », Paris, Le Livre de Poche, 1989-1998.

Claude Berchet, complète et très riche. *Vie de Rancé* sera également citée dans l'édition de la Pléiade, ainsi que les voyages (*Voyage en Italie*, *Voyage en Amérique*), à l'exception de quelques uns. *Voyage à Clermont* sera utilisé dans la version fournie par les œuvres complètes en cd-rom (Acamédia, 1999), fondée sur l'édition Garnier (1859-1861), *Voyage au Mont-blanc* sera cité dans l'édition récente fournie par Juan Rigoli chez Droz (Genève, 2005) accompagnant son essai intitulé *Le Voyageur à l'envers* ; enfin, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* ayant été récemment réédité par Jean-Claude Berchet (Gallimard, « Folio », 2005), il restera la référence à laquelle nous renverrons, en raison de son apparat critique et ses notes souvent éclairantes. Les autres écrits de l'auteur, relevant des *Mélanges littéraires* ou des essais divers, comme *Essai sur la littérature anglaise*, seront cités en référence à l'édition en cd-rom des *Œuvres complètes* précédemment évoquée. Seule la *Correspondance* fait exception, les sept volumes actuellement publiés l'étant dans l'édition Gallimard. Enfin, l'édition des *Œuvres complètes* de Chateaubriand étant en cours d'élaboration chez Honoré Champion, nous consulterons et utiliserons avec profit les volumes parus jusqu'à l'achèvement de notre travail.

Mais avant d'aborder l'étude du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand, il convient de définir précisément le terme de « paysage » tel que nous l'envisageons, à l'aune des grandes théories qui ont récemment permis de mettre en perspective les enjeux qui accompagnent cette notion dans un cadre pluridisciplinaire.

Le paysage, problématiques majeures

Un paysage n'est pas une donnée évidente qui s'offre au champ de la perception, il met en œuvre tout un processus de création, pour une part inconscient, qu'il convient de suivre dans toutes ses étapes afin d'avoir une vision claire de la multiplicité de ses enjeux.

De la perception à l'individuation.

Le paysage est le fruit d'une rencontre fortuite entre un individu au regard et à l'intériorité mouvante et un espace naturel lui aussi changeant, au gré des luminosités et

des reliefs. Le paysage naît au confluent de ces deux instances que sont l'individu percevant et l'espace naturel perçu : il est ainsi conditionné par un ensemble de facteurs très changeants, et qui dépendent des contingences, si bien que les conditions de son apparition sont aussi diverses que les individus susceptibles de le faire naître sont nombreux. Si l'on distingue les deux pôles entrant en interaction sous une forme synthétique, il convient de prendre en considération les éléments suivants :

- sur le plan du percepteur et des changements inhérents à l'individu, l'appréhension d'un paysage doit tenir compte de divers paramètres : le changement psychique - les émotions du spectateur, son état d'esprit, son humeur -, le changement physique - facilités ou non à percevoir liées à l'acuité, hallucinations ou troubles visuels éventuels – et le déplacement dans l'espace probable. Le cadre de sélection par le regard évolue selon le point de perception dans l'espace avec le cas particulier des paysages en mouvements.

- sur le plan du « pays »[10] contemplé et des changements inhérents à l'espace, le visible et l'occulté tiennent une part essentielle, représentés principalement par le relief et la végétation[11]. Le problème de la luminosité doit être aussi nécessairement pris en compte car il modifie considérablement la perception de l'espace, comme pour l'exemple des couchers de soleil, des paysages nocturnes ou au contraire des paysages ensoleillés. Enfin, le problème météorologique joue lui aussi un grand rôle dans l'appréhension des paysages : orage, vent, soleil, pluie ou la brume constituant autant de variations qui conditionnent la perception de l'espace naturel[12].

Ainsi, lorsqu'un paysage est contemplé, tous ces facteurs entrent en interaction le temps fugace d'une contemplation. Alors, pour pérenniser cet instant de composition momentanée, l'homme tente de le figer, soit sur la toile du peintre, soit sur la pellicule, soit par les mots. C'est ce dernier mode de transposition du paysage qui nous intéresse dans le cadre de l'œuvre de Chateaubriand. Mais avant de nous pencher sur le problème de la

---

[10] Nous prenons le mot « pays » au sens où l'entend Alain Roger dans son *Court traité du paysage* (Paris, Gallimard, 1997) : « Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). » (*op. cit.*, p. 18).

[11] C'est proprement ce que Michel Collot nomme « l'horizon interne » du paysage. Voir note 42, p. 20.

[12] Claude Reichler s'intéresse entre autres à ce rapport entre littérature et météorologie dans la constitution des paysages, à travers des articles comme « Nébulosité, transparence : météorologie et sensibilité dans "Oberman". » (In Didier Béatrice (eds.) *Oberman ou le sublime négatif*, Presses de l'Ecole Normale supérieure, Paris, pp. 91-107, 2006.) ou « Les descriptions météorologiques au tournant des XVIIIe-XIXe siècles. » (In Jouve V et Pagès A (eds.), *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, L'Improviste/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 98-108).

recréation du paysage, il s'agit de bien cerner tous les enjeux qui entourent la perception de l'espace et l'appréhension du paysage.

Enjeux théoriques de la perception du paysage

La notion de « paysage », sèmes majeurs

Une première étude fondamentale à mener concerne l'évolution du sens du terme même de « paysage », afin de permettre la mise au jour d'une définition claire qui puisse rendre compte du sens précis du terme à l'entrecroisement des définitions multiples qui en sont proposées. Cette base définitionnelle synthétique permettra ainsi de former l'assise nécessaire à une investigation croisée des théories du paysage à l'aune de grands réseaux de significations récurrents, points nodaux de la problématique paysagère.

L'évolution du sémantisme du terme « paysage » permet de retenir quelques sèmes essentiels : si le *Thresor de la langue française* de Nicot (1606) ne nous apprend rien sur le sens même du mot « paysage », se contentant de noter qu'il est un « mot commun entre les peintres »[13], il précise tout de même l'orientation initiale du sémantisme paysager, qui se cantonne à l'art pictural, à savoir la représentation imagée, et non littéraire, de l'espace perçu. Le paysage est ainsi avant tout du domaine du visuel. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694) précise davantage le sens du mot « paysage » puisqu'il en donne une définition qui restera longtemps inchangée : « estendue de païs que l'on voit d'un seul aspect », tout en notant qu'il peut également désigner « un tableau qui représente un païsage »[14]. C'est cette définition que reprend le dictionnaire *Littré* en 1872, « Etendue du pays que l'on voit d'un seul aspect »[15]. Cette dernière définition est intéressante à plus d'un titre : elle souligne la dimension extensive du paysage comme « étendue de pays », à la fois unité spatiale plus ou moins vaste et fragment de « pays », à savoir d'un territoire qui le dépasse, et dont il ne serait qu'une portion d'une certaine ampleur. Un premier sème

[13] Article « paisage », http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=paisage&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1 (Nicot, *Thresor de la langue française*, 1606, p. 453).
[14] Article « paysage », http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=paysage&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1 (*Dictionnaire de l'Académie*, 4eédition, 1762, p. 331).
[15] Article « paysage », http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=paysage .

semble donc émerger de cette définition, problématique puisqu'il se heurte à une idée opposée connotant sa limite : extension contre partie d'un tout. Un paysage serait ainsi à concevoir dans un rapport d'inclusion et d'exclusion, dans une tension entre l'affranchissement des limites et la limite elle-même.

Un deuxième sème semble important, contribuant à préciser la définition, celui de restriction oculaire : « que l'on voit d'un seul aspect ». Une portion extensive donc, mais où un regard vient faire œuvre de sélection de manière instantanée, « d'un seul aspect ». Un choix préluderait donc à toute constitution du paysage. Nous touchons là à une autre problématique essentielle, celle de l'angle de perception singulier qui définit le paysage. Celui-ci inclut mais exclut également : inclusion d'un morceau de pays dans un champ de vision, il suppose l'exclusion du reste du « pays » comme des autres angles perceptifs possibles. Un autre aspect important est souligné dans la définition proposée par le *Larousse Universel du XIXe siècle* qui, outre les acceptions concernant le genre pictural du paysage, propose de concevoir ce dernier comme une « étendue de pays qui offre un coup d'œil d'ensemble »[16]. Cette notion d'ensemble, qui reste latente dans le *Littré*, parlant seulement « d'étendue », est ici rendue explicite et n'est pas sans conséquence sur le plan de la conception de la notion. Au XXe siècle, le *Trésor de la Langue française* reprend ce terme d' « ensemble » dans la définition qu'il propose : « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région. »[17].

Pour que le paysage naisse, il faut donc qu'il y ait extension spatiale, fragmentation au sein d'un ensemble, opérée par l'action restrictive du champ perceptif, qui témoigne de choix visuels. Mais il faut aussi un certain recul par rapport à l'espace appréhendé, recul nécessaire à une perception fédératrice présentant à la vue un « ensemble » que l'action du regard va réunir. Ces différents sèmes fondamentaux constituent alors des points d'ancrage permettant d'ordonner de manière raisonnée les différentes théories qui se sont développées au fil du temps. Ainsi mis en rapport, ces points nodaux de la problématique paysagère favorisent la constitution d'une définition claire de notre perspective d'étude.

---

[16] *Grand Larousse universel du XIXe Siècle*, tome XII, Première partie, P-PHIL (p. 456).
[17] *Trésor de la Langue française informatisé*, article « paysage » : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=518073555;r=1;nat=;sol=2 .

Le paysage et sa délimitation externe : le rapport au macro-espace

A partir de quel moment peut-on parler de paysage ? Jusqu'où peut-on parler de paysage ? L'extension en est limitée, sans quoi il risquerait de se confondre avec le « pays » dont il ne constitue qu'une partie. Depuis l'émergence des théories d'Alain Roger sur le rapport entre « pays » et « paysage », il devient indispensable de penser ce dernier en termes de rapports d'inclusion d'un fragment au sein d'une partie plus étendue. Il faut une limite pour que le paysage puisse faire système et qu'il s'y joue des rapports d'interaction entre l'être qui perçoit et l'espace perçu. Il convient tout d'abord d'envisager ce qui sert de socle au paysage en délimitant sémantiquement sa nature même avant d'aborder les modes de délimitation de ce dernier par rapport au « pays » et à la notion d'« horizon ».

Le paysage au sein de l'extension spatiale : espace, territoire, environnement et nature

Le paysage entretient des liens spécifiques avec son environnement naturel immédiat qui le subsume : un paysage est toujours contenu dans un espace qui l'outrepasse, il sélectionne un fragment de cet espace sur lequel il se constitue. Un certain nombre de termes sont souvent pris pour des synonymes du « paysage » alors qu'ils en excèdent souvent la signification. Ainsi, tour à tour un paysage peut être confondu avec un « espace naturel », « un territoire naturel », « un environnement naturel » ou tout simplement avec la « nature »[18].

L' « espace » est un terme qui se distingue de celui de « paysage » en ce qu'il contient en lui une fluctuation des limites absente dans le sème principal du terme « paysage » : si l'on se fie au dictionnaire *Robert*, l'espace est un « lieu plus ou moins bien

[18] Anne Cauquelin, dans son ouvrage intitulé *Le site et le paysage* (Paris, PUF, « Quadrige », 2002) témoigne de cette confusion terminologique qui assimile le paysage à d'autres réalités qui lui sont proches : « Dans le langage de tous les jours, nous confondons joyeusement espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage, site… Généralement, ces termes servent à désigner des emplacements plus ou moins précis, emboîtés les uns dans les autres. Leur classement se fait, curieusement, selon une hiérarchie dont la clef est de l'ordre de l'espace… espace est plus grand que lieu, et l'emboîte, alors que le lieu emboîte à son tour le site ; ce dernier enveloppe le « ici » qui introduit une notion de temps et s'oppose au « là-bas » nettement plus flou, mais appartenant quand même au lieu ou au site ; le plus petit entre dans le plus grand à la manière des poupées russes. » (*ibid.*, p. 74). Pour sa part, Raffaele Milani, dans *Esthétiques du paysage, Art et contemplation* (traduit de l'italien par Gilles A. Tiberghien, Arles, Actes Sud, 2005) distingue « paysage » de « nature », « territoire », « espace » et « environnement » (*ibid.*, « première partie - Parcours », chapitre I « Esthétique de l'environnement », pp. 25-50.).

délimité (où peut se situer quelque chose) »[19], aux frontières floues, dénotant une part d'indétermination alors que le paysage est nettement circonscrit. Dès lors, cette limitation précise pourrait l'apparenter au « territoire », lui aussi tributaire des mêmes restrictions. Cependant, le *Littré* indique clairement que ces limites ne sont pas de même nature que pour le paysage, puisqu'elles sont stables, immuables, liées non pas à un critère individuel mais collectif et institutionnel : un territoire est en effet une « étendue de terre qui dépend d'un empire, d'une province, d'une ville, d'une juridiction »[20]. Ce n'est donc plus l'individu lui-même, mais une collectivité qui fixe objectivement, définitivement et non plus subjectivement et de manière circonstanciée, les limites d'un espace donné. Le paysage prendrait ainsi place dans un espace indéterminé, mais avec des limitations propres à celui qui observe.

Il serait alors légitime de penser que cette délimitation pourrait se faire dans l'espace qui s'offre immédiatement aux yeux du spectateur qui contemple, à savoir son « environnement » ou son « milieu », ce que le *Trésor de la Langue française* désigne comme l'« ensemble des choses qui se trouvent aux environs, autour de quelque chose. »[21]. Le paysage semble de nouveau s'en distinguer sur le plan de la précision limitative : alors que l'environnement est « aux environs », « autour », sans être localisé scrupuleusement, le paysage a ses limites propres, celles du champ visuel ou / et de l'horizon. L'environnement est davantage ce qui fait naître le paysage dans son interaction spécifique avec l'homme qui y évolue. Selon Michel Collot, « l'exemple du paysage montre l'extraordinaire potentiel symbolique dont est porteuse la relation de l'homme avec son environnement. »[22]. Si le paysage émane de l'environnement, il y est délimité par l'action d'un regard porté sur la nature.

C'est en effet l'un des éléments essentiels du paysage que de prendre assise sur un espace naturel. Ainsi, l'*Encyclopédie Universalis* place la nature au rang des trois éléments qui fondent sa constitution : il y a « la mise en relation, dans le mot paysage, de trois éléments. Le premier est le pays dont il est une partie, […] le deuxième est la nature […] le troisième élément est le regard de l'homme qui fait qu'il existe comme tel. »[23]. La nature ne fait pas seule le paysage mais est mise en relation avec le pays, le regard ordonne ces deux

---

[19] *Petit Robert*, édition 2000, Dictionnaire Robert – Paris, article « Espace », p. 813.
[20] *Littré*, article « Territoire », http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=territoire .
[21] *Trésor de la Langue française informatisé*, article « environnement », http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=785459160; .
[22] Michel Collot, « présentation », *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 9.
[23] *Encyclopédie Universalis*, tome 17, « Ordinateurs-Phase », pp. 654-658.

éléments en en sélectionnant une partie selon des modalités restrictives qui lui sont propres. La nature représente ainsi un support paysager par excellence qui se caractérise notamment par opposition à la culture, c'est-à-dire la société[24] aussi le paysage ne peut-il naître que lorsque la nature est dominante et que l'homme en est exclu ou tout au moins réduit à un rôle mineur par rapport à l'élément naturel formé des quatre éléments, eau, air, terre, et feu[25]. Avant de déterminer le rôle essentiel du regard dans la détermination du paysage, il est essentiel de se pencher sur le « pays », dans le sillage des théorisations d'Alain Roger.

La question du « pays » : le « support naturel brut » et le « socle naturel »

L'espace premier où viendrait se façonner le paysage serait, pour Alain Roger, le « pays » comme l'indique le mot « paysage » lui-même, formé sur la base « pays » à laquelle est ajouté le suffixe « -age », l'extension lexicale mimant la dérivation spatiale. Mais, selon le théoricien du *Court traité du paysage*, ce « pays » n'existerait pas avant qu'un spectateur ne le regarde : il constituerait une étendue indéterminée qui ne demanderait qu'à être limitée par un regard : reprenant une formule de Roland Barthes, le critique parle volontiers de « degré zéro du paysage » que le regard vient métamorphoser, de l'extérieur, pour faire advenir ce que l'on est alors fondé à considérer comme un paysage[26]. Dans ce premier rapport à ce qui lui est plus vaste, le paysage serait le fruit d'une sélection selon des déterminations uniquement culturelles qui guideraient le regard. La délimitation du paysage se ferait donc de manière doublement extérieure : par l'action d'un regard qui lui est étranger, guidé par des valeurs qui lui sont étrangères par nature. Mais cette question de la délimitation reste problématique car bon nombre de théoriciens s'accordent à penser que la limite du paysage n'est pas uniquement celle d'un regard qui projetterait sur un espace vierge des présupposés culturels.

---

[24] Cette opposition entre nature et culture est particulièrement forte au XVIIIe siècle, où le paysage littéraire et pictural se développe, sous l'impulsion de Rousseau qui porte cette fracture au plus haut degré dans la valorisation du refuge au sein de la nature-mère contre la société accusée de pervertir l'homme.

[25] Dans le domaine pictural cette réduction de la place de l'homme face au paysage est très perceptible dans les toiles d'Hubert Robert, de Gaspard Friedrich ou de Joseph Vernet : la nature sublime y dépasse l'être qui ne sert plus que d'étalon pour représenter sa démesure. Cette place de l'homme dans le paysage a été bien étudiée par Alain Corbin dans son livre-entretien intitulé *L'Homme dans le paysage* (Paris, Textuel, 2001).

[26] Alain Roger, *Court traité du paysage*, « avant-propos », Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

Ainsi, Jacques Dewitte, dans un article récent[27], revient sur cette théorie pour proposer un autre mode de découpage, qui résulterait cette fois-ci d'une rencontre entre une sensation ou un sentiment ressenti et un paysage apte à l'exprimer : la notion de « pays » serait pour lui trop proche d'une perception scientifique de l'espace, en tant que « socle naturel »[28], alors qu'il s'agit davantage d'un « support naturel » qui est l'objet d'une découverte du regard :

> On ne façonne pas tel support naturel brut afin de le rendre, pour la première fois, intéressant, aimable, attrayant ; il se trouve que, soudain, on découvre cette montagne comme déjà aimable, déjà intéressante. On ne projette pas sur elle certaines qualités seulement issues du sujet, qui lui seraient imposées et appliquées. On ne les lui prête ou confère pas de l'extérieur, on les découvre comme lui étant intrinsèques ou inhérentes, comme lui appartenant et devant lui être attribuées[29].

Cet espace où le paysage naît est dynamique selon Jacques Dewitte et il a son « historicité » : il préexiste et évolue de lui-même. C'est donc au prix d'une rencontre fortuite que le paysage se délimite sous l'action du regard qui opère une sélection de manière circonstanciée :

> La nature contient divers aspects qui pourront éventuellement, à la faveur d'une rencontre contingente et donc dans le champ d'une historicité, s'ouvrir, se révéler à un artiste lui-même engagé dans une quête de soi et disponible par là à une telle révélation[30].

Ces différences d'appréhension du socle premier sur lequel se fonde le paysage est un élément important de sa délimitation. Il est donc nécessaire de se pencher plus précisément sur les modes de sélection de l'espace contenant le paysage de manière latente. Si le regard est en effet le moyen de sélection essentiel selon bon nombre de théoriciens, Michel Collot a permis quant à lui de percevoir un autre mode de constitution du paysage qui se confond avec le champ visuel, à savoir l'horizon.

---

[27] Jacques Dewitte, « pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation » in *Le paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp. 419-440.
[28] Jacques Dewitte, *op. cit.*, p. 426.
[29] Jacques Dewitte, *ibid.*, p. 431.
[30] *Ibid.*, p. 440.

Délimitation naturelle du « pays » et point de vue adopté : la question de l'horizon

Que l'on prenne pour base la notion de « pays » ou celle de « nature » pour désigner l'espace dans lequel vient s'inscrire le paysage, il reste qu'un autre élément que le regard conditionne l'appréhension de ce même paysage : l'horizon. Michel Collot a mis en valeur de manière déterminante la manière dont l'horizon rejoint le point de vue adopté par le regard : donnée naturelle de l'espace, donc extérieur au regard qui s'y trouve confronté, il reste néanmoins une limite fluctuante, qui évolue selon l'angle perceptif adopté par le spectateur. S'appuyant sur la notion de « structure d'horizon » husserlienne, Michel Collot fait de l'horizon un élément central de sa réflexion sur la notion de paysage en ce qu'il serait l'un des facteurs qui favorisent sa naissance :

> [Le paysage] possède un horizon, qui, tout en le limitant, l'illimite, ouvre en lui une profondeur, à la jointure du visible et de l'invisible, - cette distance qui est l'empan de notre présence au monde, ce battement du proche et du lointain qui est la pulsation même de notre existence. Pas de paysage sans horizon[31].

L'horizon serait bien plus qu'un espace qui « limite » le point de vue du sujet regardant car il suggère, il « illimite » et permet ainsi d'envisager d'autres paysages latents, contenus et masqués par la limite physique de l'espace perçu (chaîne de montagne, illimité de l'horizon marin etc.) : le paysage prendrait place entre le limité et l'illimité, dans un « empan », formant une dynamique nécessaire à l'émergence conjointe du sujet. Le rapport entre la partie et le tout qui l'inclut illustre la relation de l'homme au paysage, devenu espace intermédiaire entre la concentration et l'extension, le caché et le dévoilé. Mais ce rapport d'inclusion du paysage dans ce qui le dépasse n'est qu'un de ses aspects qui entraîne son corollaire inverse, le rapport de similarité entretenu avec des espaces restreints qui pourraient se substituer à lui par des liens de contiguïté sémantique.

La délimitation interne : le paysage et les représentations concentrées de l'espace

Le paysage, en tant que fragment d'un espace qui l'inclut, doit aussi nécessairement être différencié d'autres délimitations qui lui sont proches. Certains théoriciens distinguent nettement le paysage et le « lieu » : la différence entre les deux résiderait dans le fait que,

[31] Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, tome I « XIXe siècle », « Ouverture », Paris, José Corti, 1988, p. 11.

pour que le lieu devienne paysage, il faut la présence dans le premier d'un « génie » qui l'habite[32]. Le « lieu » serait neutre et inanimé, alors que le « paysage » serait nourri d'une vie qui lui est propre. La distinction opérée par Christine Dupouy dans son article intitulé « Lieu et paysage »[33], montre que le lieu est aussi plus étroit et concentré que le paysage qui l'englobe : « c'est du paysage qu'émane le lieu »[34]. Un nouveau rapport hiérarchique placerait donc le paysage entre le lieu et le « pays » ou l'espace naturel. Ainsi, le paysage se déploie alors que le lieu synthétise : il est « concentration, intensité d'être »[35], il « concentre l'immensité du monde »[36] et permet « d'accéder à l'infini »[37]. Le paysage est extensif et doué d'animation alors que lieu est intensif, concentré et suggestif. Mais le lien entre « lieu » et « paysage » est plus complexe qu'il n'y paraît lorsqu'intervient la notion de « site ».

Françoise Chenet et Michel Collot, dans l'avant-propos du recueil intitulé *Le Paysage, état des lieux*[38], mettent bien en valeur la manière dont le lieu, par ses caractéristiques propres, intervient pour « motiver », c'est-à-dire faire naître et élaborer, ce que l'on nomme un « site ». Le « paysage », quant à lui, apparaîtrait suivant un cheminement inverse : il prend en considération le lieu « pour le préserver ou le modeler ». Le « site » se développe à partir des caractéristiques du lieu, elles-mêmes modifiées ou conservées par le paysage. Le lien établi entre ces différents découpages de l'espace de naissance du paysage permet d'opérer des distinctions nettes. Ainsi, le paysage est essentiellement virtuel et conjecturel, il naît de la rencontre d'un regard et d'un milieu naturel observé, comme le remarque Henri Cueco[39] alors que le « site » existe indépendamment de toute intervention extérieure. « Le paysage n'existe pas, il faut l'inventer » déclare ce dernier, création du regard *ex natura*, alors que le site, selon Anne

---

[32] C'est le postulat de principe qui fonde l'ouvrage dirigé par Arlette Boulimié et Isabelle Trivisani-Moreau, intitulé *Le génie du lieu, Des paysages en littérature* (Paris, Imago, 2005).
[33] Christine Dupouy, « Lieu et paysage », in *Le paysage, état des lieux*, *op. cit.*, p. 33-50.
[34] *Ibid.*, p. 33.
[35] *Ibid.*, p. 36.
[36] *Ibid.*, p. 38.
[37] *Ibid.*, p. 39.
[38] *Le Paysage état des lieux*, *op. cit.*, pp. 5-10.
[39] Henri Cueco, « Approches du concept de paysage », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Champ Vallon, 1995. Le critique analyse ainsi le fait que « le 'beau coup d'œil' nous indique une double situation : s'il s'agit bien évidemment de l'œil du regardeur, il peut s'agir réciproquement du paysage lui-même qui est doté de la faculté de voir. Cette permutation des situations qui évoque une conception animiste de la nature intègre l'homme à la nature de manière indissociable. » (*ibid.*, p. 170).

Cauquelin, représente un espace déjà « ordonné en vue d'une action », pensé dans un but utilitaire, si bien que « le site est ce qui n'est pas vu, mais qui donne à voir »[40].

Au sein du micro-espace contenu dans le « pays », le paysage prend place dans un cadre restreint et peut tout à fait naître du « lieu » ou du « site » tout en ne recouvrant pas la réalité physique qui leur est propre. Cet aspect contingent du paysage rejoint un autre mode de fractionnement de l'espace, purement visuel et non plus utilitaire ou démarcatif, celui de l'horizon interne mis en valeur par Michel Collot. Selon ce dernier, deux types d'horizons régissent l'espace de perception qui constitue les limites de l'extension paysagère : un horizon qui borne extérieurement le paysage et un autre qui limite la perception des éléments inclus dans le cadre ainsi formé :

> L'espace qu'il propose au regard est entouré par une ligne au-delà de laquelle plus rien n'est visible, et qu'on peut appeler son horizon externe. Mais à l'intérieur même du champ de visibilité ainsi délimité, certaines parties du paysage peuvent être masquées par les accidents du relief ou par les constructions humaines. Ce jeu d'écrans constitue l'horizon interne du paysage, et le distingue radicalement d'un espace objectivé et désincarné comme celui de la carte[41].

Non seulement le paysage doit se construire sur un espace qui l'outrepasse ou qu'il contient en lui, mais il fédère ce fractionnement ou cette extension dans un tout solidaire animé par le regard. Les réalités géographiques du terrain observé rejoignent la « dialectique du visible et de l'invisible » qui renvoie l'être aux limites de sa propre perception : « j'ai un horizon parce que j'ai un corps ; l'un et l'autre tracent les limites de ma finitude »[42]. Le paysage renvoie donc immanquablement à celui qui l'observe et les aspects masqués par l'horizon interne du paysage sont autant d'éléments venant s'assembler et faire système dans le cadre d'une appréhension momentanée et subjective.

Si le paysage doit donc être pensé en termes de délimitation spatiale, les réflexions précédentes nous montrent bien qu'il outrepasse le simple découpage géographique car le lien qu'il établit avec l'espace naturel ou avec les parties plus réduites de cet espace est complexe. Il renvoie en effet aux problématiques du sujet et de la perception : un paysage est avant tout une vue « d'ensemble » qui s'affranchit des données strictement géographiques et physiques pour se constituer selon l'ordonnancement établi par un regard. Il convient donc de replacer l'homme face au paysage en envisageant les enjeux de la perception qui lui sont inhérents.

---

[40] Anne Cauquelin, *Le Site et le Paysage*, *op. cit.*, p. 27.
[41] Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, tome I « XIXe siècle », *op. cit.*, p. 15.
[42] *Ibid.*, p. 15.

Le paysage, vision d'ensemble ou la nécessité de la perspective

La représentation du paysage est historiquement liée à l'émergence du sujet et de la notion de perspective : d'abord pictural puis littéraire, il naît véritablement lorsque l'invention de la perspective se généralise en Europe, d'abord en Italie, puis en Hollande et en France. Mais l'acte perceptif en tant que tel était déjà informé par cette hiérarchisation de manière inconsciente si bien que l'ordonnancement des éléments perçus se réalise inconsciemment. En quelque sorte, l'être contemplant intègre en lui-même la dimension du paysage qui lui est extérieure. Comme le remarque Michel Collot, le paysage est une extension du corps du sujet regardant, qui est aussi fortement engagé dans le paysage qu'il contemple au point de s'en abstraire. Cette mise à distance aboutit à la fois à une prise de conscience de sa propre existence et de son altérité par rapport à l'espace circonscrit par le regard. Dès lors, le champ visuel investit l'espace et la perspective permet de prendre conscience d'une hiérarchisation jusque-là inconsciente des éléments observés puisqu'elle est une tentative de reproduction fidèle utilisant l'illusion mimétique qui place le spectateur dans une position similaire à celui qui l'a perçu *in situ*. Le paysage semble bien se constituer comme le fruit d'une confrontation, le regard le contient et permet d'exprimer ce qui relie l'être à l'espace naturel qu'il contemple. La place de l'homme au sein du paysage est ainsi centrale dans la réflexion menée sur ce sujet. Alain Corbin envisage, dans cette perspective, le rôle important de la vue et des autres sens qui entrent en conjonction pour former l'expérience sensible du paysage :

> […] le paysage ne se réduit pas à un spectacle. Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure[43].

Le paysage dépasse la simple perception visuelle : majeure en ce qu'elle permet l'émergence de ce dernier, elle le situe au confluent des sens. Ainsi, les théoriciens majeurs du paysage se rejoignent dans le constat d'un dépassement du stade purement perceptif : les enjeux liés au paysage sont alors d'autant plus complexes qu'ils sont le reflet de la diversité humaine. Bon nombre de théories tentent de rendre compte de cette relation paysagère et il convient à présent d'en faire un état des lieux au carrefour des disciplines[44],

---

[43] Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage,* Paris, Textuel, 2001, p. 9.

[44] Géographie, littérature et philosophie, entre autres, se trouvent au carrefour des réflexions actuelles sur le paysage.

afin d'aboutir à un parti-pris interprétatif qui semble le mieux à même de rendre compte de l'expérience chateaubrianesque du paysage.

Le paysage et les enjeux de la perception : de l'expérience des sens à la réunion de l'homme et du monde.

Depuis les travaux d'Alain Roger, la réflexion sur le paysage s'est focalisé sur les enjeux de la perception : ainsi, aux tenants de l' « artialisation » s'opposent ceux de la sensibilité pour finir par aboutir à des conceptions qui tentent de dépasser la simple logique visuelle pour l'élargir à tous les sens, allant jusqu'à envisager la dimension interactionnelle des liens entre l'homme et le paysage.

Pour Alain Roger, le paysage est le fruit de « l'artialisation », concept qu'il forge à partir d'une expression de Montaigne et dont le but est de montrer comment le paysage est un produit de l'être social, en ce qu'il reflète la mémoire culturelle de l'observateur qui y projette ses propres réminiscences et échos lointains de souvenirs enfouis. Pas de naturalité donc dans ce paysage, mais une construction intellectuelle[45]. Cependant, Alain Roger ne va tout de même pas jusqu'à affirmer, comme le fait Anne Cauquelin, que tout paysage est une invention, un artifice et un effet de leurre qui vise à tromper celui qui le perçoit, abusé par ses modes de visualisation imprégnés par la perspective[46]. Jacques Dewitte s'oppose à cette manière de concevoir le paysage comme le fruit d'une observation uniquement culturelle qui médiatise le réel, réduit à un support neutre. Il pense ainsi le rapport au paysage dans l'ordre de l'interaction : il n'y aurait plus projection de soi vers la nature mais découverte, ce qui change fortement les choses. Le paysage n'est plus seulement miroir de l'intellect, il est un espace disposé à le devenir qui, par ses caractéristiques propres, suscite une rencontre avec le spectateur[47]. Le paysage est lié à la connaissance de soi et il s'offre comme un élément aidant à la quête de sa propre subjectivité.

---

[45] Ainsi, Alain Roger déclare dans l'avant-propos de son *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 7 que « le paysage, ou plutôt les paysages sont des acquisitions culturelles ».

[46] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002. Evoquant les « paysages implicites », elle déclare ainsi : « Nous 'faisons' du paysage. Nous sommes rhétoriciens sans le savoir. Nous utilisons des procédés qui sont en tout point semblables – bien qu'implicitement connus comme tels – à ceux que les paysagistes mettent en œuvre. Nous cadrons, nous nous mettons à distance, nous procédons par métaphores et métonymies, nous contextualisons, nous allons jusqu'à « intertextualiser », même si nous n'avons jamais eu vent de cette notion. » (*ibid.*, p. 113).

[47] « Il s'agit d'un acte de connaissance du monde et de la nature et pas simplement de connaissance de soi, même si connaissance de la nature et connaissance de soi sont étroitement enlacées. […] La nature contient

Cet effet réflexif de la perception paysagère se rapproche de la conception phénoménologique du paysage comme un espace où l'homme contemplant prend conscience de son caractère sensible : si Merleau-Ponty affirme, dans la *Phénoménologie de la perception*, que « Je suis la source absolue du paysage », il conçoit d'autre part que « le paysage me touche et m'affecte ». Ainsi, « l'essence de la conscience est de se donner un ou des mondes, c'est-à-dire de faire être devant elle-même ses propres pensées comme des choses, et elle prouve sa vigueur […] en se dessinant ces paysages. »[48]. Le point de départ, pour le phénoménologue comme pour l'explorateur du paysage chateaubrianesque qu'est Jean-Pierre Richard, demeure l'individu percevant ou plutôt l'être sensible, la critique thématique plaçant la sensation à l'origine, comme le rappelle Michel Collot[49].

En outre, Jacques Dewitte n'est pas le seul a penser le paysage comme un milieu actif face à l'observation de l'être humain : en effet, la critique en la matière s'oriente désormais vers une conception plus interactionnelle dans le sens où l'individu n'est plus le centre absolu du paysage mais qu'il participe à son édification autant que le paysage le fait. La phénoménologie avait déjà inauguré ce rapport d'édification du moi face à l'espace, prise de conscience sensible qu'Alain Corbin élargit à une véritable expérience polysensorielle et cénesthésique. Dans son ouvrage intitulé *L'homme dans le paysage*, il transforme la conception statique traditionnelle du paysage en montrant qu'il est mû par une historicité qui en fait un espace en perpétuelle évolution[50]. Bien plus, le paysage doit être pensé autrement qu'« abandonné à la seule esthétique de la contemplation » comme il l'a été « depuis l'aube des Temps modernes »[51]. Il convient alors de concevoir celui-ci dans toute sa diversité : ainsi, déclarer qu'« il y a autant de paysages qu'il y a d'individus », c'est affirmer la singularité du paysage en tant qu'expérience existentielle qui engage un faisceau de sensations réunies en un instant de contemplation. La vue, certes, mais aussi d'autre

---

divers aspects qui pourront éventuellement, à la faveur d'une rencontre contingente et donc dans le champ d'une historicité, s'ouvrir, se révéler à un artiste lui-même engagé dans une quête de soi et disponible par là à une telle révélation. » (Jacques Dewitte, « pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation », in *Le Paysage, état des lieux*, *op. cit.*, p. 440).

[48] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel Gallimard », pp. 145 et 151-152. Cité par Michel Collot, in « La notion de paysage dans la critique thématique », *Les Enjeux du paysage*, *op. cit.*, pp. 198-199.

[49] « C'est par la sensation que tout commence : au cœur du sensible, l'écrivain cherche en tous sens son paysage vrai. » (Prière d'insérer de *Littérature et Sensation* de Jean-Pierre Richard, collection Points / Seuil, cité par Michel Collot, in « La notion de paysage dans la critique thématique », *ibid.*, p. 196).

[50] « Le paysage est façon d'éprouver et d'apprécier l'espace. Or, cette lecture, qui varie selon les individus et les groupes, ne cesse de se modifier au fil du temps. Il faut donc prendre conscience de cette historicité quand on aborde le sujet. Ainsi, la manière de regarder s'est profondément transformée depuis la Renaissance » (Alain Corbin, « Comment l'espace devient paysage », in *L'homme dans le paysage*, *op.cit.*, p. 6).

[51] Alain Corbin, *ibid*., p. 29.

sens sont convoqués car « le paysage est affaire d'appréhension des sens, mais il est aussi construction selon des ensembles de croyances, de convictions scientifiques et de codes esthétiques, sans oublier les visées d'aménagement. »[52] Mais que l'on ne s'y trompe pas, le sujet regardant est aussi influencé par son milieu : prenant l'exemple des écrivains romantiques, Alain Corbin met en évidence la façon dont la « polysensorialité s'accorde très bien à la cosmisation visée » par ces derniers : il s'agit avant tout de « vibrer avec le cosmos » en se mettant en état de réceptivité sensorielle, pour être influencé par le vent, le son des cloches, et ainsi « capter les énergies de la nature »[53].

Il y a donc un peu de l'expérience de fusion mystique dans l'appréhension polysensorielle du paysage à tel point que la problématique essentielle serait de déterminer sa véritable nature ou plutôt de voir comment s'établit ce rapport symbiotique entre l'individu et le milieu observé. Deux théoriciens se sont penchés sur ce rapport étroit et proposent deux conceptions qui permettent de concevoir toute la ténuité conjoncturelle du rapport entre l'homme et le paysage : Michel Collot et Augustin Berque. Michel Collot envisage ainsi la « pensée paysage » comme une synthèse entre les visées de la phénoménologie et celles de la trajection paysagère d'Augustin Berque, sur laquelle nous reviendrons. Dans un article récent, l'auteur de la théorie de « l'horizon fabuleux » définit la « pensée paysage » comme « une relation à double sens et réciproque »[54]. Le paysage agit sur l'observateur et l'observateur transforme sa perception du paysage : il s'établirait donc non plus une relation de dualité séparatrice, d'un côté le paysage et de l'autre le sujet regardant, mais un milieu intermédiaire, la « pensée paysage » où l'être et le monde semblent se réunir : « dans l'expérience du paysage, l'un et l'autre collaborent à l'émergence d'une pensée qui n'est plus l'apanage exclusif d'un sujet isolé et souverain ». Le langage devient le lieu du réinvestissement du corps et de l'horizon dans leur rapport étroit. La trajection paysagère d'Augustin Berque permet de penser en termes de solidarité interactive[55] cette nouvelle manière de concevoir les rapports entre l'homme et le monde.

---

[52] Alain Corbin, « Le paysage sous influences », *ibid*., p. 59.
[53] *Ibid*., p. 31.
[54] « Le paysage donne à penser et […] la pensée se déploie comme un paysage » ; il convient de « dépasser le dualisme sujet / objet, anthropos / cosmos au profit d'une pensée de la relation, qui s'inspire à la fois de la notion de trajection chère à Berque et de celle de corrélation, issu de la tradition phénoménologique : au lieu de projeter ses propres catégories sur son objet, une telle pensée procède de sa considération attentive. […] Elle naît d'une rencontre avec le monde, qu'elle cesse d'arraisonner. » (Michel Collot, « la pensée paysage » in *Le Paysage, état des lieux*, *op. cit.*, p. 499).
[55] Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, dans l'introduction du *Génie du Lieu, des paysages en littérature*, insistent sur la nécessité de sortir du dualisme qui a jusque-là nourri les conceptions du paysage : « Nous nous trouvons devant une opposition radicale des points de vue sur le paysage ; il y a encore ceux qui y voient l'expression de l'inhumain, de ce qui est radicalement étranger à l'homme […] D'autres, au

Dans son ouvrage intitulé *Médiance – de milieux en paysages*, Augustin Berque envisage le paysage comme union de l'homme et du monde dans un rapport dynamique qui les lierait indissolublement. Le paysage serait ainsi le fruit d'une « médiance », c'est-à-dire d'une expérience du juste milieu entre ces deux conceptions tranchées : « Le point de vue de la médiance rejette […] aussi bien les interprétations qui réduisent la nature à une représentation du sujet que celles qui réduisent le sujet aux déterminations de la nature. »[56]. Il s'agit de se situer dans l'intervalle entre l'homme et le monde pour penser le paysage en partant de l'évidence selon laquelle « si le monde existe, c'est que de quelque manière y fonctionne un mécanisme qui intègre, réciproquement, la réalité sensible et la réalité factuelle »[57]. Dans cette médiance, « le subjectif et l'objectif, le sensible et le factuel s'interpénètrent, s'entre-composent pour constituer une même réalité »[58], leur identité commune étant celle du milieu. Deux mouvements complémentaires fusionnent, l'un partant de l'être vers le milieu, l'autre du milieu pour rejoindre l'être : Augustin Berque définit ainsi ce qu'il appelle « trajections », se fondant sur le « trajet anthropologique » tel que le conçoit Gilbert Durand[59]. La « trajection » permet de conceptualiser l'indistinction conjecturelle du rapport entre l'homme et son milieu dans l'expérience du paysage :

> Bref, en matière de milieu, les trajets d'ordre phénoménal et ceux d'ordre physique ne peuvent se dissocier absolument. Le sensible et le factuel s'y composent en proportions variables. Chevauchant ainsi la distinction théorique du subjectif et de l'objectif, disons qu'ils sont trajectifs ; qu'à la fois matériel et idéel, le processus en question est une trajection[60].

La problématique majeure du paysage est donc de définir la nature de la relation complexe qui en fait une expérience instantanée de l'espace par un individu qui tisse avec lui des liens multiples. C'est ce que tente de cerner Claude Reichler à la suite d'Augustin Berque :

> En d'autres termes, le paysage relève en même temps de trois dimensions : l'une bio-physique (c'est une réalité déterminée par des conditions naturelles), la seconde culturelle (c'est un

---

contraire, sont sensibles à l'empathie de l'homme et du cosmos, au jeu multiple des correspondances qui les relie » (*op. cit.*, p. 13).

[56] Augustin Berque, *Médiance – de milieux en paysages*, Belin, Géographiques-reclus, 2000, p. 43.

[57] *Ibid.*, pp. 36-37.

[58] *Ibid.*, p. 38.

[59] Le « trajet anthropologique » se définirait comme « l'incessant échange qui existe, au niveau de l'imaginaire, entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. [L'imaginaire n'étant ainsi] rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet. » (Gilbert Durand, cité par Augustin Berque, *ibid.*, pp. 40-41).

[60] *Ibid.*, pp. 40-41.

« lieu de mémoire »), et la troisième subjective (perspective phénoménologique). La notion de médiance permet de comprendre comment et pourquoi ces trois « échelles du paysage » doivent être saisies solidairement[61].

Ainsi, l'évolution des conceptions du paysage tend à concilier des approches jusque-là opposées : le paysage n'est pas plus une partie du « milieu » ou du « pays » qu'il n'est un espace propre à accueillir la mémoire culturelle ou sensible d'un individu. Revenue de ce dualisme, la théorie actuelle du paysage tend à chercher une moyenne voie qui puisse rendre compte de manière satisfaisante des enjeux de la perception qu'engage toute reconstruction paysagère. Mais la transposition du paysage dans le domaine artistique et la volonté des artistes de fixer sa nature insaisissable posent d'autres problèmes. Si la peinture, la photographie ou même le cinéma engagent d'autres processus de transposition de l'espace, c'est bien entendu la recomposition littéraire du paysage par la modalité descriptive qui nous intéresse concernant Chateaubriand. Il convient donc d'envisager le processus de création du paysage littéraire pour mieux mesurer les enjeux qui sont les siens et les facteurs complexes qui entrent dans sa réalisation.

Le processus de création du paysage littéraire, de la perception à la recomposition littéraire

Le paysage, une fois perçu, est dépendant des contingences liées aux modalités et aux buts poursuivis lors de sa transposition. Construire un paysage par écrit suppose que l'on puisse se souvenir de ce dernier (si on le recompose *a posteriori*), ce qui n'a pas lieu d'être si l'écriture se déroule « sur le vif », « *in situ* ». Cette transposition littéraire doit aussi utiliser la modalité de la description, et donc opérer un passage de l'espace de la perception à celui de l'écrit. Cette transposition s'accompagne de modifications liées à la technique adoptée (posant le problème de l'articulation du visuel, de l'image et de l'écrit) et aux buts poursuivis par l'auteur (la description étant orientée selon des intentions précises).

Sur le plan de l'écrivain, il s'agit de retranscrire des éléments appartenant au champ visuel par des mots au moyen de techniques généralement empruntées à la peinture et adaptées à la littérature. Cette étape première permet de passer du plan du « visible » à celui

[61] Claude Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Paris, Georg éditeur, 2002, p. 19.

du « lisible ». Mais la transposition se réalise selon la poursuite de buts précis qui animent le processus de description dans une volonté de partage avec le lecteur - recherche du pittoresque, invitation au rêve, transposition de ses propres émois dans le cadre de la perception. Un dernier facteur lié à cette modulation reste le problème de l'altération du paysage par la mémoire, opérant une nouvelle transposition, du visuel au mémoriel. Sur le plan de l'écrit, des contraintes inhérentes aux mots eux-mêmes résident dans l'incapacité du langage à dire la réalité telle qu'elle a été réellement perçue, devant toutefois la reconstruire dans le cadre d'une *mimesis* de l'expérience sensible allant de pair avec celle du paysage perçu. Il s'agit de suggérer l'image la plus conforme, soit à ce qui a été vu, soit à ce que l'on veut faire voir, rejoignant ainsi le problème de l'intentionnalité et de la « sincérité » de l'écrivain[62].

Avant de devenir un paysage littéraire, le paysage réel est donc l'objet d'un certain nombre de transpositions, passant par de nombreux filtres qui contribuent à le modifier : l'appréhension visuelle opère déjà une sélection par le passage du plan « physique » au plan « perceptif ». Ensuite, la mémoire entre en jeu dans le cadre de la recomposition *a posteriori*, réalisant le passage du plan perceptif au plan « engrammatique », qui vise à retenir le paysage par l'action de la mémoire. A partir de cette base engrammée[63], se définit la période de recomposition, au moment de la rédaction, se fondant sur les souvenirs de ce même paysage, altérés par l'humeur du moment, la forme physique et d'autres facteurs éminemment conjoncturels. Ce passage du plan « engrammé » au plan « retranscrit » une fois réalisé, un autre stade intermédiaire peut aussi intervenir : celui des notes prises sur le vif. C'est la technique qu'adopte Chateaubriand la majeure partie du temps[64]. A partir de notes transcrites « *in situ* », dans l'élan de l'enthousiasme perceptif, l'écrivain se constitue un aide-mémoire qui lui permettra plus tard, une fois dans son cabinet de travail, de reprendre ces notes et de s'en servir comme outil de référence pour la composition de ses

[62] La question de la sincérité est d'autant plus épineuse dans les récits de voyage, qui font de la vérité du discours le fondement de la crédibilité d'un genre en quête de repères, de prestige et de légitimité. Les nombreuses préfaces de Chateaubriand à *Itinéraire de Paris à Jérusalem* n'ont de cesse que de justifier les propos allégués dans le récit de voyage face aux accusations d'invention qui lui ont été faites.

[63] Nous empruntons ce terme au domaine de la neurophysiologie : un « engramme » exprime « la trace neuronale correspondant à la mise en mémoire d'une perception » ; « engrammer » signifie « mettre en mémoire une perception » (in Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1999, « Glossaire », p. 353).

[64] Il se plaît ainsi à se mettre en scène en posture d'écrivain au travail en Amérique face aux forêts luxuriantes (*Voyage en Amérique*), pendant la traversée de l'océan atlantique (*Mémoires d'outre-tombe*) ou face à des ruines prestigieuses (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*). Ce sont autant de moyens indirects d'attester de la vérité de ses descriptions et de ses récits, écrits *in situ*, comme de célébrer la figure de l'écrivain romantique, voyageur toujours préoccupé de ses ambitions littéraires.

paysages[65]. Passage du plan « perceptif » au plan « rédactionnel sur le vif », cette étape de la transcription conduit à la reprise des notes et à la création littéraire à proprement parler. Mais aux notes prises sur le vif, l'auteur rajoute d'autres éléments pour composer ses paysages littéraires, éléments déterminants lorsque l'on songe à la poétique de Chateaubriand : les références culturelles, historiques et littéraires contribuent souvent à un enrichissement et à un étoffement de la description en lui conférant une épaisseur intertextuelle ou une caution intellectuelle. Ce processus engagé s'accompagne d'un nouveau ressenti, celui du souvenir à la relecture des notes et de la nostalgie qui ne manque pas de marquer le paysage écrit de son empreinte sentimentale. Après ce passage du plan « rédactionnel » au plan de la « composition », l'écrivain doit en dernier lieu tenir compte des contingences de la composition littéraire : les contraintes génériques - dans quel genre d'œuvre le paysage prend-il place ? -, les contraintes diégétiques - à quel endroit de l'œuvre le paysage prend-il place ? – et les contraintes liées à l'intentionnalité - dans quel but le paysage est-il décrit ? Pourquoi le décrire ainsi, et pas autrement ? Ces contraintes font partir intégrante du plan « compositionnel » final.

La technique adoptée par Chateaubriand pour la retranscription et la recomposition des paysages est empruntée explicitement aux peintres : l'auteur se désigne comme tel et convoque très fréquemment le modèle pictural pour désigner son activité d'écrivain, cherchant des « images » en allant « *in situ* », comme les peintres qui vont sur les lieux pour retranscrire ce qu'ils veulent faire partager à leurs spectateurs. Cependant, si les peintres peignent parfois leur toile finale sur place, lors de la contemplation du paysage[66], ils en font souvent des esquisses, en dessinent les linéaments pour reprendre cette ébauche en cabinet de travail et parfaire leur chef d'œuvre. C'est cette technique qu'adopte Chateaubriand en reprenant ses notes prises sur le vif comme des esquisses préparant à de multiples « tableaux » littéraires composés à partir de cette base constituée « *in situ* ». Seules les deux dernières étapes nous concerneront, en ce qu'elles entrent dans notre étude des modes de composition des paysages dans l'œuvre de Chateaubriand, de la recomposition à partir des notes ou des souvenirs à la description littéraire finale et son

[65] C'est le principe même du « Journal de Jérusalem », qui a été retravaillé pour former les livres IV et V d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, ou du fameux manuscrit gigantesque des *Natchez* qui n'a pas été retrouvé, vivier où Chateaubriand puise la matière de son « épopée de l'homme de la nature » comme d'*Atala*, *René*, *Génie du Christianisme* et *Essai sur les Révolutions*.

[66] Alors la perception va de pair avec la création artistique dans une sorte d'alternance entre perception et création, le regard se portant incessamment de la toile à l'espace perçu.

organisation. Cerner les intentions qui président à cette recomposition descriptive permet de définir *in fine* la poétique du paysage développée par notre auteur.

Vers une poétique du paysage chateaubrianesque : angles et perspectives

Une investigation au miroir de la médiance

Notre propos, s'il doit nécessairement replacer Chateaubriand et sa poétique du paysage au sein de cette « historicité » de la perception dont parle Alain Corbin, doit surtout s'attacher à définir *in fine* le rapport qu'entretient l'auteur avec le monde qui l'entoure, et plus précisément le monde naturel. Les modes de construction des paysages dans l'œuvre de Chateaubriand semblent être une voie d'investigation essentielle pour appréhender ce rapport complexe qui va de pair avec la création littéraire. Pour ce faire, il semble que la théorie de la médiance berquienne offre une clé d'interprétation utile – mais non exclusive – de ce rapport étroit entretenu par Chateaubriand avec le monde naturel, dont l'image évidente est la place importante que tiennent les paysages dans son œuvre. Alors qu'Augustin Berque forge le concept de « médiance » comme un moyen de repenser le rapport de l'homme et de son milieu à des fins d'amélioration de sa qualité de vie et de son lien avec la nature, il s'agirait pour notre part d'envisager une « médiance » aux conséquences toutes littéraires. Les descriptions de paysages, telles qu'elles sont construites dans l'œuvre de Chateaubriand, permettent d'illustrer une médiance particulière, un rapport au monde singulier exprimant la complexité des liens qui unissent l'auteur et ce qu'il choisit de percevoir ou de donner à percevoir.

Il y a bien une trajection paysagère qui relie l'auteur au monde naturel qu'il a parcouru toute sa vie comme un voyageur perpétuel : la création littéraire serait un miroir à multiples facettes de l'être et de l'écrivain, de la manière dont le monde naturel l'a façonné et dont, en retour, il a retranscrit cette influence. L'œuvre de Chateaubriand se présente comme une image kaléidoscopique de l'interaction entre l'écrivain et la nature par la

modalité littéraire[67]. Il nous appartient de rassembler la matière éparse des paysages innombrables constellant les écrits de Chateaubriand afin d'en tirer la quintessence d'un rapport passionné aux lieux traversés. La poétique du paysage qui en est l'expression se met au service d'une véritable expérience sensible, aux confins du monde et de la littérature. La singularité et le génie propres à Chateaubriand en paraîtront d'autant plus clairement que l'homme, l'écrivain et le monde naturel semblent indissociables.

Linéaments de la poétique du paysage chateaubrianesque

Le rapport de Chateaubriand à la nature s'illustre principalement au moyen de trois modes de constructions : la première et la plus fréquente est l'amplification, traduisant une logique de l'expansion qui se réalise par l'étagement perceptif, la surimpression intellectuelle ou affective, souvent animée par une ambition de totalité illustrée par la disproportion épique et la perception panoramique. L'expansion du paysage masque cependant un rapport plus expéditif à l'espace décrit : ce second mode de construction descriptive utilise l'itinérance paysagère ou le contournement théâtral présidant à une esthétique du dévoilement et annonce un paysage perçu rapidement, dans la déviation du chemin perceptif. Il ouvre même la voie à une expérience limite, celle de sa propre négation. Déceptif, refusé et marqué par l'absence, évacué au profit de renvois à d'autres volumes de son œuvre, le paysage subit en dernier ressort les revers de l'efficacité narrative en risquant de disparaître totalement. Les paysages de Chateaubriand traduisent l'investissement ou le désinvestissement de l'auteur mais ils portent aussi la marque d'une utilisation plus orientée vers la généricité du texte, troisième mode de construction qui s'exprime par la réécriture des devanciers ou de soi-même mais aussi par l'étroite relation qui se tisse entre l'action, les personnages et les paysages de ses fictions. Ces trois modes de composition des paysages – expansion, dynamisme et réflexivité générique – permettent ainsi d'atteindre à l'essence même du rapport à l'espace que construit l'auteur dans son œuvre.

[67] Ce sont les trois pôles majeurs d'un triangle perceptif qui part de l'individu percevant pour conduire au pays devenu paysage et aboutir à la recréation artistique du monde ainsi perçu. Michaël Jacob, dans son ouvrage intitulé *Le Paysage* (Gollion, In-Folio éditions, 2008), perçoit la relation entre nature, sujet et paysage sous la forme d'une équation, « une formule brève, une sorte de définition-aide-mémoire à vocation pratique et heuristique. Elle s'écrit comme suit : P = S + N . Le paysage renvoie [...] à trois facteurs essentiels ou conditions *sine qua non* : 1. à un sujet (pas de paysage sans sujet) ; 2. à la nature (pas de paysage sans nature) ; 3. à une relation entre les deux, sujet et nature, indiquée par le signe « + » (pas de paysage sans *contact, lien, rencontre* entre le sujet et la nature). » (*ibid.*, p. 34).

Première partie

–

La logique de l’expansion

La rêverie chateaubrianesque sur l'espace appelle avant tout une constitution paysagère régie par le mode de l'expansion. Seule l'amplitude du tableau permet à la rêverie de l'auteur de trouver un cadre suffisant pour pouvoir accueillir ce trop plein d'imagination et d'émotion. La confrontation à l'espace fait naître chez lui ces élans du cœur qui ne peuvent trouver un écho que dans la démesure descriptive. Le tour de force opéré par Chateaubriand est double : tenter de rendre l'intensité de son émotion issue d'un rapport passionné à l'espace, mais aussi essayer de faire partager au lecteur cet élan d'enthousiasme confinant souvent au sublime[1]. Plusieurs modalités de constructions paysagères s'offrent à lui, modalités que nous déterminerons selon leur plus ou moins grande propension à donner des repères lexicaux et géographiques au lecteur. Mais avant d'entrer de plain pied dans les paysages de l'expansion, il convient de s'arrêter un instant sur la théorisation descriptive de l'auteur. Chateaubriand, au fil de son œuvre, développe une véritable esthétique du « tableau » : qu'entend-il par ce terme, qui recouvre plusieurs types de constructions paysagères distinctes ?

Chateaubriand et l'esthétique du « tableau »

L'imagination picturale de Chateaubriand n'est plus à démontrer[2]. De même, le mot « tableau » trouve son origine dans une conception artistique de l'espace descriptif, la littérature tentant de rivaliser avec la peinture dans la représentation de l'espace depuis

---

[1] Ce sublime est un sublime hérité des théories de Longin et il voisine souvent avec son pendant obscur, le sublime burkéen : ces deux sublimes, l'un de la clarté et de l'élévation, l'autre de la chute et de l'obscurité sont présents dans l'œuvre de Chateaubriand, comme nous le verrons par la suite. Ils sont tous deux caractérisés par Pierre Glaudes dans son intervention intitulée « Barbey d'Aurevilly et le sublime » (intervention au colloque *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique* organisé par le Célis, qui s'est tenu à Clermont-Ferrand du 18 au 20 mars 2008). Le sublime de Longin passe, selon Pierre Glaudes, par le langage : « Le langage, traversé d'un souffle qui passe les limites de la simple rhétorique, ou celles du discours rationnel, y franchit un seuil : dans une sorte d'émerveillement, il ouvre sur une autre temporalité, il signale l'irruption, au sein de la représentation, d'une présence ineffable, il donne fugitivement accès à l'être dont découle toute valeur et dont l'univers tire son unité. Le sujet, emporté par cette dynamique verbale, s'élève alors à des hauteurs où il entrevoit, dans un éclair, les causes premières. ». « Avec Burke et sa postérité romantique, […] le sujet est pris dans une dynamique de la chute qui l'entraîne à des profondeurs où il éprouve la double opacité de la nature et de son monde intérieur. Mais la découverte de l'infini, pour lui, est à ce prix : en dépit de la terreur qui le saisit, l'aventure lui paraît encore désirable car elle tente de combler la mesure de ce qui lui manque, le préservant ainsi de la mélancolie. ».

[2] Le volume consacré à *Chateaubriand et les Arts*, sous la direction de M. Fumaroli (Pa ris, de Fallois, 1999) fait le point sur ce sujet, ainsi que le *Bulletin de la Société Chateaubriand* n°38, 1996, dont l'une des parties est dédiée aux actes du colloque « Chateaubriand, la peinture et les peintres ». Enfin, Jean-Claude Berchet, à propos de la campagne romaine, a montré comment Chateaubriand, dans sa description, était influencé par l'art pictural classique dans son article « Chateaubriand et le paysage classique » (dans *Chateaubriand e l'Italia*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, p. 67-85).

l'Antiquité. A l'époque de Chateaubriand, le « tableau » est déjà un lieu commun pour désigner une séquence descriptive de longueur substantielle, dont l'ambition totalisante est de cerner de manière aussi exhaustive que possible l'espace appréhendé par la plume, relais littéraire du regard.

A l'entrée « tableau », le *Larousse universel du XIXe siècle* distingue plusieurs significations dont les trois premières sont essentielles quant à l'esthétique de notre auteur. Tout d'abord, le « tableau » désigne un « ouvrage de peinture exécuté sur une toile tendue sur un châssis, ou sur une plaque ou lame de matière quelconque »[3] : le référent pictural permet au modèle littéraire de la description de se développer dans une imitation qui, chez Chateaubriand, tente de s'affranchir de l'*ut pictura poesis*[4]. Le deuxième sens donné au mot « tableau » concerne directement Chateaubriand, cité dans un des exemples illustratifs : « vue d'ensemble, spectacle, réunion d'objets dont la disposition produit certaines impressions : 'A l'aspect d'un beau TABLEAU de la nature, on tombe involontairement dans le silence.' (Chateaub.) »[5]. Le « tableau » serait donc assimilable à une « vue » qui donne une impression générale du cadre mais aussi à un « spectacle », avec une idée d'unification des éléments et d'« impressions » produites sur le percepteur. La nature, au même titre que la société et les scènes de la vie des hommes, peut être l'objet d'un « tableau ». Cette définition s'accompagne d'une autre qui permet de représenter le « tableau » dans sa dimension virtuelle et imaginaire : « Scène, objets que l'imagination rapproche et qui produisent une impression générale »[6]. L'exemple pris est cette fois tiré de l'œuvre de Lamartine, mais deux notions communes semblent se retrouver : l'expansion et la généralité. Cela se retrouve dans la dimension totalisante du « tableau » au sens historique et non plus naturel : « Représentation, reproduction, exposition […]. 'L'histoire surtout veut qu'on ne dissimule rien, et qu'une partie du TABLEAU ne soit pas plongée dans l'ombre, tandis que l'autre reçoit presque exclusivement la lumière' (Chateaub.). »[7]. Il y a ainsi les « tableaux de la nature » et les « tableaux historiques » : tous deux sont de l'ordre de la *mimesis*, sous le signe de l'expansion, l'un voulant reproduire l'immensité

---

[3] *Grand dictionnaire universel Larousse du XIXe siècle*, entrée « Tableau », tome XIV, 2e partie, SODI.-TEST., p. 1374.
[4] Sur les relations entre l'art descriptif de Chateaubriand et l'*ut pictura poesis*, nous nous permettons de renvoyer à notre article intitulé « La description chez Chateaubriand : de l'*ut pictura poesis* à l'émergence du moi. », *Traditions et Modernité en littérature*, Orizons, 2009, pp. 191-205.
[5] *Grand dictionnaire universel Larousse du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 1374.
[6] *Ibid.*, p. 1374.
[7] *Ibid.*, p. 1374.

naturelle, l'autre souhaitant réaliser la synthèse mentale d'une période ou d'une scène historique.

Ce point précis rejoint la distinction picturale entre les tableaux historiques et les tableaux de paysages, opposant le Lorrain à David ou à Poussin. La différence essentielle réside alors dans les « impressions » produites : absentes de la définition du tableau au sens historique, elles sont présentes dans celle du tableau naturel, suggérant par là que le « tableau de la nature » tente non seulement de recréer une vastitude perçue, mais aussi une émotion par les couleurs et les jeux d'ombre ou par le style et le choix des mots[8]. Ainsi, il convient de bien avoir à l'esprit la manière dont le mot « tableau » résonne dans cet arrière-plan pictural lorsque Chateaubriand, dans la tradition des peintres de paysages, entreprend, après Bernardin de Saint-Pierre et Rousseau, de représenter des « tableaux de la nature ». Ses premiers essais poétiques portent d'ailleurs ce titre et se manifestent par un recueil de « tableaux » représentant des éléments essentiels qui cristalliseront son imaginaire de l'espace naturel : la mer, la forêt, l'océan, le fleuve et les champs. Le mot « tableau » relève ainsi d'une tradition déjà bien attestée en littérature mais qui prend avec Chateaubriand un relief jusque-là inégalé par la splendeur et l'impression de grandeur qui s'en dégagent. Nul autre avant lui n'a haussé la description à ce point de rivalité avec son frère jumeau pictural, si bien que le mot de « tableau » en vient à prendre son sens plein au contact de la plume de l'auteur[9]. C'est sans doute dans cet art de la suggestion que le « tableau »

---

[8] En effet, si le peintre dispose des couleurs et de la force de l'image pour rendre compte de manière mimétique des moindres inflexions du réel, c'est la seule force des mots et de leurs associations subtiles qui va permettre à l'auteur de rivaliser avec les peintres. Chateaubriand, s'il ne manifeste jamais une telle ambition, révère plutôt l'art du Lorrain, peintre émérite de la lumière de Rome. Il déclare ainsi à son ami Fontanes, dans une lettre incluse au sein de *Voyage en Italie* : « Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? Eh bien, c'est la lumière de Rome ! » (*Voyage en Italie, in Voyages et œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 1479). L'auteur est animé par la tentation du pictural, nous y reviendrons dans la troisième partie de notre étude, réalisant de grandes fresques descriptives ayant valeur d'immenses tableaux lexicaux, plaçant sous les yeux du lecteur les splendeurs naturelles perçues en Amérique, en Bretagne ou dans ses voyages autour du bassin méditerranéen. En outre, le primat de la sensation dans la peinture du paysage joue un rôle majeur dans la naissance du pittoresque, en Angleterre puis en France, cette même sensation devenant l'élément qui permet de s'affranchir du carcan des règles de la représentation classique comme le rappelle Michel Conan dans la postface à son édition des *Trois essais sur le beau pittoresque* de William Gilpin (Paris, CEP Edition, 1982, pp. 119-150).

[9] Il n'est plus une simple tentative pour circonscrire l'espace en en donnant une perception d'ensemble mais devient aussi un moyen de faire vivre cet ensemble au gré de la force des hypotyposes, pour mettre le lecteur en présence du lieu dépeint par la capacité évocatoire du langage et la suggestion du rêve d'un ailleurs séduisant et poétique. Marcel Proust, dans *Le Temps Retrouvé*, aura cette formule heureuse : « […] le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. » (*A la Recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 volumes, 1987-1989, t. IV, p. 474). Ainsi Philippe Antoine déclare-t-il à propos d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* - ce qui peut être aisément généralisable à l'ensemble de l'esthétique de Chateaubriand en la matière - : « certains paysages de Chateaubriand peuvent être rapprochés

chateaubrianesque dépasse la tradition sur laquelle il s'appuie pour le porter à un degré supérieur, ouvrant la voie aux tableaux romantiques de Victor Hugo ou, de manière plus proche de lui encore, d'Alphonse de Lamartine.

Les trois significations majeures du mot « tableau » dans le *Larousse Universel du XIXe siècle*[10] se retrouvent chez Chateaubriand, les deux premières acceptions se rattachant aux « tableaux de la nature » et la dernière plutôt aux tableaux historiques, se voulant illustratifs et exposant au regard du lecteur l'histoire en actes. Lorsqu'il parle de « tableau », Chateaubriand recouvre tous ces types de constructions plus particularisants et spécifiques que sont les « panoramas » et les « vues ». La notion de « vue englobante » prédomine dans sa conception et tout paysage extensif est susceptible de se nommer « tableau ». La vastitude semble être le critère essentiel permettant cette dénomination : le « tableau » joue le rôle d'hyperonyme de « vue » et de « panorama », qui deviennent les sous-classes d'un même ensemble. Les panoramas sont cependant distincts des autres formes de tableaux en ce qu'ils construisent leur organisation séquentielle autour d'un ordonnancement prenant pour origine le sujet percevant et orientant sa description selon des critères extérieurs au paysage, à savoir les points cardinaux, donnant ainsi la sensation d'un espace illimité, quelle que soit la direction que prend le regard[11] ; la « vue surplombante », quant à elle, ne prend pas pour modèle de constitution l'orientation cardinale préalable mais se construit de l'intérieur, les éléments du paysage se prêtant, par l'investigation du regard, à une organisation qui ne trouve de cohésion que dans la capacité du sujet à passer d'un élément à l'autre de manière *a priori* arbitraire[12].

Mais ce qui différencie surtout le « tableau » général de la « vue surplombante» ou du « panorama » est l'absence de position d'observation surélevée : lorsque le sujet ne se

---

de modèles ou de catégories picturaux et esthétiques. Mais l'auteur, quel que soit le soin qu'il accorde à la composition de ses tableaux, est au fond persuadé de la supériorité de l'écriture sur les représentations plastiques et architecturales. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006, p. 88).

[10] Tableau comme « vue d'ensemble », comme « scène ou objets que l'imagination rapproche » et enfin comme « représentation, reproduction, exposition ».

[11] Le *Larousse universel du XIXe siècle*, à l'article « panorama » (*op. cit.*, tome XII, première partie, P.-PHIL., p. 120), donne cette définition qui reproduit la même dualité concrète et imaginaire que pour le mot « tableau », signifiant, par analogie au tableau panoramique pictural, une « vaste étendue de pays qu'on voit d'une hauteur, sans que la vue soit bornée dans aucune direction ». Mais il est défini aussi au sens figuré comme une « multitude d'objets que l'on perçoit par la pensée » (est cité alors un exemple célèbre de Chateaubriand déclarant : « Ma mémoire est un panorama »).

[12] Le *Larousse Universel du XIXe siècle* spécifie qu'une « vue », au sens descriptif, est une « étendue de pays qu'on peut voir d'un lieu déterminé », prenant la spécificité de la vue depuis une fenêtre : « Fenêtre, ouverture d'une maison par laquelle on voit les lieux environnants » (tome XV, 2e partie, V-Z, p. 1228). Ainsi, la « vue » est souvent conçue comme surplombante, la position surélevée de l'observateur permettant cette expansion du regard au-delà des obstacles de l'horizon interne qui borneraient rapidement la vue, la condamnant à une expansion minimale.

trouve pas sur une éminence quelconque lui permettant d'ouvrir son champ perceptif à une vastitude panoramique, la perception, aussi large soit-elle, ne peut prétendre à être considérée comme un panorama, qui requiert une vue à 360° que l'horizon du paysage perçu sur un même degré d'élévation rend impossible. Surélevé, le sujet peut étendre son champ perceptif à tout l'entour de sa personne ; en l'absence de surélévation, le regard devient borné par ce que Michel Collot nomme « l'horizon interne »[13], à savoir les éléments du cadre faisant écran et limitant toute investigation vers l'infini panoramique du visible.

Pour organiser ces paysages de l'expansion, Chateaubriand passe par la constitution de paysages de l'étagement[14], qui prennent plus d'ampleur et de vigueur dans le contexte épique, jusqu'à atteindre une démesure cosmique qui confère à l'auteur une position divine. L'élévation rejoint alors la rêverie dans la dissolution complète des repères, ouvrant sur l'étendue infinie de l'imaginaire.

[13] Michel Collot le définit ainsi : « […] à l'intérieur même du champ de visibilité ainsi délimité, certaines parties du paysage peuvent être masquées par les accidents du relief ou par des constructions humaines. Ce jeu d'écrans constitue l'horizon interne du paysage, et le distingue radicalement d'un espace objectivé et désincarné comme celui de la carte […]. » (*L'Horizon fabuleux*, tome I, « XIXe siècle », Paris, José Corti, 1988, p. 15).

[14] Nous entendons « étagement perceptif » au sens où le regard s'étend par paliers successifs, généralement de plus en plus éloignés, conduisant à construire le paysage de manière continue comme un édifice à plusieurs étages, dans une extension qui se borne à l'horizon externe, infini, ou interne, fini. Ainsi, ils reproduisent l'élaboration par le regard d'un tableau par touches successives, comme un feuilleté perceptif. Fabienne Bercegol, dans sa présentation d'*Atala* (in *Œuvres Complètes* sous la direction de Béatrice Didier, tome XIV, Paris, Honoré Champion, 2008), parle de « paysages appréhendés comme des tableaux à imiter », témoignant d'un « souci très net de la composition, du rendu du contraste et de la perspective, grâce à un art très savant de l'étagement des plans destiné à donner l'impression de la profondeur et de la vastitude […] » (*ibid.*, p. 36).

Chapitre I - Paysages de l'étagement perceptif

> Ma mémoire est un panorama ; là, viennent se peindre sur la même toile les sites et les cieux les plus divers avec leur soleil brûlant ou leur horizon brumeux[15].

La position surélevée et l'ordonnancement descriptif du regard nous permettent de distinguer successivement trois types de « tableaux » : les « tableaux panoramiques » et les « vues surplombantes», où le point de vue est surélevé, et les « tableaux de plain pied » où le point de vue n'est pas surélevé. L'on perçoit donc combien la position du sujet observant, en interaction avec le « pays », permet d'induire un type de construction particulier. Une double implication motive cette relation du sujet à l'espace : il le perçoit de haut et doit rendre compte en retour d'un point de vue expansif par une description apte à réunir en elle et à faire ressentir au lecteur ce que le sujet a lui-même perçu.

I. Le paysage panoramique : la nature expansive au crible du regard.

L'examen de l'œuvre de Chateaubriand révèle que les panoramas[16] sont majoritairement présents dans les récits de voyage et dans les épopées[17]. Avant d'étudier la

---

[15] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Classique Garnier, « La Pochothèque », tome II, 1989-1998, p. 798.

[16] Jean-Claude Berchet précise d'ailleurs que Chateaubriand « est le premier à systématiser dans la représentation des sites une vision panoramique (de haut et de loin) analogue à celle qui est mise en œuvre dans les panoramas contemporains qu'il apprécie beaucoup. » (« Un itinéraire à la croisée de chemins », *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, Manucius, Paris, 2006, p. 15). Cependant, Michel Collot précise, de manière pertinente, que tout panorama est distinct du paysage qui opère une sélection dans l'espace perceptible contredisant le sens du mot « panorama », abusivement perçu comme une totalité exhaustive de la vision du monde : « Parce qu'en lui l'invisible s'ajointe au visible, le paysage est horizon, et non pan-orama : il ne donne pas tout à voir. » (*L'Horizon fabuleux*, tome I, XIXe siècle, *op. cit.*, p. 15). Les panoramas dont parle Chateaubriand ne sont en réalité que des paysages panoramiques qui donnent l'impression d'être des panoramas mais que la vision humaine ne peut étendre qu'au stade du paysage, tout en tendant vers cet idéal de la perception totale.

[17] Cela n'est pas étonnant puisque les voyages permettent l'arrêt et la contemplation à loisir de l'espace et l'épopée requiert une amplification de la vision qui nécessite un recours à une perception extensive panoramique pour embrasser le paysage dans toute sa grandeur. Marc Fumaroli a montré combien l'art

posture épique, observons les panoramas qui ne relèvent pas de ce genre précis. Le concept berquien de « médiance » se révèle alors opératoire dans le sens où il permet d'appréhender la manière dont un type de lieu observé motive une description sous une forme particulière : le paysage influant sur son percepteur, ce dernier influe en retour sur lui par la modalité littéraire au moyen d'une description apte à rendre compte à la fois de la beauté du lieu perçu, des sentiments ressentis, mais aussi de la conformation géographique qui s'est présentée à son regard. Nous examinerons donc les panoramas selon l'espace appréhendé, en tentant d'en dégager les constantes structurelles propres à l'esthétique chateaubrianesque. La plus ou moins grande fréquence des types de panoramas guidera la progression de notre étude.

1. Panoramas de vallées

Par sa constitution géographique, la vallée se prête particulièrement bien à la description de type panoramique : ouvrant une brèche dans un paysage cerné de montagnes, elle permet une focalisation sur son centre fondamental après un examen circulaire de ses abords. Ainsi, le centre de la vallée est en quelque sorte construit en attente, comme un trésor à découvrir après le passage en revue des côtes montagneuses qui l'enserrent comme un écrin.

A - Vallée prototypique

Itinéraire de Paris à Jérusalem donne un très bel aperçu du paysage panoramique de vallée qui s'accompagne d'une réflexion théorique sur les représentations mentales du voyageur en la matière aux confins de l'Arabie et de la Judée :

> Quand on parle d'une vallée, on se représente une vallée cultivée, ou inculte : cultivée, elle est couverte de moissons, de vignes, de villages, de troupeaux ; inculte, elle offre des herbages ou

descriptif de Chateaubriand entend supplanter la mode des panoramas en rivalisant avec eux par l'ajout de la notion essentielle de l'épaisseur temporelle, manquant aux peintres des « dioramas » à succès au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle (*Chateaubriand, Poésie et Terreur*, Paris, De Fallois, 2003, partie III, « Avant-Mémoire », chapitre 1, « *Vox clamans in deserto* », 4. « montgolfières et 'Panoramas' », pp. 343-347).

des forêts ; si elle est arrosée par un fleuve, ce fleuve a des replis ; les collines qui forment cette vallée ont elles-mêmes des sinuosités dont les perspectives attirent agréablement les regards[18].

Derrière l'anonymat du « on » indéfini, Chateaubriand se devine. Comme souvent dans son œuvre, l'imaginaire de l'espace se décline sur le mode de la dualité exclusive et quasi manichéenne[19] : ainsi, il n'envisage chez autrui qu'une représentation fondée sur une alternative. La culture devient la marque de la civilisation et l'inculture celle de la sauvagerie naturelle[20]. Au-delà de cette simple opposition, la présence fluviale semble déterminante car bon nombre de vallées trouvent en leur centre un fleuve. L'auteur est catégorique : si fleuve il y a, l'aspect rectiligne est banni et la norme s'exprime par « des replis ». L'espace de la vallée devient un miroir où chaque élément, mimant la dualité de l'adret et de l'ubac, se modèle sur l'autre pour entraîner une poésie des reflets apte à réjouir le regard[21]. Le dernier élément de cette poétique de la vallée est la présence de lignes de fuite et de « perspectives » qui forment autant de point de départ vers l'illimité de la perception. Ce qui séduit le regard est la symétrie parfaite qui ouvre sur l'infinité spatiale. Ainsi se font jour trois caractéristiques majeures : une approche progressive, qui distingue les bords de la vallée, puis le centre et le fleuve médian, une sinuosité en miroir du fleuve et des montagnes, puis des perspectives fuyantes qui ouvrent sur l'infini.

Nous prendrons l'exemple de six panoramas que nous confronterons afin de définir des points de convergences structurelles : le panorama de la vallée du Douro dans *Les Aventures du dernier Abencérage*, la vallée de la Laconie vue par Démodocus dans *Les Martyrs*, cette même vallée perçue par le narrateur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, depuis le château de Misitra, la vallée de Bethléem puis de Josaphat, toujours dans le même ouvrage, et enfin la vallée du Tempé dans *Voyage en Italie*.

---

[18] Ce passage, comme les deux extraits qui suivent, sont tirés d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, pp. 315-316.

[19] Il n'y a qu'à songer aux couples antithétiques formés par la lune et le soleil, le jour et la nuit, à la récurrence du modèle des deux rives, issu de la description fondatrice des rives du Meschacebé dans le prologue *d'Atala*, à la dualité du fleuve séparé par l'île médiatrice, à la montagne et à la plaine, au silence intérieur de la retraite et au chaos extérieur des éléments. Tout cela permet de cerner un premier aspect de l'imaginaire descriptif de Chateaubriand, éminemment duel, dépassant le clivage diurne et nocturne théorisé par Gilbert Durand dans les *Structures anthropologiques de l'Imaginaire* pour gagner tout un ensemble d'éléments de l'espace décrits sous l'angle de ce régime d'opposition duel. Nous développerons ce point dans la section intitulée « le spectre de la dualité ».

[20] Il rejoint l'imaginaire rousseauiste, en héritier des Lumières qui opposent fréquemment nature et culture.

[21] A l'image du fleuve, les collines bordant la vallée « ont elles-mêmes des sinuosités ».

B – Variations autour de la vallée prototypique : substitutions et déplacements

Dans la description de la vallée du Douro et des deux versions de la vallée de la Laconie[22], l'ordre des points cardinaux abordés semble aléatoire puisqu'il change en permanence. Il reste cependant une même structuration descriptive qui commence à explorer les versants opposés de la vallée pour en venir aux lignes de fuite avant de se conclure sur un élément médian central. Ainsi en est-il du « coteau du midi », de « la colline du nord » pour la vallée du Douro[23], de « la chaîne » du Taygète « à l'occident » et « d'autres montagnes […] à l'orient » pour la version des *Martyrs* de la vallée de la Laconie[24], puis de la bordure du Taygète « à l'ouest » et de toute une série de monts « à l'est » pour la déclinaison de cette même vallée dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui bornent cette exploration[25].

Après cette première étape bilatérale, la seconde consiste en une investigation des lignes de fuite tendant vers l'horizon. Les termes employés élargissent alors la perspective par l'utilisation d'un vocabulaire suggestif[26]. Mais il s'agit aussi pour l'auteur de signaler ce qui restreint la portée du champ visuel, d'autant plus que l'effet de contraste profite au déploiement illimité qui lui fait souvent face[27]. Pour ces trois panoramas, la description se termine par l'exploration du centre névralgique du paysage, souvent occupé par le fleuve[28]. Mais tous les panoramas n'aboutissent pas toujours au fleuve qui en constitue le centre vivifiant : l'exploration de trois autres panoramas de vallée, celle de Bethléem, Josaphat et Tempé[29], révèle quelques variations sur ce modèle bien établi.

Si le schéma structurel d'ensemble de ces paysages semble peu ou prou identique, c'est le centre finalement décrit qui paraît opérer une substitution signifiante. La position

---

[22] [1] Voir « Annexes », p. 669.

[23] *Les Aventures du dernier Abencérage*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1369.

[24] *Les Martyrs*, Livre I, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, *ibid.*, pp. 107-108.

[25] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, pp. 121-122. Seule cette dernière perception panoramique semble se distinguer des autres en anticipant, par une perception globalisante, sur les lignes de fuites à venir, procédé qui sera repris pour la vallée de Bethléem dans le même ouvrage.

[26] Parlant d'« extrémité », de directions laissées en suspend comme indiquées au lecteur par l'adverbe de lieu « vers », le dynamisme est mimé par les participes présent comme « avançant » et l'expansion est suggérée par « jusqu'à », agrandissant l'horizon vers l'infinité du perceptible (la mer faisant souvent fréquemment office de point focal de la vision).

[27] La vallée de la Laconie, décrite sur deux modes différent, celui de l'expansion pour les *Martyrs* et celui de la concision pour l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, permet ainsi de décrire, face à l'accroissement maritime du paysage, un point d'arrêt de la perception, les « petites collines » ou « un amas confus de monticules irréguliers » qui « obstruent » une partie de la vallée, en l'occurrence le nord.

[28] « Le Douro », qui « roul[e] au milieu du vallon », « l'Eurotas » qui « prom[ène] son cours tortueux dans cette riante solitude » ou qui « arros[e] […] une plaine unie et fertile ».

[29] [2] Voir « Annexes », p. 670.

centrale étant éminemment stratégique dans une composition paysagère, la description fait en sorte de la retarder afin de mieux permettre le surgissement d'un élément attendu. Il n'est pas anodin que le fleuve médian, si essentiel dans la poétique et dans l'écriture de l'auteur, soit remplacé par la ruine, autre motif fondamental de la rêverie scripturale et mémorielle de l'auteur[30]. Au fleuve, symbole de fertilité et de vigueur, se substitue donc un symbole inverse de dessiccation et de désertification : la ruine, désert de la mémoire et effritement sablonneux, stérilité pierreuse qui intéresse tout autant le voyageur que le fleuve fertile et limoneux en ce qu'il représente le versant opposé d'un même système imaginaire d'attirance et de répulsion[31]. Le panorama de la vallée de Tempé débute par la mention de ces ruines, « qui se prolongent le long de la vallée », déjà mises en perspective : dans une inversion de l'ordre descriptif habituel, le fond de la vallée, dernier stade classique de l'observation panoramique, devient le premier élément décrit, tendu déjà vers une perspective qui s'ouvre par l'élévation « en amphithéâtre » des « montagnes de Tivoli ». Un tel déplacement se retrouve concernant un autre élément important du paysage matriciel de la vallée : la sinuosité en miroir.

Si le lecteur reprend les critères chateaubrianesques du paysage de vallée, il est enclin à chercher des symétries savamment reproduites dans l'espace de la description. Sinuosités et replis doivent donc faire entrer en correspondance le fleuve central et les collines environnantes. Une telle perception archétypale de la vallée n'est toutefois pas toujours systématique dans les panoramas décrits : pas de sinuosité fluviale effective dans le Douro, qui est présenté roulant ses eaux avec un « cours » non caractérisé ; par contre, l'Eurotas confirme la théorisation de l'auteur puisqu'il est décrit « promen[ant] son cours tortueux », jouant à « cach[er] sous des lauriers roses ses flots d'azur », mais l'« amas confus » des montagnes ou le « rideau parallèle » formé « à l'orient » n'ont rien d'une

[30] Reprenant le modèle de la description mimant la dispersion, Chateaubriand décrit dans la vallée de Bethléem « quelques ruines, entre autres les débris d'une tour qu'on appelle la tour de Sainte-Paule » ; c'est un même « amas de débris » que contemple le voyageur « au fond de la vallée » de Josaphat après son exploration panoramique : « masures », « villages de sépulcres », « monuments » dans un « champ de destruction ». L'ouvrage de Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, envisage d'ailleurs Chateaubriand comme « virtuose des ruines » (Genève, Droz, 1974, pp. 170-192).

[31] On peut en effet s'étonner de la manière dont Chateaubriand multiplie les descriptions de paysages dysphoriques et désertiques, où la vie a abandonné les lieux et où l'horreur remplace l'exaltation. Il semble que ces lieux forment un contrepoint nécessaire aux élans enthousiastes de la fertilité, comme s'il fallait inévitablement se heurter aux rochers arides pour mieux s'exalter sur les rivages fertiles et les fleuves bouillonnants de vie. En cela, l'expérience américaine et l'expérience orientale se répondent comme les deux panneaux oxymoriques du diptyque dessiné par son œuvre. Cet attrait relève aussi d'une distance mélancolique héritée d'une tradition de hauts personnages de la vanité, modèles esthétiques de Chateaubriand à l'image de Saint Jérôme, Saint Augustin ou Bossuet, comme le précise de manière pertinente Agnès Verlet, dans *Vanités de Chateaubriand* (chapitre III « Des solitaires du grand siècle aux Pères du désert », Genève, Droz, 2001, pp.71-92).

symétrie parfaite entre l'élément minéral et fluvial[32]. Il faudrait donc chercher ailleurs la poétique structurelle de l'expansion dans le panorama de vallée. L'examen des effets de reprises et de constructions similaires permet de mettre en lumière une symétrie déplacée du fleuve aux montagnes elles-mêmes.

C – Vers un repli descriptif mortifère.

Naturellement, la vallée forme un axe de symétrie que la description vient reproduire par son organisation progressive. Cependant, Chateaubriand cherche fréquemment à signifier l'harmonie et l'expansion redoublée en organisant le panorama en tension vers l'infinité du perceptible. L'image du « rideau parallèle » théâtralise et donne une dimension géométrique à l'espace formé par la vallée de la Laconie décrite dans *Les Martyrs*. La vallée est « comprise », enserrée entre les montagnes ou les collines et la poétique descriptive s'organise autour d'une tension entre cette limitation cloisonnante et une propension à signifier l'illimité[33]. Il se forme ainsi un espace de l'entre deux, fait d'enserrement et de libération, qui se retrouve dans bon nombre de vallées citées jusque-là[34]. Dans cette même perspective, l'œil va chercher les « extrémité[s] », cette fois-ci horizontales, rencontrant des « pointes de rochers », autre symbole vertical, pour se perdre « dans le lointain » vers « les sommets de la Sierra-Nevada », signalant un nouveau retour à l'horizontalité, comme celui qui pousse l'observateur à décrire le « milieu du vallon » en suivant le « cours » du Douro. Le regard s'attache volontiers au dynamisme paysager qu'il entend retracer[35]. En simulant un mouvement par la description d'éléments toujours en tension vers un ailleurs inaccessible, le regard se libère à l'image de la vallée de la Laconie dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* « bordée » à l'ouest comme à l'est. Ainsi, la vision

---

[32] Au rectiligne montagneux géométrique ou à son contraire, la dispersion anarchique, s'opposent les replis de l'Eurotas, de même que la structure de réduplication formée par les « doubles et triples portiques » soutenus par la vallée, écho de l'élévation « en amphithéâtre » des « montagnes de Tivoli », sans que le fleuve ne soit même mentionné.

[33] La diminution de hauteur des montagnes « par degrés » ainsi que les chaînes de montagnes « s'avançant » rendent compte d'un espace dynamique opposé au hiératisme chtonien caractérisant la conformation montagneuse de la vallée.

[34] La vallée du Douro, entre « coteau » et « colline », se caractérise par le dynamisme ascensionnel représenté par « les clochers de Grenade qui s'élevaient en groupe du milieu des chênes-verts et des cyprès ».

[35] Ce sont les « petites collines » qui « descendent au midi en diminuant de hauteur », leurs « dernières croupes » ou une plaine qui « se déroule ».

panoramique de la vallée est à percevoir dans cette double dimension[36]. Le parallélisme montagneux est de rigueur, l'imaginaire symétrique allant jusqu'à l'appréhension de l'intersection des sommets sécants comme les bords de la vallée de Josaphat, dont les « deux montagnes, qui se touchent » forment un cadre nécessairement resserré. Le paysage semble paradoxalement tendre vers l'infini et si cette perspective est impossible, l'infinité se consume dans la dispersion du « çà et là », rejoignant l'aporie de la ruine[37].

La poétique descriptive du panorama de vallée semble donc répondre à une structure dynamique fondée sur le dépassement d'une tension entre repli et ouverture, enfermement et libération, confinement et infinité du perceptible[38]. La vallée dicte ainsi, par sa conformation géographique, une certaine approche descriptive jouant des tensions qui s'y mettent en œuvre naturellement pour les organiser sur le plan de l'écriture. Les panoramas de villes, quant à eux, semblent répondre à une poétique différente, même s'il s'agit, comme lors de tout paysage panoramique, de restituer au préalable une perception totalisante de l'espace.

2. Panoramas de villes

La vallée présente un espace déjà déterminé géographiquement et il en est *a priori* de même pour la ville qui, par sa structuration artificielle, impose d'emblée au regard une orientation descriptive qui correspond à son organisation urbaine[39]. Cependant, cette

[36] Une vallée « s'étend », à la manière de la vallée de Bethléem ou « continue à s'étendre à perte de vue » comme la vallée de Tempé. L'élévation « en amphithéâtre » des « montagnes de Tivoli » réalise alors la synthèse d'un dynamisme horizontal et vertical où tout se perd dans l'infinité du perceptible.

[37] Il en est ainsi de la vallée de Bethléem où tout est répétition du même, tarissement d'un « sol semblable à celui de l'autre colline », et où l'œil s'égare dans « quelques ruines » ou « débris » de tours. De même, la vallée de Josaphat témoigne de l'absence de point de fuite qui la condamne au repli stérile où l'élan perceptif est stoppé brutalement par l'indistinction : autour des montagnes se forme un cimetière à ciel ouvert, un « champ de destruction » « où l'on n'aperçoit pas un être vivant », lieu de mort qui s'ouvre à l'infinité de l'émiettement, dans le « désordre de toutes ces tombes fracassées, brisées, demi-ouvertes ».

[38] Cependant, cette dynamique, qui exploite habilement les lignes géométriques et les perspectives de fuite, se retourne parfois contre elle-même, substituant à la tension vers l'au-delà du perceptible un repli mortifère sur le morcellement et la pulvérulence de la ruine : alors, le regard s'éteint de lui-même dans une indistinction et une perte de repères qui met un terme à la description.

[39] Pierre Sansot analyse ainsi, dans *Poétique de la ville*, la manière dont l'espace urbain et extra-urbain entrent en conjonction dans ce qu'il nomme une « dialectique du dedans et du dehors » (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot et Rivages, 2004, p. 451-501). Espace d'interaction, le paysage urbain prédétermine souvent la place qu'y occupe la nature : Augustin Berque, dans son article « A quoi tient la beauté des villes (notes sur la tokyologie) » (in *Le Paysage et ses grilles*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 15-27) montre, en s'appuyant sur l'exemple particulier de la ville japonaise, la manière dont l'espace urbain dévoile le « rapport entre formes urbaines et lien social » au point que le « paysage urbain » se définisse dans un ordonnancement strict du regard dicté par l'architecture générale des lieux : « En quelque sorte, c'est l'alignement par lequel

structuration est souvent comprise dans un espace naturel auquel elle doit s'allier dans l'ordre de la description. La poétique de Chateaubriand fonctionne sur le régime de l'inclusion ou de l'exclusion de l'urbain et du naturel. La vision panoramique visant à donner l'impression d'une exhaustivité perceptive, les panoramas de villes doivent être pensés dans cette double articulation selon la manière dont la description incorpore ces deux espaces sur le mode du rejet pur et simple ou de l'harmonie fusionnelle. L'expérience orientale est sans surprise celle qui permet à Chateaubriand de s'intéresser aux tableaux urbains pas totalement absents cependant de l'expérience américaine[40] : l'Ancien-Monde regorge surtout de vestiges et de ruines, traces indéfectibles d'un passé omniprésent[41]. Les rapports entre l'urbain et le naturel peuvent ainsi aboutir à l'exclusion de ce dernier ou au contraire à favoriser l'alliance poétique des deux éléments.

A - Misitra et Jérusalem : l'évacuation du naturel au profit de l'urbain.

Le panorama de Misitra et celui de Jérusalem dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[42] excluent en partie toute présence naturelle, si ce n'est à l'intérieur même de la ville sous la forme de l'arbre ou du jardin, laissant tout de même la possibilité d'une échappée fluviale ou montagneuse[43]. Un même imaginaire géométrique réunit ces deux panoramas car la

---

les formes urbaines entrent dans le rang, et engendrent ainsi un paysage harmonieusement unitaire. » (*ibid.*, p. 19).

40 Ils sont constitués par les embryons de villes que sont les ruines de l'Ohio, les villages indiens ou ceux des colons, regroupés autour des forts, si l'on excepte La Nouvelle-Orléans et de rapides aperçus de Philadelphie dans *Voyage en Amérique*.

41 Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand oppose d'ailleurs ces deux continents *via* les deux types d'hommes qui y vivent, sous le signe de l'inversion réciproque : le « Canadien » a des « monuments de la nature et non de l'histoire », « les tombeaux de ses pères s'élèvent inconnus dans des forêts ignorées. ». Après un long parallèle, il en vient à ce constat : « En un mot, tout annonce chez l'Américain le sauvage qui n'est point encore parvenu à l'état de civilisation, tout indique chez l'Arabe l'homme civilisé retombé dans l'état sauvage. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 333).

42 [3] Voir « Annexes », p. 671.

43 En cela, ce panorama pose le problème de son intégration au sein des paysages, qui nécessitent une part de naturalité, sans quoi leur nature paysagère devient discutable. Le début de ce tableau se rapproche du passage en revue des rues de Jérusalem, quadrillage urbain aride qui prend l'allure d'une liste descriptive développant le chapelet exotique des noms de portes et de rues (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 384-387). Bien plus que des rapports antinomiques, la ville et la nature, depuis l'esthétique clivée des Lumières, entretiennent des rapports de complémentarité dans la période romantique depuis que Rousseau a redécouvert la nature et en a fait son terrain d'investigation par excellence : cette opposition devient caduque avec Chateaubriand et la génération préromantique et se trouve confirmée dans l'œuvre d'auteurs comme George Sand comme le montre l'ouvrage collectif intitulé *Ville, Campagne et Nature dans l'œuvre de George Sand* (Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes » n°3, 2002). Cet ouvrage restitue une image plus fidèle de l'écrivain, non plus seulement comme auteur de récits

conformation urbaine sollicite, par ses plans de coupe ou la disposition des rues, une description empruntant au vocabulaire mathématique[44]. L'appréhension géométrique convient bien à la description urbaine[45] mais, si elle permet d'unir ces deux descriptions, leur construction générale les oppose sur le régime de l'inversion. La description de Misitra implique le lecteur, en faisant un substitut du voyageur par l'entremise des pronoms[46] ; celle de Jérusalem demeure un panorama guidé de l'extérieur par un voyageur qui oriente de manière déterminée et précise le point de vue adopté[47]. Mais l'inversion se produit surtout sur le plan de l'articulation de l'urbain et du naturel : à Misitra, le tableau progresse de l'urbanité resserrée autour des noms de rues et des bâtiments égrenés au fil du parcours pour s'ouvrir *in fine* sur une perspective qui suit l'avancée des « deux torrents », s'évadant du cadre étroit délimité par la ville. Au contraire, Jérusalem se recroqueville au fil de la description : la vision générale du « paysage de pierres » finit par se particulariser autour des « maisons de Jérusalem » et de leur effet produit dans le désert[48]. Tout est alors pensé en termes de compression[49] et de libération, de concentration et de points de fuite fugaces : la disposition panoramique bute sur la perspective arrêtée des maisons[50]. De la même manière, Misitra propose une perception panoramique incomplète, réduite à une opposition

---

champêtres, mais comme créatrice d'espaces complexes, où urbanité et ruralité entrent en interaction perpétuelle.

[44] « Perpendiculairement » les parties de la ville de Misitra s'opposent alors que l'ensemble de Jérusalem est pensé selon un « plan incliné, sur un sol qui descend du couchant au levant », où naissent des « espaces vides », où les maisons sont des « masses carrées », « en terrasses aplaties ou en dômes », et où le « niveau égal », idéal géométrique, est infirmé par la disposition générale de la ville où « l'uniformité du plan » est « romp[ue] » par la saillance d'éléments ascensionnels.

[45] Dans *Poétique de la ville*, Pierre Sansot montre bien comment la ville est faite de « zones indécises » (*op. cit.*, p. 475-492) : elle quadrille l'espace sur le mode de la « partition », délimitation des rues ou des bâtiments (*ibid.*, pp. 465-475) qui se retrouve dans la perception de Philadelphie par Chateaubriand arrivant en Amérique dans *Voyage en Amérique* : « […] le terrain, en avançant, était divisé par lots sur lesquels on construisait quelques maisons isolées. » (*Voyage en Amérique*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, tome I, Paris, Gallimard, 1969, p. 676).

[46] *« Au-dessus de vous, à votre gauche »*, *« vous apercevez »*, autant de formules qui laissent place à un anonymat progressif de la perception - *« on voit »* - puis à l'absence totale de verbe de vision au profit d'une présence autosuffisante des éléments du cadre.

[47] Les précisions s'accumulent selon le rythme de la parataxe : « Dans la région du couchant et au centre de la ville, vers le Calvaire », « au levant, le long de la vallée du Cédron ».

[48] Quelques rares échappées hors de la ville, symboliquement décrite sous l'angle de l'enfermement (« Une muraille crénelée, fortifiée par des tours et par un château gothique, enferme la ville dans son entier »), à l'image d'« une partie de la colline de Sion » sauvée du développement urbain ou des « espaces vides » et du « terrain, presque abandonné », laissé libre par la disparition d'édifices, s'opposent aux maisons qui « se serrent d'assez près ».

[49] Cet effet est renforcé, dans la description des « maisons de Jérusalem », par leur analogie avec « des prisons » ou « des sépulcres » qui redoublent le phénomène d'inclusion minérale à la manière d'une mise en abyme : « maisons de pierre, renfermées dans un paysage de pierres », « cimetière au milieu d'un désert ».

[50] L'aspect binoculaire induit par le plan incliné du « couchant » au « levant » reste la seule valeur d'ordonnancement descriptif, oubliant le nord et le sud.

entre la « gauche » et la « droite » qui prend pour foyer de la description l'observateur lui-même, double du lecteur fortement engagé dans l'expérience du paysage urbain.

Ainsi, dès lors que la description entre dans la ville, c'est cette dernière qui semble fournir ses propres points de repères[51]. L'espace urbain de Misitra se pense sur le mode de la subdivision et de l'inclusion, de même que Jérusalem selon une logique du resserré et du vacant. Cependant, Misitra laisse libre cours à une véritable échappée perspectiviste hors de l'espace urbain de manière bien plus franche que ne le fait, sporadiquement et au fil de la description, le panorama de Jérusalem. L'allusion au « Panthalama », l'un des deux « torrents » qui s'affranchissent de Misitra en sortant de la ville, est l'occasion d'une considération privilégiée et familière à l'auteur, celle de la confluence fluviale et du mariage des flots. Alors, la description s'éloigne de l'urbanité pour considérer le devenir des deux torrents en suivant de manière imaginaire leur parcours ultérieur[52]. La série des déversements fluviaux se termine évidemment par l'un des fleuves les plus importants de l'*Itinéraire*, l'Eurotas, cristallisant toute la rêverie prestigieuse du voyageur en quête de l'histoire mythique des lieux qu'il tente vainement de ressusciter. Jérusalem et Misitra laissent donc peu de place à l'expression de la naturalité et se distinguent d'autres panoramas qui articulent de manière complémentaire et harmonieuse l'espace naturel et l'espace urbain.

B - L'alliance de l'urbain et du naturel : la naissance de la poésie descriptive.

Le cadre épique ou narratif est peut-être davantage favorable à l'union de la ville et de la nature que le récit de voyage, où les nécessités du parcours ne permettent pas toujours

[51] « Perpendiculairement », « en avant de Katôchôrion » l'avancée se fait au gré des édifices et du recoupement des groupes de maisons, des « bourgs » ou des « maisons turques » bariolées incluses une nouvelle fois dans l'espace-gigogne que constitue l'espace urbain. Le « bourg du milieu » dessine ainsi une portion de territoire qui, outre la naturalité des « grands jardins », «renferme des maisons turques ».

[52] La perspective mimétique est abandonnée au profit d'une échappée imaginaire vers un espace de la confluence liquide : « A Magoula, ces deux ruisseaux réunis se jettent dans la rivière de Magoula, l'ancien Cnacion, et celui-ci va se perdre dans l'Eurotas ». Cette rêverie sur l'union des fleuves est un élément essentiel de la poétique du paysage chez Chateaubriand, que l'on songe au tableau immense des fleuves d'Amérique inaugurant le prologue d'*Atala* ou à la récurrence quasi obsessionnelle de cette métaphore de la confluence pour exprimer ce statut ambivalent de l'auteur, contemporain des révolutions, de l'aventure napoléonienne comme du renouveau romantique, qui s'est « rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves » (*Mémoires d'outre-tombe*, « Préface testamentaire », tome I, *op. cit.*, p. 1541).

une recherche des effets de conjonction harmonieuse[53]. Les panoramas d'Athènes, comme celui du village et de la colonie française dans *René*, épisode annexe des *Natchez*[54], peuvent être pensés dans la même perspective.

Sur le plan strict de l'ordonnancement descriptif, le panorama d'Athènes est plus académique que celui des environs du village des Natchez, puisqu'il obéit à une succession de perceptions ordonnée selon les points cardinaux[55] pour finir par considérer le *« centre de ce bassin superbe »*. Au contraire, le tableau extrait des *Natchez* se contente de quelques notations panoramiques reprenant l'opposition entre « l'orient » et « l'occident » en lui ajoutant d'autres perspectives inédites et vagues[56]. A cette différence de rigueur et d'exhaustivité perceptive s'ajoute une inversion signifiante dans l'ordre des éléments naturels et urbains[57]. Cependant, ces deux paysages se construisent dans la complémentarité entre nature et culture : Athènes est directement assimilé au cadre qui l'entoure, celui du « bassin » décrit avec le vocabulaire inhérent au monde grec[58]. La phrase qui conclut le tour d'horizon de la nature urbanisée consacre la perfection du « cercle entier de la patrie des arts, des héros et des dieux ». La distribution selon les points cardinaux permet ainsi un passage en revue exhaustif d'un espace naturel perçu sous l'angle de la grandeur grecque. Une même contamination touche l'espace urbain dans le panorama des environs du village des Natchez qui se trouve décrit sous l'angle de l'hybridité entre nature et culture. Le village accueillant René prend l'allure d'une société constituée et compartimentée[59], mais le fort Rosalie et la « colonie française » sont, quant à eux gagnés, de manière inversement symétrique, par la naturalité des sauvages[60].

---

[53] *Itinéraire de Paris à Jérusalem* s'opposerait aux épopées que sont *Les Natchez* ou *Les Martyrs*, où le narratif est pensé avant tout en complémentarité poétique avec le descriptif, plus enclin à accueillir une description harmonieuse où l'auteur cherche à traduire un apaisement du héros ou à toucher le lecteur par la beauté d'un cadre enchanteur.

[54] [4] Voir « Annexes », p. 672.

[55] « Orient », « septentrion », « couchant » puis « midi ».

[56] « Sur la droite » et « à quelque distance dans la plaine ».

[57] Alors que le panorama d'Athènes fait primer le cadre naturel pour y insérer l'urbanité mythique d'Athènes, celui des environs du village des Natchez débute par la description semi-urbaine pour envisager son hybridité naturelle et mener peu à peu à une dissolution des repères vers des perspectives fuyantes.

[58] Les « pompes » qui accompagnent une personnalité de haut rang accompagnent aussi la vue d'Athènes ; le mont Hymette paraît « revêtu d'une robe d'or », le Pentélique fait une révérence puisqu'il « se courbe » comme le mont Icare qui « s'abaisse », le premier « pour aller joindre le Permetta », le second pour révéler « derrière lui » le temple naturel d'Athènes devenue déesse, à savoir « la cime sacrée du Cythéron ».

[59] A l'image de son « bocage de mûriers » et de « ses cabanes qui ressemblent à des ruches d'abeilles » ; Or, nous avons vu précédemment que la partition de l'espace est une des caractéristiques majeures de la ville.

[60] « […] des tentes, des maisons à moitié bâties, des forteresses commencées, des défrichements couverts de nègres, des groupes de blancs et d'indiens, présentaient, dans ce petit espace, le contraste des mœurs sociales et des mœurs sauvages ». Le glissement opéré du domaine du paysage à la situation géographique des populations montre combien nature et culture, dans la vision embrassante du panorama, tendent à se contaminer l'une l'autre sous l'action d'une perception unificatrice. Je renvoie, pour une analyse plus

Ces deux panoramas envisagent toutefois différemment le paysage naturel : si celui-ci reste vierge et exempt de toute contamination urbaine dans le panorama des *Natchez*[61], ce n'est pas le cas dans le panorama d'Athènes où l'influence est réciproque. La description de la ville, après avoir présenté la perception du cadre naturel comme un prolongement de sa propre sacralisation en déesse, la révèle influencée par le cadre naturel au moyen du rayonnement solaire. Le soleil est un des éléments essentiels de la constitution du paysage selon Chateaubriand, au point de permettre de faire d'Athènes un lieu urbain apte à accueillir la naturalité en son sein même par un jeu habile de reflets[62]. Ainsi naît un véritable « tableau » où le mouvement lumineux se conjugue à celui de « la fête des Panathénées » dont l'énumération des actions mime la surabondance de vie.

Les panoramas de ville sont donc conçus dans une tension entre le naturel et l'urbain et la description devient un moyen d'allier ces deux éléments, selon une logique harmonieuse équilibrée ou au contraire déséquilibrée. Les panoramas de ruines, en ce qu'ils représentent un état dégradé de l'urbanité envahie par le naturel, forment alors des paysages où cette tension s'atténue, modifiant la poétique descriptive à l'œuvre.

3. Panoramas de ruines

Les panoramas de vallées contiennent des fragments ou des ruines mais ceux qui se constituent autour de ces éléments en les choisissant comme points centraux de la description sont bien plus rares. Trois panoramas nous intéresseront particulièrement, opposant deux manières d'inclure les ruines dans le paysage panoramique, comme partie de l'espace perçu ou comme point de concentration de la logique expansive.

---

détaillée de cet aspect, à mon article « Amérique – Chateaubriand » à paraître dans *Dictionnaire des Pays mythiques*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins ».

[61]Ce panorama reproduit l'opposition, récurrente chez l'auteur, entre la virginité historique des espaces naturels américains et l'historicité surabondante des espaces de l'Ancien Monde. Ainsi, la contamination n'est pas réciproque et les paysages décrits ont seulement une fonction esthétique et pittoresque, jouant le rôle de « la bordure du tableau » en lui apportant « une inconcevable grandeur ». Or, les éléments naturels décrits sont symboliquement ceux qui représentent l'Amérique pour Chateaubriand, dans une opposition entre le minéral et le fluvial : les « sommets brisés des Appalaches » et le « Meschacebé [qui] roul[e] ses ondes dans un silence magnifique ».

[62] Les « marbres polis » de la ville sont autant de miroirs qui « se peign[ent] des feux du soleil à son coucher » ou sont « frapp[és] de ses derniers rayons », apportant un effet esthétique redorant la beauté de la ville (« Il faisait étinceler les boucliers de Perses » et « semblait animer sur la frise les admirables sculptures de Phidias »).

A - La ruine, élément de vacuité intégré à l'expansion panoramique

La ruine peut naître à l'état d'efflorescence au sein du paysage décrit. C'est le cas pour le panorama des alentours de Pergame, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, où l'expansion est figurée plus que réalisée par l'écriture elle-même. La ruine se révèle alors au fil de la progression descriptive :

> Pergame était au-dessous de moi dans la direction du midi : elle ressemble à un camp de baraques rouges. Au couchant se déroule une grande plaine terminée par la mer ; au levant s'étend une autre plaine, bordée au loin par des montagnes ; au midi, et au pied de la ville, je voyais d'abord des cimetières plantés de cyprès ; puis une bande de terre cultivée en orge et en coton ; ensuite deux grands tumulus : après cela venait une lisière plantée d'arbres ; et enfin une longue et haute colline qui arrêtait l'oeil. Je découvrais aussi au nord-est quelques-uns des replis du Sélinus et du Cétius, et à l'est l'amphithéâtre dans le creux d'un vallon. La ville, quand je descendis de la citadelle, m'offrit les restes d'un aqueduc et les débris du Lycée. Les savants du pays prétendent que la fameuse bibliothèque était renfermée dans ce dernier monument[63].

Ce panorama illustre une véritable poétique de l'expansion : tout y est construit en tension vers un ailleurs[64]. Un parcours fait se succéder des éléments du cadre[65] pour aboutir enfin à la colline qui interrompt l'avancée de la perception. Ainsi est déjà préfigurée l'intrication du monument humain et de la nature puisque le cimetière et les tumulus, autres éléments du paysage de la ruine, alternent avec les mentions de fragments de pays portant la trace de la présence et de l'action humaines[66]. Cette activité humaine investissant le paysage ménage une transition avec la nature vierge mentionnée au début de la description sur le mode dynamique et progressif[67]. Le panorama sert avant tout à mesurer l'espace en poussant la contemplation jusqu'au point extrême de la vision, où la mer la confond dans son infinité même, où les montagnes constituent une barrière infranchissable aux regards. Revenu progressivement de cette expansion aux limites du monde naturel, l'observateur constate la présence de l'homme dans le paysage pour mieux en venir à des marques plus

---

[63] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.* , p. 243.

[64] C'est ce dont témoigne l'utilisation d'indicateurs spatiaux traduisant l'idée d'un prolongement (« […] dans la direction du midi », « au couchant », « au levant », « au nord-est », « à l'est »), à quoi s'ajoute la réduplication à cinq reprises d'éléments en continuité expansive, formant des strates perceptives qui poursuivent toujours plus avant l'éloignement du champ perceptif : les connecteurs « d'abord », « ensuite », « après cela », « et enfin » traduisent une progression du regard jusqu'au point où toute avancée devient impossible car « une longue et haute colline […] arrêt[e] l'œil ».

[65] « Des cimetières », « une bande de terre cultivée », « deux grands tumulus », « une lisière plantée d'arbres ».

[66] La terre « cultivée » et la lisière « plantée d'arbres».

[67] « […] au couchant se déroule une grande plaine terminée par la mer », « au levant s'étend une autre plaine, bordée au loin par des montagnes ».

concrètes, les ruines, qui ancrent l'être dans une présence-absence, pérenne mais toujours précaire. Le paysage se métamorphose alors sur le mode du repli et du tortueux, annonçant le surgissement de l'amphithéâtre[68]. Peu à peu, alors que la description progresse vers une humanisation du paysage, ce sont les marques de sa déshumanisation qui frappent l'observateur sur le mode résiduel[69]. L'examen minutieux des ruines révèle la vacuité stérile mais peut aussi parfois conduire à l'expansion sur le mode de la reconstitution scripturale de lieux parfois anonymes ou à demi reconnaissables.

B - Le panorama des ruines comme expansion et recréation

La vision panoramique peut réunir ce qui est épars dans un ensemble textuel redonnant aux ruines leur cohésion perdue. C'est le cas pour deux immenses panoramas de ruines, celui observé depuis la colline de la citadelle de Sparte dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* ou perçu depuis la villa d'Este dans *Voyage en Italie*[70]. La réunification de la ruine se fait en premier lieu par une surenchère d'indices de localisation comme pour ancrer davantage leur semi-réalité dans des lieux surdéterminés[71]. Parfois, trois ou quatre mentions locatives sont nécessaires pour bien situer des ruines, comme si la prolifération des indices spatiaux avait pour fonction de faire oublier leur vacuité effective. L'auteur entend rendre consistant l'inconsistant par l'utilisation des déictiques qui restitue l'aspect mythique et prestigieux que recèle la ruine[72]. Il s'agit de faire émerger une richesse historique invisible que la description semble vouloir dévoiler au grand jour. Le panorama depuis la villa d'Este établit dans le champ de vision la ruine chargée de son passé que sa simple vision permet de faire renaître : ce qu'il voit, ce sont véritablement les lieux

---

[68] Le fluvial, présent par les « replis du Sélinus et du Cétius », dessine par avance la rotondité et l'imaginaire du creusement qui suit, décrivant « l'amphithéâtre dans le creux d'un vallon » qui appelle à son tour l'apparition d'autres ruines, comme par contamination, pour donner l'impulsion à une progression sur le mode de l'analogie formelle et structurelle : « […] la ville, quand je descendis de la citadelle, m'offrit les restes d'un aqueduc et les débris du Lycée ».

[69] « Restes » et « débris » sont les seuls offrandes d'une ville prise dans l'expansion d'un regard réunissant dans le prisme de sa perception l'infinité naturelle et la finitude humaine.

[70] [5] Voir « Annexes », pp. 673-674.

[71] Ce sont ces précisions, « sur la colline de la citadelle », « autour de soi », « dans cette vue à l'est, entre la citadelle et l'Eurotas, en portant les yeux nord et sud par l'est, parallèlement au cours du fleuve », pour ce qui est des ruines de Sparte ; « de l'autre côté de la rivière, sur la colline d'en face », « un peu plus loin, à gauche, dans la plaine » pour les ruines perçues depuis la villa d'Este dans *Voyage en Italie*.

[72] Les déictiques employés entretiennent habilement la confusion entre le lieu appréhendé au moment de la perception et celui qui existait à l'époque de son passé prestigieux, désormais revivifié à l'aune d'une contemplation qui se fait refondation.

mythiques en tant que tels[73]. Cette résurrection passe par l'ambiguïté des désignations qui font advenir le souvenir sur le plan du réel perçu par la force démonstrative. Le panorama depuis la colline de la citadelle opère, quant à lui, un renvoi constant au passé par l'utilisation de l'imparfait[74] ou du futur hypothétique[75].

La description se développe ainsi au gré des virtualités et des lieux recréés, prenant l'ampleur d'un vaste panorama énumératif, fortement balisé par des indications spatiales démultipliées. Mais l'auteur va plus loin, s'autorisant à rebaptiser des lieux qui n'acquièrent de réelle existence que dans la description elle-même[76]. L'écrivain s'autorise à donner vie à des ruines en les parant des plus beaux attributs du prestige antique[77]. La description, par sa profusion, utilise donc la forme panoramique pour permettre à l'entreprise démiurgique de Chateaubriand de se réaliser dans toute l'ampleur nécessaire à cette transformation solennelle. A cette opération assumée et revendiquée répond l'attitude singulière du voyageur, souvent enclin à voir dans le paysage naturel le miroir des ruines perçues, comme pour mieux les implanter et consolider les ramifications qui les rattachent au réel[78].

Le régime de l'ambiguïté permet ainsi au panorama de ruines de se fondre dans le paysage dans l'indistinction d'une temporalité et d'une spatialité palimpseste où tout élément perçu évoque autre chose que lui-même. De cette indistinction, la ruine gagne en consistance et la description se développe à outrance pour mieux signifier cette reviviscence[79]. Rares sont donc les panoramas qui peuvent s'extraire de la dualité entre nature et culture : chaque type de description et de paysage perçu permet à l'auteur d'organiser une interaction spécifique entre ces deux éléments qui s'excluent théoriquement l'un l'autre. Les panoramas de côtes, de golfes et de bords de mer

[73] « Voilà la maison où Mécène […] mourut d'une maladie de langueur », « sous ces hauts pins de Frascati, Cicéron dictait ses Tusculanes », « Vers cette source de la Solfatare, la reine captive de Palmyre acheva ses jours dans l'obscurité » : on pourrait multiplier les exemples à l'envi.

[74] « La maison de Ménélas s'élevait dans cette perspective », « plus loin, sur le chemin d'Amylcée, on rencontrait le temple des Dioscures et des Grâces ».

[75] « Dans cette vue à l'est, […] on placera la tribu des Limnates, le temple de Lycurge, le palais du roi Démarate » et la liste s'allonge encore.

[76] « Comme je pouvais choisir, j'ai donné à l'un de ces débris le nom du temple d'Hélène ; à l'autre celui du tombeau d'Alcman ».

[77] Accoler à un « débris » le nom de « temple d'Hélène » ou de « tombeau d'Alcman », c'est l'extraire de l'anonymat informe pour lui conférer une identité prestigieuse, fortement ancrée dans l'histoire grecque.

[78] Dans le panorama vu depuis la villa d'Este, les sépulcres bordant « l'ancienne voie Tiburine » semblent contaminer le paysage alentour, donnant aux « meules de foin toutes proches » un aspect « élev[é] en pyramides » qui « imit[e] encore des tombeaux ».

[79] Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le même but est poursuivi mais selon des modalités différentes puisque c'est par une localisation surdéterminée et une volonté de baptême démiurgique que l'auteur tente d'utiliser le cadre du panorama pour unir les ruines par le regard, dans une commune relation au passé réactivé par la description littéraire et la réification, formant un pont entre les âges.

n'échappent pas à cette tension mais doivent également en intégrer une autre, celle du rapport entre le liquide et le terrestre : toute la gageure de la description panoramique, dans son ambition de totalisation, est d'allier ces éléments contradictoires pour en donner une perception littéraire unifiée.

4. Panoramas de côtes

La côte est un espace de la marge par excellence puisqu'elle permet, comme la rive, une mise en contact de deux espaces aux antipodes l'un de l'autre, opposant la consistance à l'inconsistance, la solidité à la fluidité. Mais, contrairement à la rive, la côte figure une limite entre deux espaces vastes et qui tendent souvent vers l'illimité, alors que la rive borne une étendue limitée, celle du fleuve, et le démarque d'une étendue terrestre *a priori* illimitée. Le panorama chateaubrianesque organise cette rencontre selon une commune articulation de l'élévation verticale et de l'extension horizontale qui met en tension le terrestre, dans l'élévation montagneuse, et le liquide, dans l'expansion plane de la mer. Comme pour mieux accroître ce contraste, le panorama se construit sur une absence de terres planes, le montagneux et le maritime formant l'intersection de deux lignes géométriques contradictoires qui trouvent leur union dans l'espace de l'embouchure. Dans cette perspective, nous comparerons le panorama du golfe de Coron et celui du cap de Sigée dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* à celui de l'Etna et de la baie de Sicile dans *René*[80].

La position habituelle de surélévation du voyageur, depuis la maison du consul, le sommet de l'Etna ou sur le pont d'un navire, les regards « tomb[ant] sur un haut promontoire », permet une appréhension contrastée de l'espace médian qu'est le rivage. Ces panoramas sont réduits la plupart du temps à une binarité perceptive, occultant les deux autres perspectives possibles en reproduisant la bipolarité géographique du maritime et du montagneux[81]. La poétique du panorama de côte consiste alors à articuler deux lignes de fuites opposées, donnant naissance à ce que l'auteur nomme des « lignes

[80] [6] Voir « Annexes », p. 675.

[81] « Devant » le voyageur de Coron, se trouve la « chaîne du Taygète » et « à [sa] droite, s'éten[d] la pleine mer » alors qu'« à […] gauche » il perçoit « le mont Othome ». Depuis l'Etna, il contemple « au-dessous de [lui], la Sicile » ou « de l'autre [côté] » le cratère de l'Etna, s'opposant à « la mer déroulée au loin ». Enfin, le cap Sigée montre une « embouchure » et « le cap Rhétée », « dans l'enfoncement » se profile le montagneux, « la chaîne du mont Ida ».

géographiques » ou une « vue perpendiculaire du tableau ». Horizontalement, la mer est décrite dans l'extension plane et illimitée, toujours accompagnée par des verbes signifiant l'amplitude[82]. Verticalement, l'élévation montagneuse vient rompre la ligne horizontale du maritime, de manière brutale mais parfois poétique[83].

La vision panoramique des paysages de côtes permet donc d'organiser l'espace en empruntant à un imaginaire géométrique mis au service de contrastes[84]. L'auteur parvient ainsi à adapter sa description à une spécificité géographique en reproduisant ses lignes de forces contraires et en les nuançant à la manière d'un glacis lexical, considérant tantôt l'aspect abrupt des versants montagneux, qui de loin deviennent des « pentes », « douces et d'une couleur harmonieuse » tantôt l'illimité de la mer perçu dans ses reflets pittoresques[85] et picturaux, « peinte du plus bel azur ». Chateaubriand ne fait donc pas qu'accuser les lignes d'oppositions fortes pour faire de sa description le lieu d'une rencontre abrupte ; au contraire, de leur accointance naît une poésie de la nuance, qui permet d'accommoder l'inconciliable dans une totalité descriptive dont l'unité est celle du regard. Ce contraste ne semble pas animer les panoramas de plaines et de nature vierge, qui tendent vers l'expansion horizontale et l'horizon infini.

---

[82] Depuis l'Etna, le héros contemple « la mer déroulée au loin dans les espaces » et le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* voit tantôt « à [sa] droite s'éten[dre] la pleine mer » alors que tantôt, seul « l'enfoncement » laisse entendre un préalable maritime au surgissement montagneux par la mention du « cap Sigée», de « l'embouchure du Simoïs » ou du « cap Rhétée ».

[83] « La mer de Messénie peinte du plus bel azur » forme ainsi un élégant contraste avec « la haute chaîne du Taygète » qui « s'él[ève] », « couvert de neige », de même que « la pleine mer » et « le mont Ithome, isolé comme le Vésuve et tronqué comme lui à son sommet ». Au cap Sigée, le « haut promontoire » est alors relayé par « les tombeaux d'Achille et de Patrocle », petits monticules préparant l'élévation de « la chaîne du mont Ida, dont les pentes […] paraissaient douces et d'une couleur harmonieuse ». Enfin, le « sommet de l'Etna » contient en lui-même l'élévation montagneuse, accompagnée par celle du soleil qu'il aperçoit « se lever dans l'immensité de l'horizon » alors que « la Sicile resserrée comme un point à [ses] pieds » ne semble perçue que pour former un agréable contraste avec la « mer déroulée » qui la borde.

[84] Il n'est pas étonnant de lire sous la plume de Chateaubriand qu'un espace perçu ainsi d'une hauteur panoramique peut sembler se résumer à « des lignes géographiques tracées sur une carte ». La description littéraire se charge de transposer ces lignes et de les organiser sur une nouvelle carte qui n'est autre que l'espace de la page.

[85] Le pittoresque, chez Chateaubriand, n'est pas un simple synonyme de « couleur locale » ou d'« exotisme » : il s'ancre dans une spiritualité ancestrale réactivée par les paysages perçus, inscrits dans un univers en tension entre un passé idéalisé (le Moyen-Age) et une transcendance à l'œuvre, perceptible derrière les paysages contemplés. Ainsi, Chateaubriand utilise mais aussi dépasse les conceptions de ses prédécesseurs en la matière en donnant à cette notion une épaisseur sémantique qui rejoint son imaginaire et ses convictions propres. Pour approfondir ce sujet, nous renvoyant à notre article à paraître intitulé « Du pittoresque pictural au pittoresque littéraire dans quelques paysages de Chateaubriand » (in *Le Pittoresque*, Paris, Classique Garnier, 2009).

5. Panoramas de plaines et de nature vierge.

La particularité des panoramas de plaines et de nature vierge est de réagencer les éléments déjà présents dans les autres types de panoramas en empruntant leurs techniques descriptives pour en constituer une synthèse. Nous considérerons le paysage retracé depuis une île dans *Mémoires d'outre-tombe*, depuis des rapides dans *Voyage en Amérique* et depuis une plaine dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[86].

Dans ces paysages, l'orientation cardinale n'apparaît pas toujours entière de prime abord : elle se combine avec une description qui prend pour point d'origine l'individu lui-même, sous couvert d'un pluriel[87] pour la double perspective de l'île dans *Mémoires d'outre-tombe*. L'« orient » et « l'occident » sont toutefois mentionnés, alors que le panorama intégral est respecté, ensuite, dans la description de la plaine d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*[88]. Cependant, cette orientation se combine avec une autre, issue de la conformation géographique de l'espace naturel[89]. Le panorama des rapides issu de *Voyage en Amérique* reprend ce mode de repérage[90] pour inclure, dans un cadre général orienté par une bipolarité entre le « nord » et le « midi », des indications de type géométrique[91] ou plus vagues[92]. Ces « tableaux » panoramiques de milieux sauvages se construisent donc selon une hybridité descriptive à mi-chemin du panorama et de la vue, qui extrait ses principes de construction de la conformation du lieu plus qu'il ne s'oriente selon des points cardinaux préétablis. Tout porte à croire que la nature vierge, appréhendée de l'extérieur par le biais d'une construction cardinale, abandonne peu à peu ce principe extérieur pour se laisser guider par la structure intrinsèque du paysage, dictant à l'œil du voyageur ce qu'il doit distinguer.

Ce glissement du cadre descriptif se retrouve sur le plan de l'agencement des éléments du paysage qui fait la synthèse des autres modèles panoramiques. Au panorama de vallée, celui des rapides américains emprunte sa structure d'opposition fondamentale entre l'élévation montagneuse et l'expansion spatiale centrale[93] : l'expansion verticale[94]

---

[86] [7] Voir « Annexes », p. 676.
[87] « A notre droite », « à notre gauche », « l'île où nous étions ».
[88] « Au nord, au couchant et au levant », puis « au midi ».
[89] « L'autre côté de ce bras de mer », « l'extrémité orientale », « dans la plaine », « au milieu du chaume ».
[90] « A l'endroit des rapides », « à quelque distance au-dessous de sa chute », « au milieu de ce tableau », « au bas des rapides ».
[91] « Perpendiculairement », « d'autres collines parallèles ».
[92] « Les uns », « les autres », « ceux-ci », « ceux-là ».
[93] « Au nord », des « collines », une « falaise » et « d'autres collines parallèles ».
[94] « S'élevaient derrière la première colline, fuient en montant de plus en plus dans le ciel ».

s'oppose à l'expansion horizontale des « savanes parsemées de bocages et couvertes de buffle », avec au centre un élément fluvial, les rapides. Ce panorama poursuit son expansion par l'évocation d'une île pétrifiante, introduisant une nouvelle dualité poétique entre le dynamisme des eaux[95] et l'île « au bas des rapides », symbole d'immobilité mortifère[96]. De la vallée, la plaine d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* reprend le schéma demi-circulaire qui préside à sa description[97]. L'analogie avec l'arc permet une reprise des motifs du panorama de côte, alliant le maritime et le montagneux[98]. Enfin, la « double perspective » depuis l'île décrite dans *Mémoires d'outre-tombe* réemploie le motif de la ruine : alors que l'espace américain est conçu comme un lieu sans passé, donc sans ruines, le voyageur semble pourtant vouloir en décrire quelques-unes, comme si les peuples indiens pouvaient légitimement revendiquer une histoire véritable et des vestiges à l'image des peuples européens[99].

Cette première « double perspective » sur les ruines laissées par les hommes en annonce une autre, naturelle, associant « à l'orient la lune » qui « reposait sur des collines lointaines » et « à l'occident, la voûte du ciel ». Alors, une caractéristique inédite des panoramas se fait jour, déjà pressentie par les lignes de fuite à l'horizon du perceptible : celle de la fusion des éléments. Chacun des trois panoramas évoqués ci-dessus répond à cette logique, plus prononcée dans les extraits relatifs à l'expérience américaine ou

---

[95] « Frappés des rayons du soleil, rebroussés par le vent, ou ombrés par les nuages » et qui « s'élèvent en bouillons d'or, blanchissent en écume, ou roulent à flots brunis ».

[96] « Un îlot où les corps se pétrifient ». Une même dualité entre mort et renouvellement semble signifiée dans le panorama de la plaine extrait de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui se termine sur une perspective alliant les ruines en décomposition et les chaumes ressourcés par une coupe récente : « On distinguait dans la plaine les restes d'un aqueduc et beaucoup de débris épars au milieu du chaume d'une moisson nouvellement coupée ». Ainsi les « restes » et les « débris » épars semblent s'opposer, dans une sorte d'équilibre salutaire, aux chaumes « nouvellement coupé[s] » de la même manière que « la vertu pétrifiante » de l'île reste opposée et séparée du dynamisme fluvial qu'il côtoie et qui « ne s'étend pas au rivage voisin », alors que « cet îlot est couvert au temps des débordements », signifiant que, parfois, la vie l'emporte sur la mort.

[97] « Une plaine environnée de montagnes au nord, au couchant et au levant ».

[98] Il s'agit du « cercle des montagnes » en contact direct avec l'élément liquide, dessinant les contours d'une île : « Un bras de mer long et étroit baigne cette plaine au midi, et forme comme la corde de l'arc des montagnes ». L'alliance du montagneux et du liquide, déjà présent dans le panorama depuis les rapides (« la première de ces collines trempe perpendiculairement dans l'Ohio »), rejoint alors le motif de l'île, qui lie ces trois panoramas : « l'île où nous étions, arrêtée dans l'onde et reproduite par un mirage » dans l'extrait des *Mémoires d'outre-tombe*, l'île qui arrête la vue dans le *Voyage en Amérique*, « île couverte d'un bois d'ormes enguirlandés de lianes et de vigne vierge », et enfin la plaine de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* avec la vue de « ce bras de mer », « bordé par les rivages d'une île élevée ». Or, l'île pourrait représenter une synthèse de l'espace, essentielle en ce qu'elle combine le montagneux, le végétal et le maritime.

[99] Il semble que Chateaubriand reconstruise ses œuvres à l'aune de l'expérience orientale et méditerranéenne : la ruine devient un motif essentiel pour tout paysage alliant domination de la nature et destruction des traces d'humanité, symboles d'un renversement des pouvoirs de domination. Le voyageur contemple « des ruines appartenant aux grandes fortifications trouvées sur l'Ohio » ou « un ancien camp de sauvages » comme il perçoit, au sein d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « dans la plaine les restes d'un aqueduc, et beaucoup de débris épars » (*op. cit.*, p. 160).

seulement suggérée par l'harmonie du cercle et l'analogie du lien entre l'arc et la corde, les montagnes en demi-cercle et le bras de mer. L'endormissement de la lune « sur les collines lointaines » préside à l'instauration d'une atmosphère de quiétude, très fréquente dans les paysages de l'harmonie américaine, où l'auteur se retrouve lui-même dans la paix et l'indistinction du grand tout. Aussi n'est-il pas étonnant de voir le paysage décrit sous l'angle d'une fusion toute imprégnée de spiritualité chrétienne[100]. La lumière est l'élément qui permet la fusion des éléments comme dans le panorama depuis les rapides, dans *Voyage en Amérique*[101]. Une gradation subtile s'établit et constitue ce liant harmonieux et pittoresque où l'élévation rejoint l'épiphanie des lois naturelles et chrétiennes chantées par le *Génie du Christianisme*[102].

Les panoramas de plaine et d'espaces naturels permettent donc de faire une synthèse harmonieuse des éléments jusque-là perçus comme constitutifs des panoramas généraux : reprenant le régime des oppositions structurantes entre orientation cardinale, individuelle ou extraite de la conformation des lieux, ils forment un cadre où s'opère une redistribution des motifs descriptifs fondamentaux[103] pour privilégier une fusion de l'ordre de l'harmonie géométrique où l'île figure une réunion des éléments. Elle favorise l'union de la mort et de la vie, caractéristique des tableaux totalisants dont la propension à l'harmonie prélude à une méditation chrétienne sur l'absolu divin.

La vue, quant à elle, se distingue des panoramas par ses motifs structurels comme par l'attitude adoptée par l'observateur. La perception ne s'y ordonne plus de l'extérieur, en prétendant à une vue synthétique et totale, mais extrait du lieu même la matière de l'organisation descriptive : le voyageur accepte alors les règles imposées par l'espace naturel appréhendé et choisit d'orienter sa description selon ces nouvelles modalités.

---

[100] « A l'occident, la voûte du ciel était fondue en une mer de diamants et de saphirs, dans lequel le soleil, à demi plongé, paraissait de dissoudre. Les animaux de la création veillaient ».

[101] Les collines « parallèles, couronnées de forêts, s'élèvent derrière la première colline, fuient en montant de plus en plus dans le ciel, jusqu'à ce que leur sommet, frappé de lumière, devienne de la couleur du ciel et s'évanouisse ».

[102] Les plaines décrites rejouent la veille des « animaux de la création » en multipliant leurs postures. Sont ainsi décrites « des savanes parsemées de bocages et couvertes de buffles, les uns couchés, les autres errants, ceux-ci paissant dans l'herbe, ceux-là arrêtés en groupe, et opposant les uns aux autres leur têtes baissées ». Ils forment tous ensemble une synthèse des postures possibles qui président à l'élévation chrétienne décrite dans l'extrait de *Mémoires d'outre-tombe*, où le paysage est peu à peu oublié dans sa référence mimétique pour privilégier une élévation toute spirituelle et déréalisante. Le vocabulaire de la spiritualité est ainsi tout naturellement sollicité : « La terre, en adoration, semblait encenser le ciel, et l'ambre exhalé de son sein retombait sur elle en rosée, comme la prière redescend sur celui qui prie ».

[103] La ruine, le fleuve central, l'opposition montagneux / maritime, élévation verticale et expansion horizontale.

II – Paysage et vues surplombantes

Selon l'ordre décroissant de leur fréquence dans l'œuvre, divers types d'agencements descriptifs sont à envisager : les perspectives urbaines, majoritaires, celles qui allient éléments naturels et liquidité, les paysages de golfe et d'isthmes, les vues du désert et enfin les vues alpestres.

1. Perspectives urbaines : matrice du lieu, structuration solaire et transfiguration

Chateaubriand inclut souvent dans ses récits des doubles de lui-même chargés de relayer sa propre vision du monde. Ces êtres de paille sont de l'ordre de la fiction[104] et le mémorialiste se plaît à imaginer les errances de leur regard comme leurs contemplations triomphantes. Ce point de vue épouse les caractéristiques de celui de l'écrivain si bien que la contemplation par Napoléon de Moscou embrasée, dans *Mémoires d'outre-tombe*, reprend la constitution descriptive qui préside aux panoramas de vallée :

> Napoléon, monté à cheval, avait rejoint son avant-garde. Une hauteur restait à franchir ; elle touchait à Moscou de même que Montmartre à Paris ; elle s'appelait le Mont-du-salut, parce que les Russes y priaient à la vue de la ville sainte, comme les pèlerins en apercevant Jérusalem. Moscou aux coupoles dorées, disent les poètes slaves, resplendissait à la lumière du jour, avec ses deux cent quatre-vingt-quinze églises, ses quinze cents châteaux, ses maisons ciselées, colorées en jaune, en vert, en rose : il n'y manquait que les cyprès et le Bosphore. Le Kremlin faisait partie de cette masse couverte de fer poli ou peinturé. Au milieu d'élégantes villas de briques et de marbre, la Moskowa coulait parmi des parcs ornés de bois de sapins, palmiers de ce ciel : Venise, aux jours de sa gloire, ne fut pas plus brillante dans les flots de l'Adriatique. Ce fut le 14 septembre, à deux heures de l'après-midi, que Bonaparte, par un soleil orné des diamants du pôle, aperçut sa nouvelle conquête. Moscou, comme une princesse européenne aux confins de son empire, parée de toutes les richesses de l'Asie, semblait amenée là pour épouser Napoléon[105].

Une première appréhension générale de la ville permet une orientation médiane du regard concentrée sur le cœur du tableau, où l'on retrouve une nouvelle fois l'élément fluvial. Un premier cadre englobant détaille la luminosité pittoresque[106] : le caractère englobant est ainsi résumé par la désignation de la ville sous le signe d'une multiplicité

---

[104] Ce sont Démodocus, Eudore qui contemple Athènes ou encore Napoléon, envisagé dans les *Mémoires d'outre-tombe* comme un personnage de roman historique.
[105] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.* , pp. 1000-1001.
[106] « Moscou aux coupoles dorées […] resplendissait à la lumière du jour», « ses maisons ciselées, colorées en jaune, en vert, en rose ».

indistincte[107]. Cette mise en valeur en précède une autre, celle du fleuve, « la Moskowa »[108]. Dès l'arrivée de Napoléon, Moscou, déjà féminisée par son fleuve principal, devient une princesse au luxe tout oriental[109] : conquise, elle est « là pour épouser Napoléon ». Répondant au schéma qui conduit de la généralisation indistincte au médian fluvial, le paysage se double d'une métamorphose du lieu par anthropomorphisme, faisant de la conquête militaire des lieux une alliance amoureuse et lascive entre un homme de guerre et une courtisane orientale. La ville devient un réservoir métonymique des richesses méditerranéennes et sa description appelle autant la référence à une Venise resplendissante qu'aux fantasmes hérités des Lumières d'un Orient source de plaisirs et d'abondances précieuses[110].

Un tel glissement du foyer perceptif rejoint un schéma récurrent de l'organisation descriptive surplombante : la perception du cadre s'ajoute à cette structure initiale pour infléchir le tableau vers une tonalité euphorique suivant strictement la topographie des lieux. La lumière reste l'élément de poétisation par excellence, permettant de rendre « un effet agréable » ou de donner aux lieux la vie qui en était jusque-là absente en redorant des espaces ternis. Cette sensibilité à la luminosité agit surtout comme un glacis et les effets de lumière sont vecteurs de pittoresque : ils révèlent les caractéristiques essentielles des lieux dépeints. La courte vue perçue depuis la fenêtre de l'appartement de Madame Récamier, dans *Mémoires d'outre-tombe*, symbolise cette force unificatrice de la lumière solaire qui conduit la description jusqu'à un ailleurs paisible :

> Quand, tout essoufflé après avoir grimpé trois étages, j'entrais dans la cellule aux approches du soir, j'étais ravi : la plongée des fenêtres était sur le jardin de l'Abbaye, dans la corbeille verdoyante duquel tournoyaient des religieuses et couraient des pensionnaires. La cime d'un acacia arrivait à la hauteur de l'œil. Des clochers pointus coupaient le ciel et l'on apercevait à l'horizon les collines de Sèvres. Le soleil couchant dorait le tableau et entrait par les fenêtres ouvertes. Madame Récamier était à son piano ; l'angélus tintait : les sons de la cloche, « qui semblait pleurer le jour qui se mourait », *il giorno pianger che si muore*, se mêlaient aux derniers accents de l'invocation de la nuit de Roméo et Juliette de Steibelt. Quelques oiseaux se venaient coucher dans les jalousies relevées de la fenêtre ; je rejoignais au loin le soleil et la solitude, par-dessus le tumulte et le bruit d'une grande cité[111].

---

[107] Elle n'est qu'une « masse couverte de fer poli ou peinturé » d'où le descripteur extrait l'élément symbolique de Moscou entre tous, « le Kremlin ».

[108] La comparaison avec Venise ne fait que rajouter à la coloration méditerranéenne que la rêverie de l'auteur superpose aux parcs « ornés de bois de sapins » comme autant de « palmiers de ce ciel ».

[109] « Princesse aux confins de son empire », la ville apparaît « par un soleil ornés des diamants du pôle » qui se reflètent dans les parures arborées, celles de « toutes les richesses de l'Asie ».

[110] Chateaubriand tend ainsi vers le romanesque et la vue d'une ville se transforme en épousant une perception attribuée à Napoléon, recréée pour les besoins d'une mise en scène qui transpose un paysage nordique en un paysage paré du luxe méditerranéen et oriental. La déréalisation qui s'en suit poétise le lieu et la description glisse d'un réalisme construit à une métaphorisation poétique.

[111] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, « Le livre sur Madame Récamier », *op. cit.* , pp. 1370-1371.

Lorsqu'elle embrasse la ville de l'extérieur, la vue citadine a volontiers recours à une trajectoire offrant un compromis entre la conformation du lieu et un ordonnancement extérieur, régi par le foyer que représente l'observateur. Lorsque celui-ci est livré à la contemplation d'un espace urbain limité, la description met en œuvre une poésie de l'intime fusionnel où la luminosité joue un rôle essentiel en permettant de s'évader dans une rêverie transcendante. Ce passage place l'observateur en position surplombante pour appréhender un espace restreint et le seul lien entre l'extérieur deviné dans son infinité[112] et l'intérieur forclos[113] reste la continuité de la lumière solaire qui unifie par sa trajectoire tous les plans, proches comme éloignés[114].

La lumière solaire joue le rôle de trait d'union entre le sujet observant et l'horizon perçu[115]. En marge du tableau, dont il constitue en quelque sorte le cadre, elle transporte et transcende la matière autant que l'observateur, donnant au paysage une dimension supérieure, qui révèle ses accents poétiques. Son rôle fondamental dans l'organisation descriptive de la vue de paysages urbains est de fédérer les éléments épars[116] pour constituer une ligne vectorielle de poésie qui s'immisce dans le tableau perçu et en fait ressortir les éléments de convergence. Elle est cette droite imaginaire qui fait apparaître la trajectoire de la perspective et que le regard du spectateur peut emprunter comme un chemin. Les vues de villes opposent donc souvent le chaos tumultueux et indistinct à la sinuosité fluviale, alternant en position médiane avec la ville elle-même qui utilise la lumière solaire comme une ligne d'union harmonieuse. Les vues champêtres se constituent quant à elles autour d'un idéal bucolique qui émane de la rencontre entre le naturel et la liquidité, maritime ou fluviale[117].

---

[112] Les « clochers pointus » qui « coupaient le ciel » et, « à l'horizon », les « collines de Sèvres ».
[113] Représenté par l'image de la « corbeille verdoyante ».
[114] « Le soleil couchant dorait le tableau et entrait par les fenêtres ouvertes ». Cette correspondance entre l'intimité et l'extériorité est redoublée par les sons de cloches de l'angélus et les mélodies jouées au piano par Madame Récamier. Alors, le retour à l'intime se traduit à la faveur d'un détour vers la nichée des oiseaux qui « se venaient coucher dans les jalousies relevées de la fenêtre ».
[115] « Je rejoignais au loin le soleil et la solitude, par-dessus le tumulte et le bruit d'une grande cité. ». La lumière solaire figure une force de transcendance qui poétise les lieux et les transforme en les dotant d'une aura particulière permettant aux éléments qui les constituent de signifier davantage qu'ils ne représentent en eux-mêmes. Par elle, le lecteur s'évade de la « corbeille verdoyante » ou de la symbiose musicale, mélodie de l'intime harmonieux, pour rejoindre un ailleurs aux limites indescriptibles où se trouvent confrontés l'être et le soleil dans un miroir de solitude.
[116] Les éléments relevant de la ville et de la nature.
[117] Ces espaces sont avant tout des lieux de vie qui s'opposent à la stérilité désertique.

2. Le naturel et la liquidité : structurations bucoliques.

Dans les vues champêtres, la lumière solaire n'occupe pas l'essentiel du tableau : il s'agit avant tout de décrire l'alliance harmonieuse des éléments d'une scène naturelle pour faire ressentir au lecteur l'harmonie et l'apaisement que provoque la rencontre d'un tel cadre avec le spectateur qui l'a perçu. Cet imaginaire bucolique se retrouve dans l'épisode du réveil de René dans *Les Natchez*, dans celui de la description du cours de l'Alphée et du Ladon dans *Les Martyrs* et dans la perspective qui entoure Prague dans *Mémoires d'outre-tombe*[118].

Si les passages relevant de récits épiques n'hésitent pas à accentuer la présence textuelle du bucolique[119], celui de *Mémoires d'outre-tombe* atténue sa présence mais n'en reprend pas moins ses caractéristiques essentielles. L'un des aspects fondamentaux du paysage bucolique est sa dominante champêtre, représentée ici par les vergers[120]. D'ailleurs, le verger praguois est « enclos des murs dentelés de la ville » et contraste singulièrement avec la « pente verte » qu'il déploie, comme pour mieux suggérer l'alliance inclusive de la nature et de la culture. L'univers naturel des *Natchez* ne peut appartenir à ce monde arcadien, étant avant tout le lieu du paradis originel dans l'imaginaire de l'auteur, mais au verger se substituent le jeu des écureuils dans les « beaux arbres », la « cime des tulipiers » et le sifflement des perruches « sous leurs feuilles satinées ». L'exotisme colore le bucolique de teintes tropicales en offrant le tableau d'un syncrétisme pittoresque.

Le deuxième élément majeur du cadre bucolique est le fleuve. L'alliance du fluvial et du végétal rythme la poétique descriptive des vues champêtres[121]. Mais cette fusion en appelle une autre, celle de la confluence, essentielle dans la poétique fluviale chateaubrianesque : « Le Moldau se jette dans l'Elbe ». Etrangement, la peinture de « l'âge

---

[118] [8] Voir « Annexes », p. 677.

[119] En parlant « des pasteurs [qui] conduisaient parmi les roches et les pins de grands troupeaux de chèvres » dans l'extrait des *Martyrs* ou du « soleil de l'âge d'or [qui] se levait aux chants d'un peuple de pasteurs » dans celui des *Natchez*. Le « bucolique », comme le rappelle le *Trésor de la Langue Française*, caractérise ce qui « prend pour thème la vie pastorale » et, par extension, ce qui a « un rapport avec la campagne, la vie simple et paisible des gardiens de troupeaux. » (*Trésor de la Langue Française* en ligne, article « bucolique », http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4127838510;).

[120] Celui « au bas » duquel « l'Alphée roulait » dans *Les Martyrs* ou les « vergers d'un frais vallon » perçus dans les *Mémoires d'outre-tombe*. L'adjectif « frais » et le diminutif « vallon » contribuent à créer un contexte bucolique, fait de miniaturisation et de renouveau, accentuant l'univers clos qu'est celui des bergers de l'ancienne Arcadie.

[121] Si l'extrait des *Martyrs* débute par la mention de l'alliance des fleuves, en l'occurrence l'Alphée et le Ladon, cette union harmonieuse clôt le tableau proposé par *Mémoires d'outre-tombe* : après l'examen du verger inclus dans l'enceinte urbaine, le voyageur se plaît à décrire, « de l'autre côté », un univers de l'harmonie des éléments, où la rivière « s'embellit d'une île plantée en amont, et embrasse une île en aval », réunissant à la fois le terrestre et le liquide ainsi que les divers versants géographiques.

d'or » qu'appelle le lieu décrit dans *Les Natchez* se signale par l'absence de fleuve parcourant le paysage. Le « dôme azuré », « d'une immense profondeur » aux yeux du héros, dessine la « vaste coupole d'un ciel bleu » et reprend les teintes du fleuve transposées dans le domaine cosmique. Mais c'est à un autre transfert métaphorique que Chateaubriand a recours pour inscrire le fleuve dans la naturalité du paysage. En effet, René intègre littéralement le débit du fleuve absent du cadre[122]. La régénérescence fluviale survient encore en fin de description, comme pour parachever le tableau, formant le point culminant de l'ensemble décrit alors qu'il inaugurait le tableau des *Martyrs*, reprenant le dualisme fluvial du prologue d'*Atala* sur le mode mineur.

Le renouveau et la vie forment le troisième élément essentiel du cadre bucolique. Toute l'organisation descriptive est mise au service d'une idée de renouveau par un même mouvement de descente qui orchestre ces trois descriptions[123]. Ce mouvement du paysage signale sa vivacité et une nature en mouvance qui guide elle-même les modalités de son appréhension. Elle permet à l'œil de suivre une ligne verticale qui organise la description comme une chute porteuse de renouveau avec la perspective d'une confluence. La description de la vue bucolique facilite, dans la lignée de cette descente, la percée du regard transférée aux éléments du cadre[124]. C'est donc « sous une ombre champêtre » que Chateaubriand dispose habilement les éléments convenus du cadre bucolique pour les assembler à des fins de mise en valeur du pittoresque des lieux[125]. Si le cadre bucolique se prête à cette confluence harmonieuse, celle de la ruine et du maritime propose une ouverture à la vastitude que ne permet pas le lieu clos qu'est la campagne arcadienne recréée.

---

[122] Il « croyait sentir son sang rafraîchi descendre de son cœur dans ses veines et par un long détour remonter à sa source ». Alors, le fleuve de sang qui ressource l'être est comparé aux « ruisseaux de lait » de l'antiquité et de « l'âge d'or » : le personnage fait corps avec le paysage, de même que dans les deux autres passages ici présentés, il s'efface et n'est plus qu'un regard constatant l'harmonie d'une fusion heureuse.

[123] Descente du « sang rafraîchi » vers le cœur du héros des Natchez, descente du « Ladon » pour se mêler à « l'Alphée », descente des « vergers d'un frais vallon » vers la Moldau, analogique des murs de Rome.

[124] Celle-ci est mise en scène par René, « jeune étranger » qui découvre, en initié, les charmes infinis du paradis américain et « enfon[ce] ses regards dans ce dôme qui lui parai[t] d'une immense profondeur ». Dans *Les Martyrs*, cette percée est métaphorique et se révèle dans la consistance vivifiante du paysage : « les profondes vallées » et les « épaisses forêts peuplées d'ours, d'ânes sauvages et de monstrueuses tortues », l'énumération du bestiaire fantasmatique permettant d'accroître l'épaisseur consistante du cadre ; enfin, les alentours de Prague se signalent non plus par l'épaisseur mais par la plongée saillante, celle de « la ville traversée par la rivière » ou les « murs dentelés».

[125] L'alliance harmonieuse du fluvial et du naturel végétal permet l'établissement de tableaux dynamiques où le regard saillant perce la profondeur de l'espace pour en faire ressortir toute l'harmonie et la confluence riche de vie et de renouveau. Toute la description des vues bucoliques vise ainsi à réaliser par les mots cette immersion et à la faire revivre au lecteur en parachevant ou en inaugurant les tableaux par la séquence essentielle de l'harmonie fluviale. Le lieu lui-même semble, par sa dynamique propre, organiser la description ou tout au moins conduire le regard un instant, transposant l'harmonie d'un rapport fusionnel au monde.

3. L'alliance des ruines et de la mer : golfes et isthmes.

Lorsque la vue permet d'embrasser à la fois les ruines et la perspective maritime, la description est strictement bornée, épousant les délimitations géographiques. Les vestiges de Carthage et son isthme dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* ainsi que les ruines et la « vue du golfe de Naples » dans *Voyage en Italie* sont décrits selon cette modalité[126]. Chacune de ces deux descriptions débute par l'aspect des ruines avant d'élargir la perspective à l'horizon du golfe ou de l'isthme. Si la modalité de rédaction diffère entre les deux textes[127], leur organisation reste semblable. Ainsi « l'œil » du voyageur de Carthage « embrasse les ruines » de la ville alors que se succèdent, aux alentours de Naples, « la maison de Cicéron », le « temple de Neptune » et des « tombeaux ». Les ruines se signalent par l'invasion du naturel préludant à l'élargissement de la perspective comme fuite vers l'absolu du paysage, affranchi de la présence humaine[128]. Le regard particularisant de l'examen des ruines se mue en un regard généralisant, adopté au départ[129] et désormais cantonné « au loin ». La démarcation spatiale, opposant le proche et l'éloigné, redouble donc l'opposition entre les ruines limitées et l'horizon de l'isthme et du golfe, illimité[130]. A l'examen succède l'errance[131] et la modalité du reflet se retrouve à la fois dans la « double mer » et dans le miroitement effectif souligné par Chateaubriand lui-même : « reflet de cette lumière sur le Vésuve ; accord ou harmonie de ces feux et du ciel »[132].

---

[126] [9] Voir « Annexes », p. 678.

[127] L'un – extrait d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* – se signalant par son aspect construit et rédigé, l'autre – extrait de *Voyage en Italie* – se manifestant par une poétique du discontinu, par des bribes de phrases nominales caractéristiques des notes de voyages.

[128] « Un petit verger occupe aujourd'hui la maison de Cicéron » pour le voyageur de Naples, alors que Carthage déploie tout un paysage végétal (« Figuiers », « oliviers », « caroubiers ») qui s'allie aux ruines (« De grandes angéliques et des acanthes formaient des touffes de verdure parmi les débris de marbre de toutes les couleurs »).

[129] Ce que laisse entendre les propos du voyageur du golfe de Naples (« Belle vue dont on jouissait du Portique ») ou « l'œil » du voyageur de Carthage qui « embrasse les ruines ».

[130] Témoin en est la reprise, dans les deux textes, du syntagme « au loin ».

[131] « Je promenais mes regards sur l'isthme », déclare le voyageur de Carthage, promenade illustrée par la succession paratactique des éléments évoqués dans l'extrait de *Voyage en Italie :* « Vue du golfe de Naples en revenant : cap dessiné par la lumière du soleil couchant ; reflet de cette lumière sur le Vésuve et l'Apennin ; accord ou harmonie de ces feux et du ciel. Vapeur diaphane à fleur d'eau et à mi-montagne. Blancheur des voiles des barques rentrant au port. ». Cela se manifeste par les énumérations généralisantes dans le passage d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : Ces énumérations procèdent par reprises parallèles de noms suivis de leur adjectifs (« sur une double mer, sur des îles lointaines, sur une campagne riante, sur des lacs bleuâtres, sur des montagnes azurées ») ou par une succession symétrique de généralisations plurielles, trouvant leur point culminant dans les « millions de sansonnets » qui tournoient au-dessus du voyageur (« je découvrais des forêts, des vaisseaux, des aqueducs, des villages maures, des ermitages mahométans, des minarets et les maisons blanches de Tunis. »).

[132] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1464.

Le style lapidaire adopté dans les notes de *Voyage en Italie* permet de mettre au jour les effets perçus par le voyageur, que la description se charge de restituer : l'expansion se manifestant, pour le cas de Carthage, par la réduplication et l'énumération suggérant l'immensité, elle se réalise directement par la mention des effets de couleurs, d'harmonie et d'atténuation, comme des esquisses attendant que la toile soit parachevée par le peintre qu'est Chateaubriand[133]. Alors la résurgence, à Carthage, du motif de la ruine en fin de tableau correspond en miroir à un retour du souvenir qui y est lié au point qu'ils paraissent surgir autour du voyageur[134]. Le paysage s'évade au sein de la réminiscence culturelle et s'éteint de lui-même, trouvant dans les lieux chargés d'histoire son propre tombeau. L'alliance de la ruine et du golfe ou de l'isthme permet donc la mise en place d'une dialectique du contraste qu'appelle le rapport entre proximité et éloignement, mais qui prélude à un retour inéluctable à l'épaisseur historique. Le paysage infini entrevu ne semble qu'une évasion momentanée dans la plénitude, figurant un point culminant du rapport à l'espace. L'expérience du désert se nourrit d'une expérience contraire, celle de la dysphorie, où le naturel se décline sur le mode de la stérilité, modifiant la perspective descriptive.

4. Trajectoires idéologiques : vues du désert.

La stérilité dans l'expérience orientale de Chateaubriand a souvent partie liée à une condamnation idéologique dont le paysage se fait l'écho en montrant que le joug de la tyrannie mène les pays au dessèchement et à la mort : la comparaison du désert autour de Jérusalem à la Mer Morte et à la vallée du Jourdain dans *Les Martyrs*[135] permet de percevoir la manière dont la vue s'organise en prenant appui sur le lieu, dans une perspective toujours plus approfondie, menant au constat inéluctable de la désolation de plus en plus prégnante. Les deux espaces sont cependant construits différemment, animés

[133] « Reflet », « accord ou harmonie », « vapeur diaphane », « blancheur des voiles », autant d'éléments à prendre en compte et à rendre dans toutes ses nuances lors de l'achèvement de la description. Cet achèvement est manifeste dans l'effet produit par les sansonnets, comparés à un nuage : « Des millions de sansonnets, réunis en bataillons et ressemblant à des nuages, volaient au-dessus de ma tête. ». Cette mention vient renforcer la poésie du cadre, son aspect pittoresque, mais donne surtout une dernière touche au tableau de la multiplicité envahissante des éléments du cadre, le démultipliant à l'envi.
[134] « Environné des plus grands et des plus touchants souvenirs, je pensais à Didon… ».
[135] [10] Voir « Annexes », p. 679.

par une volonté d'organisation contrastée, le relief préexistant illustrant une impression dominante.

La première partie de la description du désert autour de Jérusalem présente une percée progressive du regard dans la profondeur médiane du paysage[136] : la conformation géographique des lieux est utilisée pour frayer un chemin perceptif. Il retarde l'apparition du but ultime du voyageur, la ville sainte, confondue dans un chaos volontairement construit comme un assemblage mal équarri de ruines[137]. Le parcours du regard inquisiteur prépare à l'émergence de la cité des ruines : d'emblée se dessine un itinéraire placé sous le signe du tarissement[138]. Ces deux paysages représentent deux perspectives sur la stérilité désertique mais semblent construire l'espace de manière opposée[139] : à l'effroi du Dieu vengeur et sublime s'oppose la barbarie orientale qui au « prodige » substitue le statut de « réprouvé ». Ils illustrent donc deux visages de la stérilité : une stérilité animée par un Dieu omniprésent et le visage sombre d'une terre abandonnée à la barbarie impie[140].

L'idéologie qui anime Chateaubriand contribue donc à façonner le lieu en s'appuyant sur ses caractéristiques géographiques pour le présenter de manière totalement contradictoire : la description devient le moyen d'une transfiguration de l'espace au service de convictions, façonnant un paysage adapté en tous points à celles-ci. Mais la stérilité peut également permettre un cheminement inverse et conduire au constat euphorique de la plénitude vitaliste. Les vues désertiques, par leur prédominance minérale, peuvent se

---

[136] L'œil va chercher le point culminant de l'aridité en découvrant « la triste Jérusalem », point d'orgue de cette longue traversée de la décrépitude rocailleuse *:* « Entre la vallée du Jourdain et les plaines », « au centre de ces montagnes », « au milieu de ces paysages de pierres ».

[137] Témoin de cela, le contexte (« paysage de pierres », « terrain inégal et penchant ») et la constitution même de la ville, morcelée par l'énumération de qualificatifs liés à la dégradation et à l'effritement (« un mur jadis ébranlé », « des tours qui tombent », « de vastes débris », « des cyprès épars », « quelques masures arabes »), culminant dans une dénomination qui vaut pour l'ensemble de la « triste Jérusalem » : « cet amas de ruines ».

[138] La « chaîne de montagne » évoquée au début de la description figure ainsi une sorte de prélude indicateur de ce qui va suivre, dessinant une ligne symbolique « qui commence aux champs fertiles de la Galilée et va se perdre dans les sables de l'Yémen ». Le désert absorbe toute vie et le paysage qui suit débute le *crescendo* qui culminera avec Jérusalem éparpillée entre ses ruines : « bassin aride », « sommet jaune et rocailleux », perspective sur « le gouffre de la mer Morte », tout concourt à faire du cadre général un premier creuset d'infertilité apte à recevoir une ville à son image.

[139] Le « peuple réprouvé » et « l'horreur de l'inceste » mis en relief « du côté de l'Arabie » s'opposent au pathétique de la grandeur biblique imposé par la figure de la « triste Jérusalem », annonçant « l'ennui » qui « se dissipe » et l'avènement d'une « terreur secrète », celle d'une terre « travaillée par les Miracles ».

[140] Ainsi, Chateaubriand sait montrer, par de petits détails insignifiants, que ce refus du divin est aussi un refus de la nature et de sa beauté généreuse : le motif de l'oiseau et de l'herbe permet cet effet de pathétique montrant que la moindre vie, si infime soit-elle, ne trouve pas droit de cité dans ce territoire infernal (« le plus petit oiseau du ciel n'y trouverait pas un brin d'herbe pour se nourrir »). Derrière cette opposition se cache celle, plus manichéenne, du paradis et de l'enfer, puisque la terre arabique est représentée comme un nouveau Tartare s'opposant à la Judée, châtiée mais encore animée du souffle divin…

rapprocher des paysages de montagnes, mais la stérilité qui s'y manifeste n'est pas porteuse de la même rêverie pour l'auteur qui y pose son regard.

5. Le cheminement de la plénitude : vues alpestres.

Dans *Voyage au Mont-Blanc*, Chateaubriand théorise le paysage de montagnes : il démontre surtout combien la démesure est néfaste, selon lui, à tout effet de perspective, les lignes brisées conduisant à un sentiment d'étouffement. Dès lors, le recul est nécessaire pour appréhender toute la richesse du paysage montagneux, ses jeux de lumière et les effets des nuages sur les reliefs[141]. La vue semble à même[142] de permettre une synthèse des beautés du cadre montagnard. Afin de mieux rendre ce sentiment de plénitude face à la démesure des sommets, Chateaubriand organise ses paysages selon une progression qui va des crêtes immenses au creuset formé par la vallée, dans un imaginaire circulaire puis vertical, passant en revue les crêtes pour ensuite plonger dans les merveilles qu'elles bordent. Les deux vues d'Aiguebelle et du Saint-Gothard dans *Mémoires d'outre-tombe* sont en ce sens caractéristiques[143].

Aiguebelle, dont l'onomastique suggestive ne peut qu'appeler un paysage de type paradisiaque, est décrite, tout comme les montagnes proches du Saint-Gothard, de manière surplombante, en tutoyant les sommets : évoquées tout d'abord, les vallées laissent place à la description des « monts de diverses formes, tantôt demi-nus, tantôt habillés de forêts ». Le thème de la stérilité et de la fécondité est posé de manière évidente aux abords même du tableau. Cette dialectique semble en effet déjà s'organiser dans les hauteurs, puisque les montagnes bordant le Saint-Gothard offrent des « sommets chauves », « des pentes rases » ou au contraire « bouquetées de cépées de hêtres », formant des « dômes coiffés de glace »[144]. Peu à peu, la stérilité laisse place à la végétation fertile, de la même manière que

---

[141] Claude Reischler, dans *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, *op. cit.*, montre combien, à la charnière du XVIIIe et du XIXe siècle, la montagne est devenue un espace de découverte littéraire et picturale. Pour Chateaubriand, elle n'est pas pittoresque, mais permet *a contrario* un retour réflexif sur l'art du paysage. Sur les conceptions théoriques de Chateaubriand concernant le paysage, nous renvoyons à notre article intitulé « Chateaubriand théoricien du paysage », in *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2008, pp. 31-46.

[142] Par la position surplombante qu'elle autorise et la distance essentielle qu'elle instaure entre l'observateur et le cadre géographique appréhendé.

[143] [11] Voir « Annexes », p. 680.

[144] La dialectique de la stérilité et de la fertilité se double alors de celle de la vieillesse et de la jeunesse, de la décrépitude et du renouveau. Les qualificatifs appliqués aux montagnes font d'elles des vieillards (« dômes coiffés de glace », « sommets chauves », « comme des mèches de cheveux blancs »). Parallèlement, au fil du

l'imaginaire des lignes brisées[145] prélude à une plongée au cœur du foisonnement, liquide pour Aiguebelle[146], végétal avant tout pour le paradis formé par la vallée[147]. Le contraste de ces deux paysages informe l'imaginaire descriptif, rejoignant le cycle des saisons (sur les crêtes, l'hiver ; dans les vallées, le printemps), des âges (les montagnes sont des vieillards et les vallées des jeunesses) et de la vie (fin de vie stérile en haut des monts et regain de vie dans les vallées). L'espace montagneux forme un tout harmonieux où se conjuguent les contraires dans un retour cyclique des éléments[148].

De ces correspondances intimes du paysage, la nature sort vainqueur et c'est un sentiment de plénitude qui anime la description[149]. Les ouvrages humains sont ainsi isomorphes du lieu où ils sont construits, aussi arides dans leurs intentions de dominer la nature que le lieu où ils ont pris place, « sur le redan taillé à pic ». Les vues de paysages de montagnes rejettent l'homme comme un tiers indésirable, un intrus voulant dompter l'incomptable[150]. Mais l'organisation de la description fait de la mort une promesse de renouveau, orchestrant de manière théâtrale l'image d'une régénérescence unificatrice.

Lors même qu'elle est construite, la vue expose mais aussi signifie : la perspective élevée de l'observateur lui permet d'appréhender la nature avec le recul d'un être pensant les paysages comme des matrices de son imaginaire, aptes à recevoir ses sentiments comme

---

parcours visuel, les montagnes d'Aiguebelle présentent « leurs sommets stériles » mais qui « commencent à présenter quelques glaciers ».

[145] « Leurs flancs deviennent perpendiculaires », « sur les reliefs perpendiculaires du paysage ».

[146] « Des torrents se précipitent et vont grossir l'Arche qui court follement », formant un « tumulte des eaux » et une « cascade légère » sous « un rideau de saules ».

[147] « Dans la vallée, […] des noyers et des arbres fruitiers » apparaissent, « qui gagnent en luxe de branches et de feuilles ce qu'ils perdent en succulence de fruits », « la sève se fait jour malgré la greffe ».

[148] Cela est bien retranscrit par la deuxième partie de la description suivant Aiguebelle, celle de l'errance à Saint-Jean de Maurienne, insistant sur les correspondances harmonieuses entre l'univers du bas des vallées et celui des hauteurs inaccessibles, touchant au céleste. Le style paratactique pose ainsi des équivalences sonores (« la voix du rossignol était en bas, le cri de l'aigle en haut »), visuelles et naturelles (« l'alisier fleuri dans la vallée, la blanche neige sur la montagne »). L'univers devient schématique : chaque élément prototypique vaut pour une totalité, le rossignol et l'aigle pour les oiseaux, l'alisier pour la végétation et la « blanche neige », antéposition adjectivale qui reprend une expression figée et fait de l'univers décrit un lieu des harmonies convenues, mais non dénué cependant d'un certain charme.

[149] « L'air devient transparent à la crête des monts ; leur dentelure se traçait avec une netteté extraordinaire ». Cette plénitude s'exprime notamment par l'utilisation des adjectifs axiologiques ou par la minoration et la dépréciation des ouvrages des hommes, bien piètres en comparaison de la féerie naturelle : « des ponts, des cabanes en planches noircies » sur le chemin du Saint-Gothard font pendant, du côté de Saint-Jean de Maurienne, à une autre construction plus prestigieuse, mais non moins empreinte d'un imaginaire sombre et dévalorisant : « Un château ouvrage des Carthaginois, selon la tradition populaire, se montrait sur le redan taillé à pic. Là, s'était incorporée au rocher la haine d'un homme, plus puissante que tous les obstacles. ».

[150] Une constante demeure : l'action néfaste de l'homme qui est souvent pensé comme un être voulant s'imposer aux lieux naturels, les conduisant à leur perte. Cela est illustré sous la forme de la stérilité désertique ou de la dysharmonie du château et de la cabane en ruine.

ses prises de positions[151]. Ainsi, la description favorise l'accession aux sentiments de l'auteur[152] comme à ses convictions les plus fortes[153]. Elle devient le lieu où les mots rendent compte d'un paysage extérieur et intérieur dans une médiance faite de trajections réciproques. La vue desserre l'étau imposé par la grille panoramique pour laisser libre cours à une organisation surplombante dictée à la fois par la conformation géographique du lieu et les postulations intérieures qui animent l'observateur. Le tableau de plein pied, sur un même plan que l'espace décrit, autorise quant à lui un autre rapport à l'espace naturel. Il permet à celui qui le contemple de laisser libre cours à une rêverie expansive qui dilate l'espace avec d'autant plus de liberté qu'elle régit elle-même les modalités de l'interaction du regard et du lieu. La perception se fait horizontale et l'œil investit dans une confrontation directe le paysage naturel qui s'offre à lui.

III- Le tableau de plain-pied

Dans un face-à-face horizontal avec le paysage, l'appréhension de l'espace se trouve singulièrement modifiée. Le tableau de plain-pied permet une autre sorte d'expansion, qui cherche dans le lieu perçu ce qui fait naître la rêverie descriptive en détaillant chaque élément qui se trouve réuni au sein d'un réseau de mots, illustration d'une perception investie d'un imaginaire qui lui est propre. Il convient donc d'adopter une posture différente pour ce type particulier de constructions descriptives en les abordant non plus sous l'angle purement structurel de prime abord, pour montrer comment ils sont investis par un imaginaire ou une volonté organisatrice particulière, mais en prenant le cheminement inverse[154]. Le grand nombre de tableaux qui illustrent une confrontation de

[151] Le panorama, par sa structure imposée quadrillant l'espace selon les points cardinaux, permet moins, par sa rigidité extérieure aux lieux, à la rêverie de s'enraciner dans l'espace. La vue, en épousant les méandres des lieux naturels observés, organise la description comme la combinaison habile d'une représentation spatiale orientée selon un imaginaire qu'il réactive.

[152] Plénitude, rêverie bucolique, émerveillement.

[153] Opposition au barbarisme oriental, aux excès destructeurs de l'homme s'imposant à la nature.

[154] Cette classification, nécessairement arbitraire, se fonde sur les éléments prégnants de chaque paysage, ce qui organise leur unité et permet d'opérer des regroupements par ensembles signifiants. Ainsi, certains paysages pourraient relever d'autres types possibles, suivant l'angle utilisé pour les étudier. Notre perspective étant avant tout organisée autour de l'objectif visant à mettre au jour les postulations de l'imaginaire créateur de l'auteur par l'étude des descriptions de paysages et de leurs constructions, il nous semble essentiel de cerner les paysages de cette section comme étant avant tout dominés et façonnés par un imaginaire davantage que ne le sont les panoramas ou les vues, régis de manière un peu plus stricte par une composition qui leur

plain-pied se répartissent tout d'abord selon un imaginaire particulier, à travers de grandes structures obsessionnelles qui caractérisent l'auteur. Ils s'appuient sur deux modalités saillantes de perception qui régissent leur construction : un imaginaire de la dualité d'une part et de l'expansion d'autre part, tendant vers un horizon fusionnel.

1. Le spectre de la dualité

La dualité, déjà rencontrée dans les paysages de vallées, est une de ces obsessions structurelles qui régissent l'univers créateur de Chateaubriand. Elle organise tout d'abord les paysages sous l'angle de la luminosité et du nocturne, puis du mouvement et de l'immobilité et enfin de l'île et de la confluence pour les paysages fluviaux. Cette hiérarchisation est dictée par l'importance et le nombre de paysages régis par cet imaginaire particulier. La prééminence est ainsi donnée au lumineux[155], puis au sonore et au visuel[156] et enfin au fleuve lié au motif de la naissance et de la confluence régénératrice.

A- Le diurne et le nocturne : poétique de l'entre-deux chateaubrianesque.

Les résonances symboliques liées au diurne et au nocturne nous conduisent au constat, sans surprise, que la lumière est l'élément fondamental de la poétique du paysage chateaubrianesque. Cependant, il faudrait se demander de quelle(s) lumière(s) il s'agit, tant la description de la nature par l'auteur oscille au gré des variations lumineuses. Ce qui l'intéresse le plus est la conjonction du diurne et du nocturne[157]. Il ne faut pas voir là une contradiction entre les proclamations enthousiastes en faveur de la lumière de Rome et des

---

préexiste, établissant une grille classificatrice et hiérarchisante sclérosant quelque peu l'imaginaire. Il nous semble également que l'élan créateur de Chateaubriand est en perpétuel louvoiement entre une dominante imaginaire et une dominante structurale, unissant ces deux modalités pour donner naissance au paysage littéraire, tantôt sous l'emprise d'une technique descriptive prééminente, tantôt emportée par un imaginaire qui régit la technique descriptive selon les postulations variées de son expression.

[155] Chateaubriand étant avant tout un « poète de la nuit », mais aussi un poète du soleil (Je reprends ici le titre d'un article de Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand, poète de la nuit », paru dans les *Actes du colloque du Wisconsin*, Paris, Droz, 1970).

[156] Par la mise en tension du mouvement et de l'immobilité.

[157] Le recensement des paysages marqués par la dualité lumineuse révèle que bon nombre d'entre eux sont nocturnes, la lune attirant davantage la muse de l'auteur que le soleil aveuglant, si doré et éclatant soit-il. Les levers et les couchers de soleil, devenus des clichés romantiques rebattus, sont évidemment essentiels et nombreux dans son œuvre, mais les couchers davantage que les levers, comme si une secrète inclinaison poussait l'auteur à préférer la nuit à venir au jour naissant.

peintres néo-classiques et cet attrait invincible pour le nocturne et sa sœur voyageuse, sa compagne d'infortune, la lune[158]. L'examen du contraste entre le diurne et le nocturne nous permettra dans un premier temps de distinguer certaines différences dans les poétiques mises en œuvre afin de mieux aborder celle de l'entre-deux, avènement du diurne ou naissance de la nuit.

a) Rome l'éternelle : la mort et la vie au confluent du diurne et du nocturne

Rome est une des villes qui a le plus marqué l'imaginaire de Chateaubriand[159]. Dans un tableau de la ville éternelle, au sein de *Mémoires d'outre-tombe*, il embrasse du regard le diurne et le nocturne en peignant la ville, réunissant en un seul moment descriptif deux moments poétiques opposés[160] :

> La première fois que j'ai vu Rome, c'était à la fin de juin : la saison des chaleurs augmente le délaisser de la cité ; l'étranger fuit, les habitants du pays se renferment chez eux ; on ne rencontre pendant le jour personne dans les rues. Le soleil darde ses rayons sur le Colysée où pendent des herbes immobiles, où rien ne remue que les lézards. La terre est nue ; le ciel sans nuages paraît encore plus désert que la terre. Mais bientôt la nuit fait sortir les habitants de leurs palais et les étoiles du firmament ; la terre et le ciel se repeuplent ; Rome ressuscite ; cette vie recommencée en silence dans les ténèbres, autour des tombeaux, a l'air de la vie et de la promenade des ombres qui redescendent à l'Erèbe aux approches du jour[161].

---

[158] Tout à la fois, Chateaubriand aime la vigueur artistique des puissants rayons du soleil et ses lueurs faibles et moribondes, mourantes ou à peine nées, empreintes de cette fragilité qu'il aime tant ramener à lui et à sa misérable condition. La lune, par sa pâleur, permet ainsi cet isomorphisme avec le visage de la mort et de la mélancolie, vanité qui ne peut que séduire l'auteur de *René*. Il y a bien une fascination pour la mort qui passe par l'omniprésence de la lune et de sa pâleur, proche de celle du cadavre ou du sépulcre : Agnès Verlet a bien montré comment l'écriture de Chateaubriand, essentiellement dans *Mémoires d'outre-tombe* (mais l'on peut aussi penser aux *Natchez* et à l'importance des ossements dans la poétique de l'œuvre comme dans les croyances indigènes des indiens) se révèle dans une double logique d'attraction et de répulsion vis-à-vis de la mort : « Les *Mémoires d'outre-tombe* se structurent autour d'une alternance entre fascination pour les images de la tombe, et mise à distance de ces images dans la construction monumentale qu'opère l'écriture. » (*Les Vanités de Chateaubriand, op. cit.* , p. 245).

[159] Son aura artistique se combine avec les jeux de lumière qui s'y déploient, objet de nombreux tableaux poétiques de *Mémoires d'outre-tombe* ou de *Voyage en Italie*. La correspondance de l'auteur trahit cet enthousiasme. Il écrit ainsi à Joseph Joubert, à propos de son arrivée dans la ville éternelle dans un fragment de lettre daté du 23 juin 1803 : « Arrivé comme le soleil se couchait, j'ai trouvé toute la population allant se promener dans l'Arabie déserte à la porte de Rome : quelle ville ! quels souvenirs ! » (In *Correspondance générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1977, p. 228).

[160] Il les a d'ailleurs représentés à part avec brio dans le reste de son œuvre : la fameuse *« Lettre à Fontanes »* permet en effet de dresser un tableau demeuré célèbre des effets de la lune sur Rome alors qu'il réalise, dans *Voyage en Italie*, la description des incidences de la lumière sur la campagne romaine.

[161] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.* , p. 336.

Chez Chateaubriand, le jour n'est pas lié à la vie et la nuit consacrée comme l'univers de la mort. La description de Rome de jour et de nuit permet d'illustrer la manière dont la lumière solaire éclaire la désertification des lieux[162] : la ville au grand jour révèle la béance de son vide existentiel. A l'inverse, la nuit est peuplée de vie et la lumière lunaire éclaire une activité surdéveloppée[163] ; alors, la journée représente ce que d'ordinaire l'imaginaire rattache à la nuit, à savoir l'endormissement, la parenthèse, un temps figé de latence. Dans l'esthétique de Chateaubriand, le nocturne inverse les postulations habituelles pour se peupler d'une vie discrète et redoublée, que l'auteur sait ranimer au gré de sa description attentive aux moindres lueurs et inflexions sonores qui rythment de leur faible battement l'harmonie du nocturne[164]. Cependant, l'inversion n'est pas toujours systématique car la poétique descriptive de Chateaubriand ne saurait se réduire à une simplicité manichéenne. Bien souvent, les paysages solaires sont porteurs de vie : cette luminosité est alors utilisée à la manière d'un peintre comme élément de cohésion structurelle du tableau.

b) De l'éclat vitaliste à la patine lumineuse du glacis : le solaire, de l'Amérique à Venise.

Le modèle pictural informe bon nombre de descriptions chateaubrianesques et la lumière, si naturelle soit-elle, permet d'esthétiser les lieux en leur conférant une note de pittoresque évident. L'étude de deux tableaux opposés, celui d'une nature sauvage[165] et celui de Venise, ville marquée par une surdétermination artistique, permettent de montrer comment l'utilisation de la lumière peut varier en fonction du tableau décrit et de sa nature intrinsèque.

---

[162] « Herbes immobiles » et qui « pendent », « où rien ne remue que les lézards », « terre […] nue », « ciel […] sans nuages », « encore plus désert que la terre ».
[163] « Rome ressuscite », dans une « vie recommencée en silence dans les ténèbres ».
[164] Cette dualité inversée doit être conservée à l'esprit comme fondamentale dans une esthétique descriptive qui se nourrit de tout un imaginaire du rejet social et qui sait embellir les lieux les plus sombres et reculés.
[165] Celle d'un paysage végétal américain.

- Eclat vitaliste et imaginaire architectural : la lumière comme principe de renversement.

La lumière, dans son éclat, permet symboliquement de métamorphoser le cadre naturel par l'action de l'imaginaire, grisé par les reflets lumineux. Ainsi, la végétation américaine est perçue sous l'angle architectural, comme un temple à ciel ouvert :

> Le soleil tomba derrière ce rideau : un rayon glissant à travers le dôme d'une futaie, scintillait comme une escarboucle enchâssée dans le feuillage sombre ; la lumière divergeant entre les troncs et les branches, projetait sur les gazons des colonnes croissantes et des arabesques mobiles. En bas, c'étaient des lilas, des azaléas, des lianes annelées, aux gerbes gigantesques ; en haut, des nuages, les uns fixes, promontoires ou vieilles tours, les autres flottants, fumées de rose ou cardées de soie. Par des transformations successives, on voyait dans ces nues s'ouvrir des gueules de four, s'amonceler des tas de braise, couler des rivières de lave : tout était éclatant, radieux, doré, opulent, saturé de lumière[166].

En s'inspirant de Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand présente sa vision de la lumière américaine au moyen d'une description qui, au cœur même d'un espace vierge et sauvage, parvient à faire de la nature un lieu empreint de caractéristiques sociales. La mise en scène est clairement dénotée dès le début du passage par l'emploi de la métaphore théâtrale annonçant une vision spectaculaire[167] et par l'utilisation de termes empruntés au vocabulaire architectural pour décrire ce rideau végétal[168]. Si la nécessité de donner au lecteur un référent connu pour s'imaginer ces espaces inconnus peut expliquer une telle inversion du naturel en artificiel, il permet surtout de montrer combien l'imaginaire créateur tente non pas d'opposer le naturel et l'artificiel, mais de les penser ensemble dans un système d'inclusion et de réciprocité[169].

Quelque direction que prenne le regard, il met en liaison ces deux mondes *a priori* distants mais unifiés par la lumière solaire, volontiers représentée comme une force qui s'infiltre au sein des éléments décrits comme pour en colmater les brèches. Elle assure ainsi la continuité des « transformations successives » de la réalité naturelle et de sa

---

[166] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.* , pp. 406-407. Comme l'indique Jean-Claude Berchet, ce passage est fortement inspiré de Bernardin de Saint-Pierre : « C'est du reste la totalité du paragraphe qui est inspirée par Bernardin : un passage de *Paul et Virginie* pour la première phrase ; un autre des Etudes de la nature pour la suite. » (Note 10, pp. 1354-1355). L'originalité de Chateaubriand dans ce passage n'est pas tant dans l'invention des images que dans leur métamorphose et leur sublimation d'après un modèle préexistant.

[167] Les derniers feux de la rampe y seraient représentés par « un rayon glissant à travers le dôme d'une futaie » finissant par l'image suivante : « le soleil tomba derrière ce rideau ».

[168] « Dôme », « escarboucle enchâssée », « colonnes croissantes », « arabesques mobiles », « promontoires ou vieilles tours », « fumées de rose ou cardées de soie », « des gueules de four ».

[169] Rythmé par les déictiques spatiaux « en bas » et « en haut ».

métamorphose architecturale[170]. Le dynamisme est bel et bien apporté par la lumière, à la fois force de cohésion et de mouvement par les reflets qu'elle fait naître[171]. « Le soleil » et « la lumière » forment l'alpha et l'oméga de cette description, premier et dernier mot d'un tableau où le « doré », caractère éminemment artistique, vient donner une autre touche artificielle à l'ensemble. Les jeux de lumière sur Venise constituent également un vecteur essentiel d'«artialisation » des lieux pour reprendre la formule d'Alain Roger[172].

- A la lumière de Venise : la patine artistique d'une description picturale.

Venise s'oppose totalement au cadre américain : urbanité contre virginité sauvage, nature contre société, naturel contre artistique, tout éloigne ces deux lieux et pourtant une chose les réunit : l'influence prépondérante de la lumière solaire[173]. Elle joue un rôle de cohésion mais aussi d'atténuation, reprenant la technique du glacis pictural pour la transposer sur le plan du langage :

> On peut, à Venise, se croire sur le tillac d'une superbe galère à l'ancre, sur le Bucentaure, où l'on vous donne une fête, et du bord duquel vous apercevez à l'entour des choses admirables. Mon auberge, l'hôtel de l'Europe, est placée à l'entrée du grand canal, en face de la Douane de mer, de la Giudecca et de Saint-Georges-Majeur. Lorsqu'on remonte le grand canal entre les deux files de ses palais, si marqués de leurs siècles, si variés d'architecture, lorsqu'on se transporte sur la grande et la petite place, que l'on contemple la basilique et ses dômes, le palais des doges, les procurazie nuove, la Zecca, la tour de l'Horloge, le beffroi de Saint-Marc, la colonne du Lion, tout cela mêlé aux voiles et aux mâts des vaisseaux, au mouvement de la foule et des gondoles, à l'azur du ciel et de la mer, les caprices d'un rêve ou les jeux d'une imagination orientale n'ont rien de plus fantastique. Quelquefois Cicéri peint et rassemble sur une toile, pour les prestiges du théâtre, des monuments de toutes les formes, de tous les temps, de tous les pays, de tous les climats : c'est encore Venise.
>
> Ces édifices surdorés, embellis avec profusion par Giorgion, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, Jean Bellini, Paris Bordone, les deux Palma, sont remplis de bronzes, de marbres, de granits, de porphyres, d'antiques précieuses, de manuscrits rares ; leur magie intérieure égale leur magie extérieure ; et quand, à la clarté suave qui les éclaire, on découvre les noms illustres et les nobles souvenirs attachés à leurs voûtes, on s'écrie avec Philippe de Comines : « C'est la plus triomphante cité que j'aie jamais vue ! »[174].

---

[170] « Un rayon glissant », « la lumière divergeant » tout est mobile dans cet espace pourtant marqué par l'immobilisme végétal.

[171] Ses effets sont synthétisés dans une énumération hyperbolique, traduisant l'enthousiasme du voyageur : « tout était éclatant, radieux, doré, opulent, saturé de lumière ».

[172] Alain Roger, *Court Traité du Paysage*, « avant-propos », *op. cit.* , p. 7.

[173] Jean-Marie Roulin, dans son article « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand » (in *Chateaubriand Paris – Prague – Venise*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahier romantique n°7, 2001, pp. 151-168) montre comment la lumière de Venise permet d'établir « des correspondances entre la ville et les mémoires en cours de création » dans une rêverie de la double genèse, celle de l'appréhension rêveuse et stratifiée du réel et celle de l'écriture du « moi » engagé dans l'Histoire et dans une quête de son insaisissable identité.

[174] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.* , pp. 829-830.

L'architecture participe d'une atmosphère d'ensemble dépeignant Venise comme un musée à ciel ouvert, saturé d'artificialité comme la description de la forêt américaine l'était de naturalité sauvage. Tout y est policé et semble l'inversion exacte du Nouveau-Monde, les édifices énumérés remplaçant les arbres multiples aux noms exotiques. Les « colonnes » et les « tours » sont bien réels mais l'auteur du tableau inscrit en son sein, comme une mise en abyme, la technique qu'il emploie[175]. Une autre Venise apparaît alors, en surimpression de la Venise picturale, peinte avec les mots et que la lumière vient redorer doucement[176]. La lumière esthétise et révèle, elle répond en écho à l'embellissement, « avec profusion », des peintres énumérés[177] à la suite desquels l'auteur prend place, troquant la plume contre les mots et peignant ces « édifices surdorés » par une lumière adoucissant les plans[178].

La poétique de Chateaubriand sait ainsi parfaitement se saisir de l'éclat lumineux pour organiser la description : la lumière agit sur le cadre décrit, transforme, fond, unifie ou redore, elle est l'instrument de prédilection du peintre des mots, attentif aux moindres de ses inflexions et de ses effets esthétiques et pittoresques. Il s'agit alors de saisir ce qui fait la particularité poétique d'un instant illuminé, aussi n'est-il pas étonnant que le nocturne ne soit jamais une totale absence de perception visuelle ou auditive mais au contraire fonde sa poétique sur cette demi-teinte du lunaire ou la demi-mesure du susurrement, vecteur d'une poésie euphémisée de l'espace.

---

[175] En imaginant Cicéri qui « peint et rassemble sur une toile » tous ces éléments que lui-même vient de représenter à l'aide des mots, c'est lui-même qu'il représente, et « c'est encore Venise ».

[176] Les effets d'échos mis en avant (« Leur magie intérieure égale leur magie extérieure ») ne sont qu'un prélude symétrique à la mention de l'élément qui va les unifier, « la clarté suave qui les éclaire » et qui subtilement dévoile le lustre des grands artistes (« On découvre les noms illustres et les nobles souvenirs attachés à leurs voûtes »). Pierre Glaudes, analysant le « Livre de Venise », démontre que Chateaubriand y utilise « l'œil du peintre » au moyen d'une « poésie du détail » (« *Fiat nox* : Venise d'outre-tombe », in *Chateaubriand Paris-Prague-Venise, op. cit.*, p. 194).

[177] « Giorgion, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, Jean Bellini, Paris Bordone, les deux Palma ».

[178] Notamment par la « clarté suave » unifiant souvenirs prestigieux, les références picturales et les édifices reluisants dans une même séquence descriptive.

c) Le nocturne : tableaux lunaires, entre quiétude et inquiétude.

Motif de curiosité pour les savants des Lumières comme Fontenelle[179], la lune devient avec Chateaubriand une compagne d'errance nocturne du poète, abandonné à ses mornes pensées mélancoliques et solitaires. Avec le coucher de soleil, elle est devenue l'un des clichés romantiques les plus répandus et les plus banalisés, trouvant dans l'esthétique descriptive de Chateaubriand une résonance jusque-là inégalée[180]. Dans son œuvre, la lune se prête à toutes les métamorphoses : compagne de la couche du voyageur, confidente, amie, elle est toujours perçue comme une auxiliaire, reine ou déesse accompagnée de son cortège d'étoiles. Mais c'est sa lumière en demi-teinte[181] qui fait d'elle un motif prépondérant de la poétique du paysage nocturne mise en œuvre. Par elle naît l'imaginaire, qui prend son envol et investit l'espace descriptif, transfigurant l'espace. Sa lumière « gris de perle » contribue en partie à déréaliser le cadre décrit dans ce passage d'*Atala*, où l'animisme indien se conjugue à la poésie des sensations pour conférer au tableau une poésie certaine :

> La nuit était délicieuse. Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait dans la profondeur des bois : on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert[182].

Si la lumière lunaire ne constitue pas l'essentiel de l'atmosphère poétique de ce tableau, elle contribue néanmoins fortement à rendre la perception vague et poétique[183]. L'ensemble du tableau, marqué par la perfection réitérée[184], conjuguant le parfum suave[185] qui motive des perceptions imaginaires[186] et l'atténuation sonore[187], contribue à créer une

---

[179] Dans les *Entretiens sur la pluralité des Mondes* (1686), la lune est l'objet d'une étude scientifique vulgarisée mais aussi le prétexte à une conversation courtoise avec une dame de la haute société sur des questions métaphysiques.
[180] Les récits gothiques anglais, comme *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ou *Le Moine* (1796) de Lewis utilisent déjà la lune de manière fréquente mais dans sa force révélatrice des sombres agissements nocturnes : elle participe à l'instauration d'une atmosphère effrayante et lugubre et non pas à une douceur amère ou voluptueuse.
[181] Propice à l'émergence de l'imaginaire suppléant au défaut de la perception.
[182] *Atala*, *op. cit.* , p. 46.
[183] « La cime indéterminée des forêts » est alors une conséquence de la « lumière gris de perle » produite par l'astre de la nuit.
[184] « La nuit était délicieuse », « un azur sans tache », « aucun bruit ne se faisait entendre ».
[185] « […] embaumée de la senteur des pins », « faible odeur d'ambre ».
[186] Celle, devinée, des « crocodiles couchés sur les tamarins des fleuves ».
[187] « […] aucun bruit », « harmonie lointaine ».

atmosphère euphémisée, que la lumière lunaire vient renforcer. Le nocturne est le régime du silence, de la discrétion propice à l'émergence du merveilleux animiste[188]. Le paysage de nuit ne représente pas seulement, il évoque : sa demi-mesure auditive comme visuelle permet à l'imaginaire de trouver sa place et à l'esprit d'errer au gré d'associations suggérées par les éléments euphémisés du cadre. La description de la nuit se construit autour de la figure centrale de la lune, « brilla[n]t au milieu d'un azur sans tache », au milieu également de l'espace descriptif. La lune et sa luminosité sont la clé de voûte de la poétique du nocturne chateaubrianesque : sans elle, pas de perception possible, pas de poésie, et pas de pittoresque. En dévoilant sans montrer, elle permet d'organiser l'espace du descriptif selon la demi-teinte de ses faibles rayons, déformant le réel pour le faire naître à l'imaginaire. Elle préside ainsi à la structuration descriptive, à la mise en scène d'une poétique de l'effroi et à une lecture des ombres qui prend les dehors d'une investigation.

- *Effets structuraux de la lumière lunaire : des* Martyrs *aux* Mémoires d'outre-tombe

Au miroir de trois tableaux dominés par la lune, des régularités de construction se font jour, révélant l'importance structurelle du motif[189]. Selon Chateaubriand, elle est équivalente au soleil sur le plan de l'influence lumineuse, déclarant que « la lune […] a ses ombres portées, comme le soleil »[190]. Ainsi, la luminosité lunaire influe sur la perception des paysages et investit la structure même de leur représentation, entraînant avec elle tout un cortège d'éléments qui constituent un cadre spécifique, fait d'euphémisation et de poésie légère.

La structure des tableaux représentant la lune comme flambeau d'un repas nocturne, illuminant le ciel d'Arcadie dans *Les Martyrs* ou encore la forêt américaine dans *Mémoires d'outre-tombe*, répond à un ordre de construction similaire[191]. Après la présentation de la lune en tant que telle, apparaissant en position supérieure dominante régissant l'ensemble de la description, le paysage est marqué par son influence et se termine par la mention d'un son étouffé, au loin, donnant au tableau une note supplémentaire de douceur sur le plan

---

[188] Celui du « Génie des airs » qui « secouait sa chevelure bleue », divinité féminine à laquelle répond l'énigmatique « âme de la solitude », que le héros croit percevoir « soupir[ant] dans toute l'étendue du désert ».
[189] [12] Voir « Annexes », p. 681.
[190] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre premier – chapitre 7, *op. cit.*, p. 155.
[191] [12] Voir « Annexes », p. 681.

sonore et non plus seulement visuel. La lune est décrite à deux reprises comme une reine, les étoiles formant sa cour[192] et si elle apparaît toujours en position médiane[193], elle n'est jamais seule et semble porter autour d'elle un orbe influençant tout le paysage[194]. Qualifiée à deux reprises d'« astre solitaire », elle est la confidente du promeneur nocturne qui voit en elle un reflet de sa propre condition d'exilé réfugié au sein de la nature. Là où les hommes ont déserté, l'on retrouve une reine miroir de ses propres égarements. Cette position dominatrice et rayonnante l'apparente alors au soleil car la lune chateaubrianesque est rarement une demi-lune ou une nouvelle lune, mais bien plutôt une pleine lune, dont le pouvoir lumineux en fait un pendant exact de l'astre du jour sur le mode atténué du nocturne[195].

Une poésie euphémisante, empruntant à un imaginaire de l'opulence royale, fait de la description du paysage lunaire un lieu influencé par une omniprésence de couleurs en demi-teintes, pittoresques dans l'impression d'atténuation chromatique[196]. La description prend une trajectoire descendante, partant des « sommets » pour descendre dans « le vallon » en suivant les reflets du torrent, ou pour se plonger dans l'étendue immense des forêts et des « déserts » américains. Dynamique de l'atténué et ressort de l'expansion spatiale se conjuguent dans une luminosité incertaine qui favorise le déploiement du regard jusqu'aux limites de l'horizon[197]. Le « concert » des couleurs entraîne alors la perception auditive dans un nouvel écho vecteur de conjonctions sensitives[198].

Les tableaux lunaires répondent donc à une même dynamique descriptive : l'apparition de l'astre nocturne prélude à un redéploiement de ses effets lumineux sur le mode de l'atténuation chromatique et de la réduplication sonore. La lune est un motif

---

[192] « […] cette reine des nuits », « comme une reine au milieu de sa cour », avec « les constellations autour d'elle ».

[193] « […] au milieu des astres », « suspendue au milieu du ciel de l'Arcadie » ou « à la cime des arbres » dans une dynamique ascendante, « gravi[ssant] peu à peu dans le ciel ».

[194] Cet orbe est symbolisé par les étoiles, « astres » ou « constellations », ou par « sa fraîche haleine », à savoir la rosée.

[195] « Sa vive clarté », « l'éclat de ses rayons » en font un véritable soleil, au point que le spectateur voie se dessiner « un arc-en-ciel dans la nuit » produit par le « paisible luminaire ». La périphrase employée est symbolique de ce transfert des qualités solaires sur l'astre lunaire : la lune est productrice de lumière, elle a ses *« ombres portées »* mais elle substitue à l'éclat solaire qui éblouit la pâleur calme qui révèle.

[196] « Flambeau » vacillant, la lune révèle dans le « firmament » un « bleu tendre », un « lit d'azur chargé de perles », un « horizon confus et vaporeux », faisant tantôt « pâlir la flamme qui brille au sommet du Vésuve », tantôt « peign[ant] d'azur la fumée rougie du volcan ».

[197] Et cela au gré des reflets lunaires « se réfléchiss[ant] dans les vagues », ou faisant « briller [les] eaux » de l'Alphée.

[198] « L'on entendait au loin, sur la mer la chanson du pêcheur napolitain » ou « Zéphyre soupir[ant] dans les roseaux de Syrinx, et Philomèle chant[ant] dans les lauriers de Daphné au bord du Ladon », ou encore « les sourds mugissements de la cataracte de Niagara » qui « se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires. ».

nocturne qui permet au paysage de se développer et de faire naître cette poésie de l'euphémisé mise en valeur par Jean-Pierre Richard[199]. Mais lorsque la lumière lunaire s'allie à l'ombre, elle favorise une poésie théâtralisée du clair-obscur. Le prototype de cette poétique est la scène de l'enfermement dans le donjon paternel, où la nuit devient un espace de projection des terreurs enfouies au fond de l'esprit de Chateaubriand enfant.

- Le théâtre d'ombre de l'enfance : la lune, élément d'une poétique de l'effroi recréé.

Le clair-obscur pictural est transposé par Chateaubriand sur le mode de l'intermittence entre la clarté et l'obscurité. Elle se réalise au sein même du dualisme de la luminosité lunaire ou s'organise au cours d'une description qui permet, par contraste, d'établir le nocturne comme l'envers du diurne, le domaine des ombres inquiétantes s'opposant à celui du rayonnement rassurant. La conséquence en est la construction d'une description en alternance, où la perception se redéploye à l'aune des terreurs inspirées par le nocturne. Lorsque Chateaubriand recrée, dans *Mémoires d'outre-tombe*, les nuits de son enfance passées dans le donjon de Combourg, l'accent est mis sur les jeux de la lumière lunaire :

> La fenêtre de mon donjon s'ouvrait sur la cour intérieure ; le jour, j'avais en perspective les créneaux de la courtine opposée, où végétaient des scolopendres et croissait un prunier sauvage. Quelques martinets qui, durant l'été, s'enfonçaient en criant dans les trous des murs, étaient mes seuls compagnons. La nuit, je n'apercevais qu'un petit morceau du ciel et quelques étoiles. Lorsque la lune brillait et qu'elle s'abaissait à l'occident, j'en étais averti par ses rayons, qui venaient à mon lit au travers des carreaux losangés de la fenêtre. Des chouettes, voletant d'une tour à l'autre, passant et repassant entre la lune et moi, dessinaient sur mes rideaux l'ombre mobile de leurs ailes. Relégué dans l'endroit le plus désert, à l'ouverture des galeries, je ne perdais pas un murmure des ténèbres. Quelquefois, le vent semblait courir à pas légers ; quelquefois il laissait échapper des plaintes ; tout à coup, ma porte était ébranlée avec violence, les souterrains poussaient des mugissements, puis ces bruits expiraient pour recommencer encore[200].

Le clivage entre le diurne et le nocturne est nettement mis en valeur : la disposition de la description permet de réserver davantage d'espace à la partie nocturne qu'à la partie

---

[199] Jean-Pierre Richard étudie les diverses variations de l'euphémisation spatiale chez Chateaubriand dans *Paysage de Chateaubriand* (Paris, Seuil, 1967) : le « frisson » (p. 58), le murmure (p. 60) ou « le vide agité : le vent » (p. 62). Sur la « clarté lunaire », qu'il examine à la page 75, il évoque sa consistance de « brouillard » chez Chateaubriand et cette part d'indétermination que sa présence ne peut manquer de faire advenir : « […] la lune affecte d'abord le réel d'incertitude ; sa « clarté douteuse » estompe les contours, granule les matières, les aérise aussi, les fantomatise en profondeur. Elle fait glisser entre les divers éléments du paysage la nappe d'une liaison sensible. ».

[200] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.* , pp. 200-201.

diurne, reflet de l'inclination invincible de Chateaubriand pour le domaine de l'obscurité. Ce déséquilibre est orchestré par tout un jeu de correspondances antithétiques[201] et la mobilité insaisissable des chouettes, ombres fantomatiques, se conjugue à un autre contraste, proprement visuel[202]. Cette structure d'opposition s'ajoute au glissement de la perspective de la lune à ses effets puis aux sons étouffés, vecteurs d'effroi, sur le régime récurrent de l'écho[203]. Par la projection du théâtre d'ombre des ailes mobiles de la chouette, la lumière lunaire facilite l'instauration d'un cadre fantomatique digne d'un roman gothique[204]. Le glissement du visuel au sonore suggère une atmosphère de terreur gothique tout en conservant la progression habituelle du tableau nocturne combiné à l'omniprésence lumineuse de « l'astre solitaire ». Alors que le « calme » marque les tableaux vierges de la Rome déserte ou que l'apaisement caractérise la nature auréolée de l'orbe lunaire, l'expérience du donjon de l'enfance témoigne d'une prépondérance de l'inquiétude nocturne.

La quiétude va alors de pair avec l'expansion du visible par l'ouverture au paysage : les ombres ne sont plus devinées, mais décryptées à la lueur de la lune. Certains tableaux nocturnes en miroir semblent s'apparenter, rejoignant la même poétique descriptive en combinant des éléments semblables pour dépeindre des lieux différents. C'est ce qu'illustrent deux variations nocturnes où l'investigation paysagère est première et permet l'expansion et l'exploration sensible : la nuit dans la campagne romaine de *Mémoires d'outre-tombe* et la nuit dans la forêt américaine d'*Essai sur les Révolutions*[205].

---

[201] Aux « quelques martinets », « seuls compagnons » de l'exilé solitaire qu'est déjà le jeune enfant, répondent les antipathiques « chouettes » qui, par leurs mouvements incessants d'allers et retours, ne s'offrent à la vision du personnage que sous l'angle de « l'ombre mobile de leurs ailes », « dessin[ées] sur [ses] rideaux », devenus espace de projection de la peur ressentie intérieurement.

[202] Si la « fenêtre du donjon s'ouvr[e] sur la cour intérieure », donnant un champ de vision tel qu'il permet de percevoir « en perspective le créneaux de la courtine opposée », des « scolopendres » et « un prunier sauvage », la nuit restreint le champ de vision, comme le signale l'emploi de la formule restrictive accompagnée d'un adjectif minorant et d'un article indéfini vague (« La nuit, je n'apercevais qu'un petit morceau du ciel et quelques étoiles »).

[203] La personnification du vent, qui « semblait courir à pas légers » inaugure l'atmosphère sonore du « murmure des ténèbres », en poussant des « plaintes » intermittentes trouvant leur corollaire dans les « mugissements » des souterrains ou de plus vagues « bruits » qui « expiraient » dans la nuit.

[204] La mention des souterrains, dans un château médiéval, le vent courant comme un spectre, l'animalisation de ces mêmes souterrains et des sons semblables à ceux d'un agonisant (« expiraient »), tout contribue à accroître ce sentiment d'oppression ressenti par le personnage de l'enfant, d'autant plus grande que l'expiration se poursuit « pour recommencer encore ».

[205] [13] Voir « Annexes », p. 682.

- La lecture des ombres : l'investigation paysagère du nocturne.

Lorsque le tableau de la conjonction du lunaire et du nocturne s'étoffe et prend davantage d'ampleur, la structure descriptive du paysage représenté se dilate au gré d'une exploration rêveuse qui cherche à combiner les parcelles du visible dans un réseau de signifiance. Décrypter le nocturne et rendre compte de sa composition poétique consiste alors à substituer à l'absence des lignes devinées les contours plus appuyés d'une rêverie expansive.

La nuit dans la forêt américaine, reprise de manière condensée dans *Mémoires d'outre-tombe*, est annoncée par l'allusion aux « accents » de la « Muse » ayant frappé le voyageur lors de cette contemplation de l'Amérique sauvage. Elle est caractérisée par le même mouvement que tous les paysages du nocturne, mouvement de descente des cieux à la terre, de la lune à ses effets puis au cadre sonore. Cependant, elle demeure davantage attachée à décrire dans le détail le jeu des nuages dans le ciel et son corollaire terrestre par les effets de la lune sur les éléments du décor. Alors que la description de la nuit américaine se développe sur le régime du balancement et de la double perspective[206], la description de la nuit dans la campagne romaine est régie par un ordonnateur extérieur, proclamant d'emblée son sentiment esthétique[207], de la même manière qu'il dirige la posture à adopter par la suite à l'aide de conseils appuyés[208]. Ce sont autant de moyens de faire du lecteur un complice immergé dans l'expérience d'une lecture-sensation. Chateaubriand se livre à une déréalisation poétique du cadre selon un procédé auquel il a souvent recours : la transposition du maritime dans le domaine céleste ou terrestre[209]. Le panorama des cieux dans la description de la forêt américaine brouille alors la perception en mêlant différents éléments[210].

---

[206] Ce balancement régit l'ensemble de la description, utilisant des termes comme « tantôt »… « une autre fois », « au plus haut point du ciel »… « la scène sur terre », « l'étroit ruisseau »… « de l'autre coté de la rivière », « tantôt selon le caprice des brises »… « tantôt se détachaient du fond de craie ».

[207] « Qu'elle est admirable, cette nuit, dans la campagne romaine ! ».

[208] « Asseyons-nous », « écoutez ! ».

[209] Pensons à la manière dont la lune est perçue, dans un passage très célèbre de *René*, comme un navire labourant les vagues, quintessence céleste du terrestre et du maritime fondu dans la même métaphore saisissante : « 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, que j'aurais eu la puissance de créer des mondes. » (*René, op. cit.* , p. 130).

[210] Ainsi, les deux perspectives du ciel envisagées au rythme du balancement instauré par la formule « tantôt… une autre fois », perspective terrestre puis maritime transposées dans le domaine aérien, déréalisent le cadre naturel perçu en lui donnant une dimension éminemment poétique, ne prenant de réelle consistance que dans la rêverie de l'auteur.

Les « groupes de nuages » sont ainsi rapprochés par analogie « de hautes montagnes couronnées de neige » et la perte de consistance de ces nues favorise une table-rase nécessaire à l'émergence d'un nouveau tableau onirique[211]. Une transparence douce prélude à la perception bucolique transposée dans l'univers céleste[212]. L'auteur, soucieux d'enchaîner le régime des rêveries déréalisantes, poursuit sa description à l'aide de termes d'appels, tels la mention de l'« écume » des nuages ou des « plaines bleues », autant d'allusions voilées au référent océanique qui vient clore cette séquence céleste[213]. L'investigation rêveuse cherche à atteindre cette pulsation du monde en métamorphosant l'espace pour en faire mieux paraître les lignes de force poétiques. Mais si la logique de l'errance intérieure projette sur le paysage les fantasmes d'un ordonnancement intrinsèque, elle laisse place également à un imaginaire du lien lumineux, où la lune devient, par sa lumière incertaine, une ligne de perspective virtuelle permettant l'agencement des éléments du tableau. Elle guide l'expansion paysagère au moyen d'une luminosité apte à tisser des liens entre les éléments perçus[214] : sa lumière investit l'espace en profondeur suivant un axe qui traduit toute la poésie du nocturne paysager. Elle se prolonge par la logique du reflet, celui du ruisseau qui guide désormais la perception du narrateur comme « un ruban de moire et d'azur, semé de crachats de diamants ». Il relie l'observateur[215] aux « fourrés des chênes-saules et d'arbres à sucre » puis aux « clairières », pendant terrestre du champ formé par les « constellations de la nuit ».

Ces deux tableaux nocturnes et lunaires utilisent donc la luminosité lunaire comme moyen de structuration descriptive et de développement poétique : la lune y paraît comme le véritable auteur de la description. La poétique de Chateaubriand vise alors à mettre hors scène le narrateur pour donner l'illusion de ne plus être qu'un regard posé sur le monde,

---

[211] « Ces nues s'allongeaient, se déroulaient en zones diaphanes et onduleuses de satin blanc ».

[212] Les « légers flocons d'écume » deviennent ainsi d' « innombrables troupeaux errants dans les plaines bleues du firmament ».

[213] « La voûte aérienne paraissait changée en une grève » où « couches horizontales » et « rides parallèles tracées » sont autant de signes, pour le voyageur des océans qu'est Chateaubriand, du «flux » et du « reflux régulier de la mer ». Une inversion semblable des éléments se produit plus loin dans la description, lorsque la lumière lunaire, par le jeu du clair-obscur, fait apparaître des îles au sein d'un champ lumineux devenu liquide et étendu : les « bouleaux dispersés çà et là » forment « comme des îles d'ombres flottantes sur une mer immobile de lumière ».

[214] Si elle « se lève derrière la Sabine » dans le tableau de la nuit dans la campagne romaine, « elle fait sortir des ténèbres diaphanes les sommets cendrés de bleu d'Albano », puis « les lignes plus lointaines et moins gravées du Soracte » ; plus loin, elle « neige sa lumière » et permet le passage de la perception de la « couronne gothique de la tour du tombeau de Metella » aux « festons de marbre enchaînés aux cornes des bucranes », rappelant, dans le tableau de la forêt américaine, la manière dont « le jour céruséen et velouté de la lune flottait silencieusement », laissant paraître « la cime des forêts », puis « les intervalles des arbres » dans un mouvement de descente, pour parvenir aux « plus profondes ténèbres » par des « gerbes de lumière ».

[215] « […] qui coulait à mes pieds ».

comme si la lune elle-même construisait la poésie naturelle qu'ordonne en réalité ce même regard. Il entend restituer un effet de transparence au monde, de confrontation directe, une expérience où le lecteur devient davantage spectateur des beautés naturelles qui semblent se développer d'elles-mêmes dans leur magnificence. La lumière, qui devrait être absente du cadre nocturne, reste non seulement présente mais omniprésente. Il n'y a alors qu'un pas du soleil à la lune, que Chateaubriand franchit allègrement. Mais ce qui l'intéresse au plus haut point sont les espaces de l'entre-deux lumineux : les levers ou couchers de soleils. Ce passage essentiel du diurne au nocturne est pour lui vecteur d'une poétique particulière régissant la description des paysages ainsi appréhendés.

d) Poétique de l'entre-deux : de l'avènement du diurne à la naissance du nocturne.

Les deux moments essentiels de la naissance du jour et de la nuit cristallisent l'imaginaire chateaubrianesque et permettent de déterminer ce qui réunit ces paysages opposés qui partagent néanmoins des luminosités colorées et diverses, vectrices de poésie et de pittoresque.

- L'avènement du diurne : poétique de l'aurore.

Les tableaux de levers de soleils sont peu nombreux dans l'œuvre de notre auteur, se limitant essentiellement aux *Martyrs*, pour peindre Naples et les alentours de Rome[216]. Chateaubriand aime à décrire des tableaux en demi-teinte, où la luminosité s'éteint ou s'éveille, dans cette demi-obscurité propice à la naissance des ombres[217]. Elle conduit à l'esthétisation instantanée d'un décor éphémère en perpétuel changement et la littérature est le moyen de rendre cet entre-deux si subtil et délicat à saisir par sa constante évolution. Peindre les effets du soleil sur les éléments composant le tableau revient à représenter le renouvellement et la métamorphose au gré de la croissance lumineuse : c'est elle qui, par

[216] [14] Voir « Annexes », p. 683.
[217] Cette puissance poétique de la naissance des ombres a très bien été analysée dans l'essai de Max Milner intitulé *L'Envers du Visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

sa force dynamisante, guide le regard qui se déploie vers l'infinité spatiale[218]. Alors que le soleil s'élève, le paysage fuit, et le peintre qu'est Chateaubriand aime à décrire ce mouvement où il se représente « toujours surpris », sous le signe du « déjà » et de l'« aussitôt », comme pris à défaut par la soudaine accélération des changements naturels. Ce moment charnière entre le nocturne et le diurne intéresse pour ses « ombres de la nuit », ses voiles encore évanescents, permettant la mise en œuvre d'une poétique de l'effleurement et du renouveau[219]. La nature se fond dans la renaissance d'un monde[220] et le paysage littéraire témoigne de cette mue poétique car indéterminée, comme si Chateaubriand entendait cerner les rouages secrets de la Grande Nature animée par un Dieu tout puissant, dans la filiation de ses théories, exposées dans *Génie du Christianisme*.

La description décrypte ce monde naturel, elle cherche à sonder l'essence d'une transformation toujours féérique et la reprise d'une même structure descriptive laisse à penser que l'approche de ce carrefour de la nuit et du jour se fait peu à peu, mimant la naissance de la lumière elle-même : après le constat de surprise, le déploiement de la ligne de fuite lumineuse permet une perception d'ensemble des changements opérés sur le paysage et l'extase finale se produit entre exaltation et dysphorie, dans la célébration de la perfection naturelle et divine et le constat déceptif de la médiocrité humaine, réversibilité inhérente au sentiment du sublime. Singulièrement, alors que le coucher de soleil devrait être investi d'une symbolique eschatologique, elle est au contraire comparable à un chant du cygne merveilleux et ce basculement vers les ténèbres permet aux tableaux de paysages de rendre tous les accents poétiques de la lyre chateaubrianesque.

- L'avènement du nocturne : poétique crépusculaire.

Lorsque le soleil s'éteint dans l'œuvre de Chateaubriand, c'est souvent pour mieux donner à voir ses effets poétiques qui ravivent le cadre et ravissent le spectateur représenté dans le récit comme le témoin privilégié d'un instant d'ex-stase. Le crépuscule est le

[218] Elle part de la « chaîne des montagnes », pour rejoindre la mer, « les îles de Caprée » ou « le cap Misène et Baïes » pour le paysage de Naples ou elle marque de son empreinte, à Rome, les « flots jaunissant du Tibre » pour rejoindre les « coteaux d'Albe », les bois, la « campagne romaine », « les monts lointains de la Sabine » et s'évanouir in fine dans une « vapeur diaphane », une teinte de « pourpre violette », où « fumée » et « brouillards » dévoilent des « cimes découvertes ».

[219] Ce que confirme l'allusion, dans les deux paysages, aux fleurs et aux fruits, « humides de rosée » à Naples, « fruit du prunier » et « pourpre violette […] légèrement blanchie par sa fleur » dans la campagne romaine.

[220] Bien évidemment, Chateaubriand reprend ici un lieu commun de la littérature qui fait coïncider le lever de soleil avec l'idée de renouveau et le coucher du soleil avec une idée de fin du monde et de mort.

moment où les rayons atteignent la plus grande luminosité, où le paysage s'avive comme à son acmé, débouchant sur une euphorie perceptive exclusive[221]. La description convoque alors des images de la prolixité, de l'exubérance et du luxe festif pour représenter le dynamisme de la fin du jour, attentive à la complémentarité d'un mouvement de descente de l'astre et d'ascension inverse de la luminosité. L'examen de quatre tableaux du couchant dans l'œuvre de Chateaubriand permet de relever un certain nombre de caractéristiques qui président à l'orchestration des scènes grandioses du déclin solaire[222]. Tout tableau crépusculaire débute par une situation d'apaisement ritualisée où le mouvement de chute du soleil est progressif : c'est aux effets de luminosité que s'attache l'auteur, aux « mouvements de l'ombre et de la lumière », posant un cadre présidant à la féérie, tentant de décrire ce « quelque chose de magique », à travers les images de la « poussière d'or » ou d'un calme apaisant par l'avancée de l'ombre, tout en douceur et en épanchement, qui « coulait » et « envahissait la plaine », par les jeux de clair-obscur picturaux qui « répand[ent] » la quiétude sur les lieux[223].

Chateaubriand entend décrire un instant de fulgurance de l'ordre de la magie, où tout semble se coordonner et s'unir à la gloire de l'esprit divin : décrire cet apaisement est un moyen de constituer le prélude harmonieux qui annonce l'éclat musical ou chromatique, la symphonie de la nature. Alors que le lever du soleil coïncide avec l'avènement ascensionnel du lumineux, la description du phénomène crépusculaire met en valeur une dynamique inverse. Le « rideau » derrière lequel tombe le soleil américain montre combien le paysage de la fin du jour est théâtralisé : ce spectacle en mouvement, sur le mode de

---

[221] Il convient cependant de nuancer notre propos, qui ne concerne que les tableaux du crépuscule solaire. En effet, le plus célèbre des couchers dans l'œuvre de Chateaubriand n'est pas solaire mais lunaire et représente symboliquement le déclin vers la mort, car la lune est souvent létale dans l'imaginaire de l'auteur alors que le soleil au contraire est majoritairement porteur de vie. A la fin de *Mémoires d'outre-tombe*, le déclin final de la lune se produit simultanément à celui de la diégèse qui approche de son terme et précède une autre mise en scène, celle de la descente dans le tombeau, « le crucifix à la main » : « En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre, qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte : il est six heures du matin j'aperçois la lune pâle et élargie, elle s'abaisse sur la flèche des Invalides à peine révélée par le premier rayon doré de l'Orient : on dirait que l'ancien monde finit, et que le nouveau commence. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité. » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, p. 1030).

[222] Ces tableaux sont ceux du coucher de soleil américain dans *Voyage en Amérique*, des effets du soleil déclinant sur les volcans dans *Voyage à Clermont*, du crépuscule sur Meudon et du coucher de soleil sur le lac Tindaré, dans les « Fragments » de *Génie du Christianisme*. [15] Voir « Annexes », pp. 684-685.

[223] Cet apaisement se réalise par l'expansion descriptive dans le « fragment d'un épisode » peignant un cadre anthropomorphisé d'une grandeur solennelle : « Tout était calme, superbe, solitaire et mélancolique au désert ». L'infinité spatiale, manifestée par les adjectifs employés, se répercute en écho dans l'infinité du silence et l'éclat rougissant généralisé, facteur d'une unification chromatique, reliant les éléments entre eux : « montagnes », « forêts », « nuages », « roseaux », « fleuves », la terre, l'air, l'eau sont réunis par le feu solaire à son déclin.

l'extension progressive, dévoile peu à peu ses beautés luxueuses et pittoresques. C'est la « trajectoire » des rayons solaires qui intéresse le descripteur, non plus sur le modèle linéaire comme pour le lever de soleil, mais sur le modèle du sinueux ou de la brisure[224]. Les mots employés révèlent tous la fêlure d'un instant où, derrière la faille, est mise au jour une partie du secret de la Création divine[225]. La brisure dévoile, elle rompt l'univers des ombres pour permettre à l'épiphanie solaire d'avoir lieu avec d'autant plus d'éclat qu'elle se nourrit d'un contraste établi par le jeu du clair-obscur : Chateaubriand emploie les techniques de mise en valeur picturale pour représenter un spectacle soudain et grandiose parce qu'inattendu[226]. Il s'agit d'orchestrer la déflagration par une lente poussée de la lumière vers la faille révélatrice de l'éclat des beautés solaires et du paysage qui en découle. De l'immobilité nocturne, le paysage passe à l'animation lumineuse[227] : alors, les mêmes images du faste luxueux sont utilisées pour représenter un spectacle lumineux, où se conjuguent parfois les harmonies sonores et visuelles de la nature[228].

La description des effets de la lumière crépusculaire cèdent la place, dans un second temps, à la contemplation du spectacle lui-même sur la scène naturelle. La dernière partie des tableaux du couchant est toujours décrite comme une véritable représentation artistique, observée par un spectateur ébloui. Le vocabulaire du théâtre et du spectacle

---

[224] Il ne s'agit plus de la perfection rectiligne d'une renaissance, mais bien désormais de l'annonce d'une cassure existentielle, d'un dernier repli de vie tapi au sein de la nature.

[225] La lumière « se gliss[e] » ou « diverg[e] » en Amérique, les rayons du soleil frappant la Limagne « coup[ent] l'uniforme obscurité de la plaine », cassure reprise en écho par la chaîne des volcans (« La ligne que ces monts traçaient se brisait en arcs dont la partie convexe était tournée vers la terre »). Au spectacle architectural de Meudon, dont les monuments sont « entrecoupé[s] de bandes noires et de rayons de pourpre » répond la « fracture de deux hauts rochers », écrin où se révèle le « globe élargi » d'un soleil rouge dans le « fragment d'un épisode » du *Génie du Christianisme*. Ce jeu d'ombres et de lumières n'est pas sans lien avec la naissance du pittoresque selon William Gilpin, qui voit dans le « rugueux » l'élément essentiel de la brisure caractéristique du pittoresque par rapport au lisse, caractéristique du beau. Le pittoresque naîtrait de la cassure, de l'imperfection, et les jeux de lumières seraient essentiels en ce qu'ils révèleraient ces zones d'ombre et confèreraient au paysage cette irrégularité séduisante (voir William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, *op. cit.*, pp. 14-15).

[226] Cette influence du pictural sur le descriptif chez Chateaubriand, a été récemment très étudiée, dans les articles de l'ouvrage collectif *Chateaubriand et les Arts* (*op. cit.*) sous la direction de Marc Fumaroli, dans la thèse de Christina Romano, La Représentation du paysage entre littérature et peinture dans les premières œuvres de Chateaubriand, IULM Milan (thèse soutenue en décembre 2006), ainsi que dans les actes du Colloque "Chateaubriand, la peinture et les peintres" (CXIVe Réunion de Travail), pp. 30-80, *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 1995, N°38.

[227] Les verbes et les formes verbales utilisés en sont témoins : « brillait », « projetait », « précipités », « ont soudain coupé », « traçaient », « se plongeant », « réfléchit ». Le soleil énorme du « fragment d'un épisode » représente alors de manière symbolique cette mise en branle du paysage, « encore suspendu à l'horizon » et dont les oscillations l'apparentent au « pendule de la grande horloge des siècles ». Il semble que l'heure solennelle ait sonné et que le réveil du paysage s'amorce, dans un espace crépusculaire perçu à la mesure d'un temps de rupture et de basculement lent et orchestré, comme au rythme du battement de l'horloge.

[228] [17] Voir « Annexes », p. 684.

musical est convoqué[229], de même que le référent pictural[230]. Le paysage naturel emprunte alors aux éléments policés de la société, représentants du luxe le plus absolu[231]. Tout cela constitue la toile de fond mais aussi le spectacle en lui-même représenté sur scène. Il ne s'agit pas pour autant de tableaux fusionnels révélant la quintessence des beautés de la Création car la description insiste sur la juxtaposition des éléments en égrenant peu à peu avec minutie tous les détails qui s'ajoutent les uns aux autres pour accroître la dimension de la scène[232] : par touches successives, le tableau naturel du couchant se dessine sur un fond paradoxal : alors que la nuit s'installe, la vie renaît par les sons et les couleurs, débouchant sur une perspective grandiose à l'horizon qui convoque la présence divine.

Le paysage du coucher de soleil extrait de *Voyage en Amérique* progresse jusque « dans les cieux » pour finir sur une synthèse perceptive sur le mode de la gradation[233] : Chateaubriand, en bon adepte de Claude Lorrain, persuadé que « c'est la lumière qui fait le paysage »[234], se plaît à en noter les moindres inflexions, non sans faire intervenir également la voix divine, qui vient clore et donner sens à ce déploiement fastueux. Ce qui ordonne toutes ces magnificences est bien cette *« voix »* qui résonne et rappelle au descripteur : « Je suis du grand siècle »[235]. La solennité du paysage se donne ainsi à voir sur le régime analogique[236] : les nuages américains sont représentés comme « imitant de gros

---

[229] « Scène aérienne », « apparaître », « chœur », « concert », « rideau », « pompeux spectacle ».

[230] « Dessinées », « peintes », « teintes ».

[231] « Fumée de rose », « flocon de soie blanche », « festons », « guirlande », « draperies [de] palais avec des roses de bronze », « rideau de mire bleue et pourpre » formant une « décoration », « superbe monument ».

[232] L'œil embrasse divers phénomènes simultanés, comme l'indique la construction « les uns…les autres », il note les effets de miroir : « les mêmes teintes se répétaient sans se confondre ». Pas de confusion, mais une harmonie, celle du « tout » embrassé par le regard, un spectacle en mouvement permanent, celui de la vie (« un moment suffisait pour changer la scène aérienne »). Ainsi, les figures du lien suggèrent une juxtaposition en lieu et place d'une fusion : ce sont les volcans d'Auvergne, ces « arcs », « se liant les uns aux autres par les extrémités », où se perçoivent encore des « reflets », ceux du « soleil opposé », c'est aussi l'apparition simultanée de « l'âge immortel de la France » sur le dôme à Meudon et le retentissement d'« une voix », se manifestant « du haut du superbe monument », ou enfin le concert simultané, « à la fois » des « flots expirants sur leur grève » et des « crocodiles » qui « rugissaient sourdement ». Toute la longue énumération du « fragment d'un épisode » n'a pas d'autre but que de dérouler sous les yeux du lecteur le long parchemin des beautés naturelles, des manifestations pittoresques, autant de scènes de la vie naturelle, presque de « vignettes » au sens médiéval du terme, vectrices de pittoresque et d'exotisme.

[233] « […] tout était éclatant, tout était enveloppé, pénétré, saturé de lumière ».

[234] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, p. 614.

[235] Cette voix passe par le concert des animaux « de la création » et qui cède la place à l'œil biblique, celui de « l'universel Pasteur », guide des hommes dans le « fragment d'un épisode », maître des êtres vivants sur terre comme des êtres célestes, ce « troupeau des astres ».

[236] En mettant en valeur la fonction structurante des analogies américaines dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* dans son article intitulé « L'Orient de Chateaubriand : Floride ou Bourbonnais ? Sens et fonction des analogies dans L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* » (in *Chateaubriand, La Fabrique du Texte*, sous la direction de Catherine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999, pp. 73-88), Alain Guyot a souligné un des modes de constructions essentiels de la poétique du paysage chez Chateaubriand et plus largement une des constantes de son style. Utilisées à l'envi dans *Les Natchez* pour dépeindre le cadre où évolue la tribu indienne dans laquelle est recueilli René, les analogies déploient cet espace de la compréhension, l'empan du

promontoires ou de vieilles tours », ils forment un espace vierge présidant à une inversion artistique des éléments par le détour d'un imaginaire architectural. Le lecteur est appelé à percevoir dans le domaine céleste et immatériel la consistance médiévale et minérale pesante des édifices, qui ne sont pas sans rappeler l'aspect massif de Combourg[237]. Le régime de l'imitation est ainsi l'un des moteurs de l'expansion descriptive et le descripteur assiste à la métamorphose qui se déroule sous ses yeux[238]. L'analogie provoque le surgissement d'un espace parallèle, celui de la rêverie par contamination, superposant un espace naturel à un autre, clos, qui renvoie à l'aire intime du château dont on connaît l'importance dans la rêverie créatrice de l'auteur[239].

Le tableau crépusculaire se déploie ainsi de manière progressive, sur le mode putatif du « vous croiriez voir » : il appelle le lecteur à dépasser les limites du perceptif pour rejoindre l'expansion imaginaire[240]. Tout l'art du « tableau » crépusculaire consiste à faire de cette rencontre avec l'espace-temps déclinant un lieu de renouvellement fécond qui passe par la renaissance au sein de la mort[241]. La voix divine clôt ce spectacle qui résonne comme un adieu du monde naturel visible à la puissance solaire, associée à la présence féconde du Dieu créateur. Chateaubriand s'attache résolument à saisir cet instant, ce qu'il appelle le « moment », celui où tout change[242], ce moment-charnière du monde où la

---

rapprochement possible de l'Europe (continent du lecteur) et de l'Amérique. En Orient, un même fonctionnement permet au narrateur de rendre présents à l'esprit du lecteur, son contemporain qui n'a pas voyagé concrètement sur les lieux décrits, ces contrées éloignées. L'analogie tisse le réseau de références nécessaires au déploiement d'un imaginaire à la fois de l'ordre de l'écrivain, mais aussi du lecteur. Elle appelle à la représentation imagée comme elle préside à une heuristique pittoresque qui fait l'un des charmes indéniables du style descriptif de Chateaubriand. Ainsi, selon Alain Guyot, « l'on assiste [dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*] à un envahissement généralisé de la structure analogique traditionnelle du récit de voyage par la mémoire et l'imaginaire chateaubriandiens […] . » (*ibid*., p. 78).

[237] Cela renvoie aux distinctions bachelardiennes entre le minéral et le céleste, l'aérien, ainsi qu'à la complémentarité entre « la terre et les rêveries du repos » et « l'air » comme vecteur du « songe ».

[238] « […] tous ces arcs […] imitaient à l'horizon la sinuosité d'une guirlande ou les festins de ces draperies que l'on suspend aux murs des palais avec des roses de bronze ». A Clermont, les arcs, symboles de la rotondité volcanique, appellent l'image de la guirlande comme s'il ne s'agissait plus d'imiter la nature mais au contraire de constater que la nature elle-même imite la société.

[239] Sur cette dimension matricielle de l'espace du château, je renvoie à mon article, « Combourg, lieu matriciel », in *Ô Saisons, ô châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, études réunies par Pascale Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 39-69.

[240] Nul doute que l'un des ressorts essentiels du déploiement paysager chez Chateaubriand demeure dans cette force suggestive du redoublement, analogique ou réflectif, où les éléments s'adjoignent sans se confondre, s'appellent les uns les autres sur le mode de la contamination, dans une réduplication songeuse qui n'a pour guide que la rêverie féconde sur les éléments.

[241] L'univers s'inverse, la nuit attendue laisse jaillir la vie lumineuse de manière inattendue, la venue du silence prend à revers les attentes et ne peut se faire qu'après le chant du cygne du « concert » des voix animales de la création.

[242] Le motif de la réversibilité (à ne pas prendre au sens où l'entendra Baudelaire par la suite) est un des traits majeurs de la poétique chateaubrianesque : on retrouvera, dans la suite de cette étude, l'inversion du paradis et de l'enfer comme élément de création lors de l'examen de la montée au Vésuve dans *Voyage en Italie*.

lumière bascule : c'est là que les secrets rouages de la création divine se révèlent. Là, le chantre des paysages peut déployer toute sa « pompe » descriptive, là s'enclenche sa rêverie productive et s'étendent à l'envi les tableaux naturels à la gloire du monde.

Les tableaux de l'aurore et du crépuscule partagent donc une même lenteur solennelle du déploiement mais ce moyen de préparer l'explosion pittoresque ne se réalise pas sur le même mode. Le tableau de plain-pied s'accommode du déploiement horizontal ou vertical, mais dans le sens unique de l'élévation : l'absence de perception panoramique entraîne une impossibilité pour le regard d'appréhender de manière synthétique un espace immense. Il s'agit donc de suggérer l'immensité par divers procédés, avec pour unique point de naissance la lumière solaire : rectiligne, elle déploie la ligne droite du paysage naissant ; brisée, elle permet l'examen des particularités paysagères et les détours de la rêverie, elle ouvre vers le ciel, espace ultime de la communion avec la nature divinisée. La lumière, par la dualité du diurne et du nocturne, engage un premier stade de la dualité fondatrice de l'esthétique descriptive chateaubrianesque. En créant la vie et le mouvement, elle prélude à une autre rêverie binaire fondamentale, celle qui organise la tension entre l'immobilité et la mobilité dans un certain nombre de « tableaux de la nature ».

B - Le mouvement et l'immobilité : de l'euphémisation paysagère

Deux mouvements interagissent au sein des paysages : soit le spectateur est seul en mouvements, soit c'est le paysage qui s'anime et le spectateur qui reste immobile. Nous réservons le premier type de paysages à l'étude ultérieure de ce que nous nommerons l'itinérance pour nous pencher plus précisément sur l'immobilité du descripteur face au paysage mouvant. Chateaubriand fonde sa poétique descriptive du paysage sur une attention particulière aux inflexions subtiles de l'espace naturel. Les tableaux

---

Notons simplement qu'un renversement des caractéristiques infernales dans le domaine céleste a déjà lieu dans le paysage extrait de *Voyage en Amérique* évoqué ci-dessus. Que représente la *« scène aérienne »* décrite ? Une scène infernale digne de Virgile ou de Dante : « gueules de four enflammées », « grand tas de braise », « rivières de laves », « paysages ardents », « le feu se détach[ant] du feu ». Dans le royaume traditionnellement rattaché à Dieu, ce sont les caractéristiques du monde infernal qui sont présentes, comme si le basculement du soleil derrière l'horizon marquait un renversement du monde dans la tradition baroque, non plus vecteur de subversion, mais ouvrant sur le pittoresque et l'esthétique chromatique éblouissante. Le spectacle de l'enfer dans les cieux relève du sublime, entre la terreur et la fascination issue du mouvement d'immenses masses nuageuses teintées des lueurs du couchant. C'est cette teinte qui appelle l'analogie ignée et qui permet l'ouverture vers la poésie chromatique : « le feu se détachait du feu, le jaune pâle du jaune pâle, le violet du violet ». Ce que contemple Chateaubriand dans le ciel américain, par le regard intertextuel de Bernardin de Saint-Pierre, c'est tout autant l'enfer que la palette du peintre et ses aplats de couleur.

panoramiques ou les vues ne permettent pas ce souci du détail car ils privilégient une appréhension d'ensemble. Les tableaux de plain pied, pour leur part, favorisent l'investigation du regard dans la matière du monde naturel. La force de déploiement pittoresque et exotique des paysages se fonde ainsi sur une attention aux moindres mouvements de la nature, donnant vigueur et poésie à un art descriptif qui relève de l'hypotypose et qui tend à rivaliser avec le pictural. Les tableaux sous-marins trahissent une mouvance intrinsèque s'opposant à la mouvance extrinsèque et conjoncturelle des espaces naturels terrestres, tension qui révèle l'immobilité impossible du paysage chateaubrianesque, liée à une poétique de l'euphémisation spatiale.

a) Tableaux de la mouvance sous-marine

L'océan, le lac ou le fleuve sont par essence des espaces fluctuants et les paysages qui y sont liés sont souvent entrevus ou se déroulent au fil d'une traversée. Un double mouvement s'opère alors, celui du navigateur entraînant celui du paysage. Mais lorsque la contemplation s'opère, l'être s'immobilise et parvient à sonder les arcanes du paysage. Deux tableaux surprenants, relevant de l'exception dans l'œuvre de Chateaubriand, témoignent de l'investigation d'un espace naturel inédit, l'espace sous-marin : avant Jules Verne, et dans une bien moindre mesure, Chateaubriand s'intéresse à ce paysage de « l'envers du visible »[243] dans *Voyage en Amérique* et *Mémoires d'outre-tombe*[244]. Ces deux paysages se construisent sur le mode du contraste entre des eaux translucides et une opacité visuelle[245] : ils se disloquent et fluctuent en fonction des mouvements chaotiques des fonds marins ou de l'embarcation voguant sur les flots. Le paysage se déréalise, il n'est plus qu'un « spectacle » qui donne « des vertiges ». Cette perte des repères aboutit ainsi au délitement de l'espace[246]. La description des variations en trompe-l'œil qui modifient les perceptions, « étroit et borné, faute de pointe de saillie » ou permettant la constitution

[243] J'emprunte cette formule au titre de l'ouvrage de Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, *op. cit.* .
[244] [18] Voir « Annexes », p. 685.
[245] Le « verre liquide » des eaux comme l'« onde verte et transparente » devraient faciliter la plongée du regard dans les abysses liquides et pourtant le mouvement des eaux et de ses courants provoque ce « tremblé » caractéristique qui opacifie le champ de vision : entre les « masses de granit » et « les déserts de l'océan », le paysage ne parvient pas à se constituer sur le mode du réseau référentiel.
[246] Les « longues et hautes ondulations » ne permettent que des « échappées de vue » qui répondent à l'opacité du paysage de « montagnes sous-marines » américain et établissent les fondements incertains des « vacillants paysages ».

d'une « échelle de mesure », fait de l'espace une recherche permanente des repères, entre exiguïté apparente et impression d'« immensité ».

« L'envers du visible » demeure défini par la perte des limites du visible et du lisible : la lecture du monde ne peut plus avoir lieu que par la stabilité d'un des deux éléments en présence, l'homme ou le monde. Lorsque deux mouvements se conjuguent chez ces deux instances de l'acte perceptif, l'espace se disloque et la création du paysage ne peut aboutir totalement, laissant apparaître des fragments difficilement identifiables et dont la perception provoque un sentiment de vertige. La description perd sa fonction initiale de représentation pour prendre la forme d'une recherche de points d'ancrage perceptifs, cantonnée à l'évocation des diverses fluctuations du cadre. Le mouvement fonde le paysage et peut, en l'occurrence, le détruire : la description d'un espace naturel mobile par un spectateur immobile permet à ce même paysage de se constituer à travers un réseau de références unifiées par le regard stabilisé. Le mouvement laisse des empreintes et ces traces ne sont pas seulement de l'ordre du visible : les sons entrent en conjonction avec les mouvements de la nature pour donner à voir ce concert harmonieux du visible et de l'audible qui donne aux descriptions de Chateaubriand toute leur grandeur.

b) La grandeur terrible des sons et des mouvements.

Dans l'appréhension des espaces démesurés, la description chateaubrianesque opère souvent la synthèse des éléments en mouvements, sur le mode antagoniste de la violence et de l'apaisement. Trois tableaux, issus respectivement du *Voyage en Italie*, des *Mémoires d'outre-tombe* et du *Voyage en Amérique* donnent une perception d'ensemble d'espaces mouvants et sonores appréhendés par un œil apte à réunir la disparité au sein d'un même espace[247]. La description de Chateaubriand saisit les mouvements de la nature pour en rendre toute la vigueur de surgissement par un style paratactique qui se constitue par touches successives d'impressions et de constats : le fragment de *Voyage en Italie* offre l'exemple d'une concision extrême de l'espace. Les notations s'enchaînent au présent progressif qui rend le paysage vivant, en constante évolution ou plutôt involution[248].

---

[247] [19] Voir « Annexes », p. 686.

[248] L'espace se contracte autour des « abîmes » et des « gouffres », il s'anime et se désarticule sur le rythme syncopé des notations mimant la déstructuration spatiale. Le constat final des sonorités inquiétantes apparente

La « grandeur » du paysage a partie liée au sublime et doit composer avec la magnificence harmonieuse et le danger d'une nature surpuissante, qui menace constamment l'observateur. Le paysage sonore[249] renforce cette impression de danger déjà constituée par la métamorphose des forces colossales de la nature : la personnification de la nuit, dotée d'un œil dans l'extrait de *Mémoires d'outre-tombe*, n'est qu'un prélude euphémisé par la « vapeur » ou une mise en abîme du sujet percevant à l'orée d'un paysage tourmenté. Les manifestations sonores animales comme humaines se conjuguent aux mouvements vifs et inattendus, créant une atmosphère de retraite universelle des êtres de la Création dans un tableau totalisant[250]. Il se produit alors une synthèse de l'animal et de l'humain, du présent et du passé immémorial[251]. La dualité de l'harmonie et de la rupture des sons et mouvements construit un espace uni par une même atmosphère crépusculaire de recueillement généralisé. Chateaubriand utilise les ressources descriptives de la suggestion des mouvements sonores à des fins apologétiques mais aussi pour signifier la grandeur du Dieu vengeur et menaçant. C'est l'écho qui, comme l'a montré Jean-Pierre Richard[252], structure l'atmosphère ténébreuse et inquiétante de l'expérience américaine. L'extrait de *Voyage en Amérique* dépeint au présent un paysage qui se déploie comme en temps réel, sous les yeux du lecteur : l'effet de réalisme saisissant qui s'en dégage illustre l'harmonie entre les hommes et le ciel, les nuages se déployant de manière menaçante alors que les hommes s'affairent pour se protéger de ses foudres. Le redoublement des images du recouvrement[253] trouve un prolongement dans les échos sonores et établit des

---

ce tableau à une antichambre de l'enfer où l'espace se resserre dangereusement et où les sons s'y conjoignent pour signifier le danger immédiat.

[249] Nous parlons de « paysage sonore » conformément à la théorie qu'en propose Murray Schafer dans son ouvrage fondateur intitulé *Le Paysage sonore* (Lattès, Paris, 1979, trad. fr.). Pascal Amphoux, dans son article « L'écoute paysagère des représentations du paysage sonore » (in *Le Paysage et ses grilles*, sous la direction de Françoise Chenet, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 109-122) définit ce type particulier de paysage comme « une écoute esthétisante du Monde », « une forme de schématisation qui permet une appréciation esthétique. » (*ibid.*, p. 109).

[250] Ces regards embrassant les manifestations sonores du monde, comme autant d'ouvertures fugaces sur l'immensité sonore est caractéristique de l'épisode américain et nombre de notations ont valeur démarcative dans *Les Natchez*, associant de manière quasi rituelle la fin du jour ou son début à une manifestation sonore ou mouvementée d'un animal, le plus souvent un oiseau comme le pélican ou le flamand.

[251] Celui de la « voix du Moyen-Age », de l'espace sauvage et ouvert des « grèves » et de celui, clos et régimenté, du « monastère ».

[252] Jean-Pierre Richard (dans *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*) étudie la valeur spatiale de l'écho qui crée un volume tissé par les correspondances au sein du paysage (p. 93, chapitre « La réverbération ») mais aussi la dimension temporelle de l'écho, lorsque des souvenirs viennent donner une épaisseur chronologique à un épisode particulier (p. 103, « souvenir-écho » et p. 109, « écho et mémoire », chapitre « Les volumes du temps »).

[253] Celui des nuages formant une première pellicule masquant le soleil et l'abri qui doit protéger les voyageurs.

correspondances essentielles entre le monde terrestre et le monde céleste[254]. Le paysage se dilate en un tableau prenant pour cadre le ciel et la terre et cette extension se réalise par une simple notation de correspondance[255]. Cependant, le mouvement peut aussi tendre vers l'immobilité par des tableaux harmonieux de la mouvance euphémisée.

c) Tableaux du tremblement et de la douceur : l'immobilité impossible ?

Chateaubriand peint avec finesse le « tremblement du temps »[256], cette sensation d'un mouvement ininterrompu qui traverse les hommes et les siècles à chaque instant de leur existence. Il sait également saisir ce que nous nommerions « le tremblement de l'espace », ce saisissement de l'infime qui particularise les lieux dépeints et donne à ses tableaux le léger frémissement du pittoresque. L'examen de deux paysages, extraits d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* et de *Mémoires d'outre-tombe*, montre combien Chateaubriand construit ses tableaux euphémisés en tension subtile vers l'immobilité et le silence sans toutefois les rejoindre totalement[257]. La lumière solaire, axe guidant le regard selon une perspective de fuite, permet, en Orient, de déboucher sur la perception de l'infime, où les « petits nuages » contrastent avec la « vaste nappe » des eaux du Nil, où le ciel fait face au fleuve mais où tous deux demeurent unis par le même mouvement amoindri, la ride et la fuite de ces « petits nuages »[258]. Chateaubriand aime à particulariser les éléments qui composent ses tableaux, aussi s'intéresse-t-il aux insectes luisant dans la « pénombre américaine » et à leurs effets sous « les irradiations de la lune ». Aux rides du Nil font écho « le flux et le reflux » des eaux du nouveau-monde. Ces tableaux progressent vers le mutisme et le vide : il s'agit de dépeindre le « cri rare », le singulier et le fugace, le

---

[254] Le spectateur décrit alors un moment privilégié du dialogue entre ces deux acteurs essentiels de la Création du monde, il surprend leur échange, la réponse du « sourd rugissement» des crocodiles aux « roulements » du tonnerre.

[255] En quelques mots, Chateaubriand suggère un univers, il suscite la terreur sublime en évoquant une atmosphère de fin du monde par la reprise de la colonne du déluge transportée dans le ciel, commuant les eaux en nuages, faisant de l'« orage suspendu » une image du Dieu terrible voulant se venger des hommes à l'image d'un couperet révolutionnaire prêt à tomber. Doit-on pour autant convoquer l'image de la guillotine, dont on sait combien elle est vectrice d'un traumatisme profond pour un auteur qui a vu disparaître par son biais de nombreux membres de sa famille, victimes de la Révolution française ? L'hypothèse reste séduisante, mais nous n'irons pas plus loin.

[256] L'expression est de Chateaubriand lui-même dans *Vie de Rancé*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, tome I, *op. cit.*, p. 1063.

[257] [20] Voir « Annexes », p. 687.

[258] L'adjectif utilisé donne l'impression d'une scène de la nature vécue sur le mode mineur, dans l'atténuation poétique de l'esquisse picturale.

surgissement inopiné qu'un observateur inexpérimenté ne percevrait pas. L'expansion se heurte à la limite même du tableau, rejoignant le hors-cadre en s'attachant toujours davantage à l'imperceptible pour mieux envisager « les champs de l'immensité » ou « les chemins du monde ».

Accroître le mouvement, peindre des tableaux en demi-teinte, où la violence sonore se conjugue à celle des mouvements, revient donc à tendre vers l'infini supérieur, celui de Dieu et de la nature ; s'attacher aux murmures du monde, c'est au contraire tenter d'appréhender l'inaudible ou l'invisible, d'entendre le souffle de Dieu, ce souffle vital qui traverse le monde par les tremblements de l'espace. Dans les deux cas, le tableau descriptif demeure le lieu d'une recherche qui rejoint progressivement l'un des deux infinis pascaliens, l'infiniment grand et l'infiniment petit. L'esthétique paysagère se déploie au rythme de ce contraste qui ne peut se résoudre que dans l'appréhension de la divinité, ordonnatrice de l'univers pour Chateaubriand. Ce démon de la dualité trouve un lieu de convergence, au-delà du clivage du terrestre et du céleste, dans l'appréhension des paysages fluviaux.

C - Le tableau fluvial ou l'obsession dualiste.

Aimant à se représenter né entre deux siècles « comme au confluent de deux fleuves »[259], Chateaubriand appréhende le temps par des images spatiales de la liquidité et de l'insaisissable. Le fleuve lui plaît en ce qu'il permet de charrier la vie et la mort, il est cette force qui innerve le monde et nombre de tableaux de l'auteur se dessinent sur les contours de fleuves qui tout à la fois divisent et réunissent les éléments disjoints de l'espace naturel. Les rives forment naturellement un espace duel réparti entre le terrestre et l'aquatique, relevant d'une logique du reflet : Chateaubriand exploite ce dualisme en renforçant les contrastes pour mieux l'étendre au fleuve lui-même, divisé dans ses eaux, appelant la figure de la gémellité et de l'union des contraires comme résolution harmonieuse du monde.

[259] « Préface testamentaire », in *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, p. 1541.

a) L'archétype du Meschacebé et la bipolarité des rives.

La médiance qui définit le rapport de Chateaubriand au fleuve se réalise par le souci de ce que l'auteur nomme l'« admirable contraste »[260]. Nul doute que ce contraste appuyé serve à l'instauration d'un cadre exotique utilisant le procédé de la *varietas*. Le premier tableau de ce type dans l'œuvre de Chateaubriand est celui, très connu, qui ouvre *Atala* et présente une gigantesque description antithétique des rives du Meschacebé, modèle qui sera repris dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* avec les rives de l'Eurotas. Nous nous concentrerons sur la figure structurelle du contraste et ne prétendrons point être exhaustif sur un passage qui a suscité tant de commentaires émerveillés et pertinents[261].

L'expansion du tableau se fonde sur un contraste développé par l'auteur, qui n'a de cesse de montrer la diversité qui distingue les deux rives : l'horizontalité du bord occidental et des savanes s'oppose ainsi à l'élévation arboricole du bord oriental, verticalité qui élève vers le ciel les symboles de la luxuriance exotique. La structuration appuyée de ce que Chateaubriand nomme lui-même un « tableau » est maintes fois reprise par des formules de rappel guidant le regard porté sur la nature[262]. Chateaubriand joue sur les effets d'attente et annonce sans préciser ce qui va venir : le lecteur est engagé dans la résolution progressive d'un mystère que la description va longuement élucider. La présentation des deux rives est balisée par une introduction précise annonçant ce qui va être décrit[263] et par une conclusion bornant la fin du premier développement descriptif[264]. A ces formules de cadrage s'ajoute la disproportion des deux temps de la description[265]. Un troisième mouvement de la description permet de relancer le contraste, mais pour mieux déséquilibrer le régime descriptif au profit, une nouvelle fois, de la rive orientale[266]. S'ensuit une longue description énumérative de nouvelles scènes, cette fois-ci sonores, de la nature indomptée du Nouveau-Monde.

---

[260] Lorsqu'il se trouve en présence de deux rives d'un fleuve, il ne peut qu'en exacerber les différences pour rendre l'effet pittoresque d'une variété signe de la richesse exubérante de la nature.
[261] *Atala, op. cit.* , pp. 34-35. Voir « Annexes », p. 717.
[262] Une première formule présente le tableau à l'orée de la description (« […] les deux rives du Meschacebé présentent le tableau le plus extraordinaire ») et met l'accent sur l'exception du cadre sans toutefois en préciser le contenu.
[263] « […] sur le bord occidental » auquel fait écho « sur le bord opposé ».
[264] « Telle est la scène sur le bord occidental ».
[265] La peinture de la rive occidental est en effet beaucoup moins développée que celle de la rive orientale, où l'auteur se plait à décrire une véritable architecture végétale, faite des entrelacements les plus subtils, multipliant l'usage de vignettes qui représentent des scènes juxtaposées de la vie sauvage.
[266] « Si tout est silence et le repos dans les savanes de l'autre coté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure ».

De toute évidence, la structure bipartite de la description des rives du Meschacebé cache une volonté de mettre l'accent sur l'exubérance vitaliste des paysages américains bien plus que de dépeindre la solitude immense des grandes plaines. Ce qui plaît à l'auteur, ce sont les richesses innombrables de l'Amérique primitive : il convient d'éblouir le lecteur et de lui donner l'impression d'être face à un monde exotique tout juste sorti de la *« main du Créateur »*, encore vierge et riche de jeunesse et de vie, loin de la corruption toute rousseauiste de la société. Peindre la multiplicité exotique du cadre, c'est représenter l'ailleurs dans toute la richesse de ses attraits : ainsi, la bipolarité des rives est utilisée par Chateaubriand non pour dépeindre le fleuve qui y coule, mais plutôt pour exposer « la sauvage abondance de ses rives ». Chateaubriand déséquilibre le dualisme fondateur de la répartition de l'espace pour l'utiliser à des fins démonstratives et quasi apologétiques : le schème de la dualité recouvre bien d'autres intentions, pittoresques et argumentatives, le rêve se nourrissant d'un savant contraste, inégal parce que partial. Un tel souci expressif se retrouve lorsqu'il s'agit de décrire les rives de l'Eurotas, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* :

> La vue dont on jouit en marchant le long de l'Eurotas est bien différente de celle que l'on découvre du sommet à la citadelle. Le fleuve suit un lit tortueux et se cache, comme je l'ai dit, parmi des roseaux et des lauriers-roses aussi grands que des arbres ; sur la rive gauche, les monts Ménélaïons, d'un aspect aride et rougeâtre, forment contraste avec la fraîcheur et la verdure du cours de l'Eurotas. Sur la rive droite, le Taygète déploie son magnifique rideau ; tout l'espace compris entre ce rideau et le fleuve est occupé par les collines et les ruines de Sparte ; ces collines et ces ruines ne paraissent point désolées comme lorsqu'on les voit de près : elles semblent au contraire teintes de pourpre, de violet, d'or pâle. Ce ne sont point les prairies et les feuilles d'un vert cru et froid qui font les admirables paysages ; ce sont les effets de la lumière : voilà pourquoi les roches et les bruyères de la baie de Naples seront toujours plus belles que les vallées les plus fertiles de la France et de l'Angleterre[267].

Il est singulier, mais particulièrement révélateur, de retrouver, aux antipodes de l'œuvre de Chateaubriand, dans un Orient bien différent de l'occident américain, la même tendance à déséquilibrer la description des rives fluviales. Cette fois-ci, ce n'est plus la vastitude herbeuse qui s'oppose à l'élévation exubérante de la végétation arboricole, mais l'aridité montagneuse de la « rive gauche » qui s'oppose à « la fraîcheur et la verdure du cours de l'Eurotas ». Au dualisme entre l'horizontalité vide et la verticalité saturée de vie, s'oppose l'aridité impure du mélange chromatique[268] face à la vitalité pure des éclats

[267] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.* , p. 135.
[268] L'« aspect aride et rougeâtre ».

pittoresques de lumière[269]. A la dichotomie fertilité / aridité, il substitue celle de l'ombre et de la lumière : ainsi, la lumière sublime arrache les ruines et les collines arides à leur nature dysphorique et dégradée en leur conférant les teintes pittoresques variées d'une palette de peintre[270].

Si la description de la rive droite est plus développée que celle de la rive gauche, ce n'est pas tant pour appuyer le contraste que pour mener à une réflexion théorique sur l'essence de la beauté paysagère[271]. Ce qui demeurait latent dans la description des rives du Meschacebé est ici rendu patent par un changement de registre : le jeu des contrastes permet de rendre plus évident les choix esthétiques et poétiques de l'auteur en matière de description paysagère. Un décalage descriptif ouvre sur des choix clairement établis : l'Amérique est belle dans ses paysages au prix d'une exubérance apte à représenter un foisonnement vitaliste des premiers âges de la terre ; l'Orient est beau dans ses jeux de lumière qui métamorphosent les ruines en palais redorés de lumière. Un même procédé permet ainsi à Chateaubriand d'utiliser le cadre naturel pour établir des principes esthétiques évoluant selon le temps et les lieux : la médiance diffère en Amérique et en Orient et le dualisme fluvial révèle deux appréhensions divergentes de l'espace, correspondant à deux époques de la création. De nouveaux paysages appellent de nouveaux principes esthétiques et descriptifs. Mais la dualité n'est pas seulement utilisée comme un procédé révélateur des rouages de la description, elle permet, lorsqu'elle s'inscrit au sein même du fleuve et non plus de ses rives, de suivre le courant et d'ancrer la poétique descriptive dans le dynamisme des eaux, comme si l'écrivain se laissait emporter par le cadre naturel. L'effet produit sur le lecteur est celui d'une immersion dans l'espace décrit et d'une identification très forte aux beautés dépeintes : les tableaux de Niagara et des rapides de l'Ohio[272] jouent ainsi le rôle de tableaux agissants, qui saisissent le lecteur par leur force de précipitation.

---

[269] « Admirable paysage », cette rive droite de l'Eurotas est baignée par « les effets de lumière » dont Chateaubriand fait l'essence même de la beauté paysagère.

[270] Les « teintes de pourpre, de violet, d'or pâle » sont autant de parures qui masquent la désolation.

[271] Faisant de la lumière le fondement de l'« admirable », Chateaubriand utilise la dualité des rives comme exemple précédent la théorisation d'une réflexion qui sort du cadre descriptif pour entrer dans le domaine didactique.

[272] [21] Voir « Annexes », p. 687-688.

b) L'expérience de la cataracte ou la plongée descriptive au prisme du dualisme

On aurait tendance à l'oublier, la cataracte de Niagara est un fleuve, ou plutôt une rivière, « la rivière Niagara » qui, à un point précis de son cours, chute vertigineusement dans les abîmes. Ce tableau grandiose de la cataracte, qui a connu un succès important lors de sa parution dans *Atala*, fait pendant à l'ouverture non moins grandiose des deux rives du Meschacebé, formant une introduction et une conclusion théâtrale mainte fois commentée[273]. Un nouveau commentaire de ce tableau saturé d'exégèse ne saurait apporter rien de nouveau dans la critique chateaubrianesque, aussi nous intéresserons-nous davantage à ses modes de construction et surtout à la manière dont il repose sur un faux dualisme. Décrire la cataracte revient à plonger littéralement le lecteur au cœur du tableau en adoptant un point de vue hautement spectaculaire qui unit fortement le spectateur au spectacle naturel qu'il appréhende du regard. Le rapprochement des descriptions des rapides de l'Ohio et de la cataracte de Niagara permet un certain nombre de constats : le volume descriptif, tout d'abord, montre que la description de la cataracte relève bien d'une logique de l'expansion qui n'est pas celle des rapides de l'Ohio. Les lieux ne se prêtent pas au grandiose et à l'émerveillement, et pourtant, les deux tableaux sont structurés de manière similaire.

Après une rapide précision sur les modes de formation des deux rivières et leurs caractéristiques essentielles (mesure, rapidité du débit), les deux paysages diffèrent sur l'ampleur de la chute et la dimension aquatique[274]. Le danger est donc un critère de distinction, de même que la vastitude qui engage celle de la description à suivre. Pourtant, cette dernière est construite sur le même principe[275]. Au confluent se trouve la même présence de l'île, marqueur qui délimite symboliquement et comme naturellement la

---

[273] Entre autres, Pierre Glaudes, dans *Atala, le désir cannibale* (Paris, PUF, 1994, p. 30) montre que ces deux descriptions situées à l'ouverture et à la clôture de l'œuvre auraient une fonction structurale et poétique, fondant une « unité thématique, qui les rassemble sous le signe de l'eau. ». Ce tableau a donné entre autres, avec la fameuse « Nuit chez les Sauvages d'Amérique », ses lettres de noblesse au jeune Chateaubriand, intronisé maître dans l'art de la description des paysages : ainsi a-t-il été repris plusieurs fois dans le cours de son œuvre, illustrant une procédure de composition par la réécriture qui est l'une des composantes essentielles de son mode de création. En outre, comme le rappelle Jean-Claude Berchet dans les notes de *Mémoires d'outre-tombe* (*op. cit.*, p. 1346), ce passage a fait l'objet de « sept variations successives sur le même thème », « elles ont été recensées, puis étudiées par V. Giraud dans son Chateaubriand. Etudes littéraires, Paris, Hachette, 1904, pp. 181-198. ».

[274] A la mer de torrents qu'est Niagara s'oppose la « chute moyenne » de l'Ohio, aux rapides « ni dangereuses ni difficiles » à arpenter.

[275] La division fondatrice de l'ouverture au grandiose s'opère dans les deux cas par « deux branches » en forme de « fer à cheval » d'un côté et « deux canaux » de l'autre.

réorientation bifide des eaux[276]. Cette île, « creusée en dessous » et qui « s'avance » porte les stigmates des eaux puissantes par le creusement qu'elle a subi, comme une blessure due à l'usure du fort courant qui bat ses rives, en tension vers la chute. Elle s'avance au cœur de cette « bouche béante », celle du monstre liquide, au point qu'elle « pend avec tous ses arbres dans le chaos des ondes ». L'île amorce la chute que fera le lecteur lui-même, emporté par les courants de Niagara comme par le flot de la description.

Au fil du tableau, la dualité fluviale semble avoir disparu, gommée par la force des courants : une médiance particulière met en présence le voyageur face à un spectacle dont la force est rendue en retour par une description qui, par sa dynamique, emprunte le courant même de Niagara pour plonger progressivement dans les entrailles liquides d'un monstre aquamorphe. Le contraste avec les « rapides de l'Ohio » permet de mieux comprendre comment la description de Niagara dynamise et engage le lecteur dans une expérience des abîmes car une situation similaire produit des effets contraires : là où l'Ohio demeure un fleuve médiocre, où le lecteur comme le voyageur ne peut que « s'abandonn[er] au courant » et se voit réduit à des considérations pratiques[277], Niagara au contraire ne laisse pas au voyageur le loisir de songer aux préoccupations matérielles[278].

En effet, ce qui intéresse le descripteur de Niagara est avant tout « la masse du fleuve qui se précipite au midi » : le lecteur s'y plonge aussi, entraîné dans le gouffre sans fond où gisent les images détournées de la mort, dessinant une descente aux enfers, un enfer inversé, liquide, et dont on ne peut remonter[279]. Pour ce faire, la dualité est supprimée au profit de la focalisation sur un des deux versants de la chute, le plus imposant et le plus puissant, car il s'agit d'adopter un point de vue comparable à la plongée cinématographique telle qu'elle sera exploitée plus d'un siècle plus tard, et qui permet de suivre d'en haut la progression tumultueuse des eaux[280]. Le lecteur est inscrit dans une expérience du vertige, symbolisé par le parcours circulaire de l'aigle, il est plongé dans une

---

[276] Les « îles groupées au milieu des rapides », peu décrites pour le cas de l'Ohio, si ce n'est sous l'angle de l'union grégaire, font face, dans le cas de Niagara, à une seule île dont la description précise permet déjà d'imaginer la suite du tableau.

[277] Notamment celle d'alléger les charges pour remonter le fleuve.

[278] Si, dans les deux, cas le dualisme fluvial est mentionné pour ne plus reparaître, il est sublimé par la force descriptive du tableau de Niagara et réduit à la notation insignifiante pour la description du cours de l'Ohio.

[279] Pour l'analyse de ces inversions signifiantes de la descente aux enfers, voir la montée au Vésuve, analysée dans la troisième partie de cette étude. Le schème infernal de la catabase paysagère est très fertile chez notre auteur et mériterait une étude à part qui montrerait toutes les métamorphoses et les inversions qu'elle subit sous sa plume.

[280] Le lecteur, immergé au cœur des remous, devient isomorphe de l'eau qui frappe « le roc ébranlé » ou qui « rejaillit en tourbillons d'écume », puis, il prend la place de l'aigle qui sillonne la béance de cette « bouche d'ombre », au rythme du « courant d'air descendant en tournoyant au fond du gouffre ».

description-expérience dont l'issue est une mise en garde sur les dangers inhérents à une nature source d'émerveillement mais puissante et destructrice. Le carcajou fossoyeur des abîmes se repaît des « cadavres brisés des élans et des ours », sa suspension ajoute encore à l'effet d'un vide où tout risque de sombrer, où la force d'engloutissement surpasse celle des êtres vivants et les entraîne comme fatalement vers les entrailles de la terre.

Le dualisme intra-fluvial n'est donc qu'un point de départ de l'expérience du paysage, il sert de point d'ancrage à la médiance paysagère et permet au témoin de la scène naturelle de choisir à dessein l'angle le plus pertinent pour rendre compte de la force des eaux et faire du lecteur un témoin engagé de la description. Il ne semble pas intéresser le descripteur qui le note sans s'attarder ou l'utilise comme béquille pour justifier par la suite son dessein de s'intéresser uniquement à un des deux bras ainsi constitués. Déséquilibré ou gommé, le dualisme fluvial peut aussi s'inscrire au centre du tableau : Chateaubriand en exploite alors toute la symbolique, celle de la fusion et de l'harmonie.

c) Gémellités fluviales : confluences du double dans la fusion du même

La fascination du fleuve traverse tout l'espace de l'écriture chateaubrianesque : du Meschacebé à l'Eurotas, de l'Ohio au Jourdain, l'expérience paysagère ne peut se départir d'une rêverie heureuse sur la confluence. Ainsi, le Reuss et le Tessin, dans le « Journal de Paris à Lugano » contenu dans *Mémoires d'outre-tombe*, fait pendant au confluent du Kentucky et de l'Ohio représenté dans *Voyage en Amérique*[281]. Ces deux tableaux se distinguent car, si l'expérience américaine ne s'accommode pas d'une plongée dans les origines des fleuves, le parcours européen, quant à lui, fait naître un tableau en deux parties dont le premier volet retrace l'origine de la confluence. Le regard du descripteur s'élève et prend une position divine pour recomposer, par la synthèse de quelques mots, une étendue considérable d'espace[282]. Cette étape manque au tableau de la confluence de l'Ohio et du Kentucky, qui peint directement l'enchantement des rives[283]. Pourtant, les fondements de la description restent les mêmes : il s'agit de représenter un espace du bonheur harmonieux,

[281] [22] Voir « Annexes », p. 688.
[282] L'aire descriptive s'étend sur le régime de la comparaison entre les deux fleuves qui souligne une disproportion, la Reuss pouvant accueillir dans ses flots le volume du Tessin.
[283] Alors que l'extrait de *Voyage en Amérique* déploie un tableau de l'union débutante, celui du « Journal de Paris à Lugano » s'attache à décrire une union finissante.

synthèse paradisiaque où chaque élément entre en résonance avec un autre[284]. Les désunions s'effacent dans une remontée aux sources communes comme aliment vitaliste rattachant chaque fleuve dans leurs différences de trajectoire. Cet attachement aux racines[285] permet au second volet du tableau de se déployer sur le thème de la dualité dans une perpétuelle tension avec l'unicité, par un regard englobant, réunissant l'ensemble dans un même cadre.

Ce regard, fortement dirigé selon une logique de l'expansion suivant le courant ou effectuant un parcours inverse par la remontée aux sources, présente une variation de focalisation que le tableau du confluent du Kentucky et de l'Ohio pousse à son comble. Tout porte à croire que, pour renforcer l'impression générale de « pompe extraordinaire » du décor naturel, Chateaubriand utilise toute la diversité possible des points de vue afin de permettre au lecteur de percevoir la richesse américaine sous tous les angles et sous toutes ses formes. La confluence annonce l'union du proche et du lointain par la variation de focalisation[286]. La verticalité ascensionnelle du regard laisse place à l'horizontalité du reflet qui quadrille l'espace, redoublée par le déroulement habituel des plaines, puis le tableau se termine par un retour à la verticalité avec les « rideaux de forêts » et la « cime » des montagnes « dans le lointain ». Le regard mesure l'amplitude de l'espace, il l'investit jusqu'aux limites de l'horizon, il emplit tout le cadre naturel comme pour en donner une perception exhaustive et réunir l'ensemble dans une suite de lignes de fuites. La majesté naturelle ne peut donc se penser que par la « pompe descriptive », seule à même de répondre à celle des éléments naturels.

La dualité fluviale est ainsi à la source d'une rêverie sur la totalité : sonder les fleuves dans leur devenir et dans leurs origines, sonder l'espace en multipliant les postulations perceptives, sont autant de moyens pour Chateaubriand de réaliser par les mots la plénitude contemplée et de répondre à la synthèse fluviale par celle du cadre décrit, soit

---

[284] Le contraste entre l'union des « berceaux » des origines fluviales et la séparation de *« leurs destinées »* ne fait pas pour autant du tableau de la Reuss et du Tessin un espace dysphorique car le descripteur n'a de cesse que de rappeler l'union qui demeure entre ces deux fleuves, empruntant la personnification de la mère et de ses enfants « désunis ». Cette personnification n'est pas sans rappeler celle à laquelle se livre Agrippa d'Aubigné dépeignant, dans *Les Tragiques*, la France en « mère affligée », alimentant en chacun de ses seins tiraillés un enfant disputant à l'autre les prérogatives nourricières, représentant la religion catholique face à la religion protestante. Mais là où le tableau d'Agrippa d'Aubigné est tragique et larmoyant, le tableau de Chateaubriand est heureux et apaisant car il déplace l'intérêt de la description sur l'union, au détriment de la séparation, par une remontée symbolique du fleuve à la source-mère, après avoir déroulé de manière prospective leur évolution distincte au fil des eaux.

[285] Attachement qui peut avoir des résonnances symboliques pour l'exilé perpétuel qu'est Chateaubriand.

[286] « Là », le lecteur est doté de la vision du chevreuil, en position élevée, contemplant, dans un surprenant recul, le voyageur lui-même emporté par le fleuve ; ici, l'attention est portée sur un mouvement de lumière et des jeux de reflets, celui des pins sur le fleuve.

par les fleuves eux-mêmes, soit par la nature qui peuple ses rives. La rêverie sur la dualité ne prend pas tant cette dualité comme fin que comme moyen pour permettre une mise en valeur des ambitions descriptives de l'auteur et des choix qui président à la constitution de ses tableaux[287]. Le contemplateur des beautés du cadre étend les bornes du tableau au-delà du simple regard en réalisant la synthèse des points de vue. L'expansion peut alors se manifester par l'horizontalité – avec les paysages de plaines et les espaces maritimes – ou la verticalité – avec l'élévation montagneuse ou végétale.

2. L'expansion spatiale : l'horizon fusionnel, entre horizontalité et verticalité

La distinction de l'horizontal et du vertical permet de définir deux types de tableaux d'expansion spatiale, dans une tension vers l'éloignement frontal ou au contraire céleste. Le point de fuite permet de distinguer ces diverses perspectives sur le monde naturel.

A- Paysages de l'extension horizontale : plaine et espace maritime

Alors que la plaine dessine une sinuosité perceptive favorisant une progression linéaire du regard, l'espace maritime et côtier est construit en tension vers l'absolu.

a) La plaine ou la sinuosité perceptive au service de la progression linéaire.

La plaine permet de circonscrire un espace vaste et marqué par une étendue plane qui autorise la libre organisation descriptive par un regard composant avec les réalités du terrain pour les réagencer. En réalité, la description ne se compose pas selon la logique d'une progression linéaire, mais elle alterne les mouvements d'ascension et de descente pour progresser vers la limite perceptive de l'horizon. L'examen de trois paysages de plaine permettront de cerner les principes de composition de ces types particuliers de tableaux,

[287] Ses principaux éléments sont les suivants : jeux de lumières, insistance sur le foisonnement, plongée dynamique ou stérilité immobile, parcours surplombant de l'espace dans un aller-retour du regard embrassant une totalité, ou cherchant les limites de l'espace par un quadrillage unificateur et vecteur de pittoresque, autant de procédés qui amplifient le tableau représenté.

dessinant une certaine continuité entre des œuvres pourtant distantes sur le plan du temps de la création : la plaine de Grenade dans *Les Aventures du dernier Abencérage*, les bords de Loire et de Touraine dépeints dans *Les Natchez* et la plaine de Salzbourg représentée dans *Mémoires d'outre-tombe*. Les trois tableaux suivent trois mouvements du regard qui conditionnent la représentation descriptive de l'espace[288].

La première partie de chaque tableau répond à une logique propre adaptée à la conformation naturelle des lieux : par la médiation du regard, Chateaubriand recompose un espace marqué par une dynamique descendante à Grenade[289]. Ce regard approfondit l'espace décrit dans l'extrait des *Natchez*[290] et un étagement permet le déroulement descriptif par le moyen de figures pittoresques de transition qui forment une succession de petites scènes de la vie de campagne[291]. L'expansion paysagère a pour but de faire la synthèse idéale de toutes les activités des campagnes françaises en une seule appréhension : le tableau paysager se mue en tableau social de la vie rurale au XVIIe siècle, époque où Chactas arrive en France. Enfin, la plaine de Salzbourg se distingue des autres tableaux de plaine en prenant une constitution initiale binaire esquissant un début de perception panoramique, par le clivage entre orient et occident, pour mieux amorcer un mouvement d'ascension du regard parallèle à celui du soleil[292].

L'élévation est donc aussi une modalité de l'expansion horizontale, et chacun de ces tableaux, par sa propension dynamique de descente ou de montée, n'en réalise pas moins l'avancée de la description sur le plan frontal. La suite de ces mêmes tableaux révèle au contraire des revirements du regard dans des directions opposées[293]. La partie médiane de ces tableaux entrave le mouvement amorcé, comme pour donner une perception totalisante

---

[288] [23] Voir « Annexes », p. 689.

[289] Cette dynamique part des maisons sur le bas des coteaux, « dans l'enfoncement de la vallée » où se trouvent les deux fleuves, « le Xenil et le Douro », qui structurent l'espace horizontal pour rejoindre la plaine, ouvrant sur un nouvel ordonnancement descriptif.

[290] Des relais perceptifs structurent une avancée progressive, entre le proche (« là »), le médian (« ici ») et l'éloigné (« plus loin »).

[291] Ce sont les figures suivantes : le laboureur, le berger, le vigneron, le cultivateur, les paysannes et les pêcheurs, présents en creux par la métonymie des « barques », enfin des étrangers, des gens de guerre et des commerçants.

[292] L'élévation de la fumée dans une plaine baignée d'« ombre » appelle alors la description du château de Salzbourg en position dominante dynamique. Il étire l'espace vers le ciel, comme l'indique la mention le caractérisant : « accroissant le sommet du monticule qui domine la ville ». Les mentions de l'élévation se multiplient, comme pour laisser entendre que l'expansion vers le ciel est exponentielle : un monticule, son sommet, un sommet accru par un château (dont on sait que les tours et le donjon ne peuvent manquer d'appeler la rêverie vers le céleste), qui va même jusqu'à laisser son empreinte dans le ciel. Cela se poursuit par le réveil du paysage endormi, encore une fois sous l'action révélatrice du soleil. Le regard scrute alors *l'«émerg[eance]* » du paysage, il assiste à une naissance : « avenues », « bouquets de bois », « maisons », « chaumières » et « tours » s'érigent au gré des explorations visuelles guidées par l'astre du jour.

[293] [24] Voir « Annexes », p. 689.

de l'espace dans ses hauteurs aussi bien que dans ses profondeurs et ses étendues[294]. Tout porte à croire que la description des espaces de plaine cherche à éviter la monotonie plane inhérente au cadre naturel pour y substituer une variété des points de vue : la plaine de Salzbourg, après l'amorce du mouvement d'ascension céleste vers le château et le ciel, est décrite ensuite par un retour à la diffusion de la lumière sur un espace horizontal indéfini[295]. Mais la recherche de variété risque de disperser la description et de lui faire perdre sa cohérence aussi Chateaubriand prend-il toujours soin de clore ce dernier par une volonté conclusive forte[296]. Il se révèle donc soucieux de structurer ses descriptions selon une variété progressive des points de vue[297], alternant mouvement d'élévation et mouvement de descente pour finir par offrir une synthèse souvent poétique de l'espace en parachevant ses tableaux avec soin et en signalant leur fin de manière implicite. Mais, alors que le tableau de plaine est borné, celui de l'espace maritime se perd dans l'infini, aussi se construit-il selon une logique différente, qui tend à faire converger les éléments du cadre vers un même point de fuite toujours insaisissable.

---

[294] Après la plongée dans la vallée de Grenade, en forme de « grenade entrouverte », la poursuite de la description de la plaine, sous le signe de l'extension énumérative des arbres fruitiers, mettant d'ailleurs en abîme le nom de la ville par la mention des « grenadiers », débouche sur ses limites montagneuses rejoignant la rêverie sur le cercle (Ce que suggère l'emploi du participe passé « entourée »), et formant la bordure symbolique du tableau. L'extrait des *Natchez*, quant à lui, évoque des couronnes mais pour amorcer une élévation du regard vers les sommets, ligne de fuite ouvrant sur « les lointains », pluriel générique désignant l'illimité perceptif. Cette expansion infinie s'adjoint à une élévation des plans, celle de la fumée qui reprend un mouvement inverse à celui du tableau de la plaine de Grenade. La descente puis l'expansion horizontale laissent place, dans ce paysage, à l'extension horizontale puis à l'élévation.

[295] Ce que suggère l'image trouble des « veilleuses » et l'utilisation du participe passé « semés ».

[296] [25] Voir « Annexes », p. 689.

[297] La plaine de Grenade permet de conjuguer l'élévation du regard vers le ciel et l'élévation des pensées vers une considération morale sur l'amour, l'héroïsme et la *« langueur secrète »* qui imprègne l'air traversant ce lieu. Quitter le domaine strictement descriptif pour aborder l'ordre de la réflexion est un moyen de signifier la clôture du tableau. Celui des bords de Loire et de Touraine, dans *Les Natchez*, tout en poursuivant l'extension descriptive, revient sur les divers éléments constitutifs du cadre afin d'en offrir une synthèse par la mention du fleuve, des champs, des vignes, des prés et des bois, renvoyant aux scènes dépeintes juste auparavant. La clôture du tableau dresse un bilan descriptif qui signale sa valeur conclusive en offrant la quintessence de l'espace résumée en quelques mots. Cette conclusion, le tableau de la plaine de Salzbourg la construit par un jeu habile de reprise circulaire puisque le début du tableau s'ouvre sur un effet de lumière, celui du reflet solaire sur les pitons rocheux occidentaux et se referme sur un effet équivalent avec changement chromatique, puisqu'il présente l'image des corneilles aux ailes lustrées qui reflètent sur leurs plumes le *« rose »* du matin solaire.

b) Expansion infinie ? L'île, la côte, le rivage : espaces de l'appel vers l'absolu

L'élément liquide[298] résonne dans le cœur de Chateaubriand comme un appel vibrant vers l'infini : les tableaux des espaces côtiers, des baies ou des embouchures de fleuves sont tournés vers l'illimité du perceptif, ordonnant vers un point de mire unique l'ensemble de la description. *Itinéraire de Paris à Jérusalem* comme *Mémoires d'outre-tombe* fournissent bon nombre d'exemples de tableaux où l'extension est redoublée par des perspectives qui décuplent l'espace réellement visible en l'ouvrant à d'autres espaces imaginaires[299]. Si Chateaubriand fait de Napoléon un personnage romantique[300] dans *Mémoires d'outre-tombe*, son errance spatiale se prolonge dans celle du regard, constituant un tableau de l'extension maritime. Le propre de ces tableaux est d'évoquer d'autres espaces pressentis via l'appréhension des limites du cadre qu'il contemple. L'Amérique, l'Afrique, « les mers australes », tout évoque d'autres lieux et l'océan est réduit à un espace de projection, point de départ d'une rêverie sur l'ailleurs qui parcourt le globe[301]. La Mer Morte, quant à elle, dans sa forme générale, ne semble pas pouvoir évoquer l'infini spatial : l'arc qu'elle dessine est borné par des montagnes qui empêchent toute échappée de la rêverie. Pourtant, la dilatation du cadre se déplace et part de la contemplation de la mer pour venir se fixer sur le défilé montagneux, dessinant une ligne de perspective qui projette le voyageur au-delà de ce qu'il voit réellement[302].

Il n'est pas anodin que ces deux tableaux utilisent le verbe « se perdre » comme moyen de souligner les écueils possibles du champ perceptif étendu à outrance. A trop vouloir décrire au-delà des perceptions effectives, le risque serait d'anéantir le tableau dans un espace qui le submerge. L'évocation est alors employée sous la forme d'une simple notation : l'effet-paysage ainsi produit permet de donner l'impression de l'infini et de la grandeur sans pour autant la réaliser effectivement dans le cadre du tableau. C'est donc un moyen habile de donner une mesure hyperbolique à l'espace décrit, mais l'expansion peut aussi procéder selon une dynamique interne qui passe par une force d'émergence intérieure conférant au tableau une mouvance particulièrement efficace en termes d'effets sur le

[298] Fleuve, mer ou océan.
[299] [26] Voir « Annexes », p. 690.
[300] Comme René, il est imaginé rêvant devant l'étendue océanique en maudissant sa destinée.
[301] Comparé à un « fleuve sans bords », l'océan semble une image du tableau lui-même sans bords, qui accueille en son sein la vastitude du monde et où la question est bien de ne pas « se perdre » dans l'illimité.
[302] L'imagination supplée aux carences de la vision et évoque à l'esprit du descripteur d'autres espaces donnant au tableau une dimension illimitée. Ainsi, la bipartition des deux « côtés » formés par les deux chaînes montagneuses fournit deux lignes de fuites vers d'autres lieux, poursuivant l'extension « jusqu'au lac de Tibériade » ou jusque « dans les sables de l'Yémen ».

lecteur. Le regard traverse dès lors un espace en évolution, il recrée un parcours mimant l'accroissement permanent du cadre et donnant l'effet d'une grandeur démesurée : c'est le cas lors de la description des côtes de l'île de Saint-Pierre, dans *Mémoires d'outre-tombe* et de la baie de Constantinople et de Galata dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[303].

Afin de créer une dynamique interne, Chateaubriand utilise de nombreux verbes d'expansion pour recréer le parcours d'un regard[304] suggérant un dynamisme interne au paysage. Alors que le tableau retrace l'itinéraire d'une découverte, l'impression produite est celle d'un espace mouvant, qui progresse de lui-même et que le regard ne fait qu'enregistrer dans ses formidables mouvements. Derrière la fiction du voyageur témoin se profile un descripteur habile qui ménage savamment ses effets : par petites touches, Chateaubriand campe le décor qu'il appréhende selon une diversité de points de vue qui laisse à penser que l'expansion du paysage est généralisée et se réalise en tous points de l'espace. Que cela soit depuis les côtes, à l'intérieur de l'île ou « dans les vallons », à chaque changement de position, une même propension d'autoengendrement de la nature est constatée, la mer et le ciel formant l'image de deux draps immenses qui couvrent le tableau en haut et en bas du cadre perçu, comme dans la baie de Constantinople et de Galata.

Les tableaux en eux-mêmes ne sont pas si étendus : ils laissent entendre l'expansion du paysage en son sein et la présence des énumérations décuple ces effets en peuplant ce que l'auteur appelle « l'immensité » perçue : dire qu'un paysage est immense, c'est déjà le suggérer à l'imaginaire du lecteur. Tout l'art descriptif de Chateaubriand ne consiste pas toujours seulement à peindre, mais à suggérer, anticipant par là Mallarmé[305] : suggérer l'au-delà du tableau ou l'espace qui croît à l'intérieur de ce tableau est un moyen de faire vivre la description, souvent considérée à tort comme un temps mort du récit[306]. L'omniprésence du régime descriptif dans l'œuvre de Chateaubriand témoigne bien de son importance diégétique, aussi grande que celle des actions représentées. Aux tableaux du dynamisme horizontal s'ajoutent ainsi des tableaux du dynamisme vertical, où l'étagement remplace le

---

[303] [27] Voir « Annexes », p. 690.

[304] Comme en témoignent les verbes « découvre », « étendent », « se prolonge », « se rembourre », « s'élevaient », « étendait », « déroulait ».

[305] « Suggérer, voilà le rêve », dira le poète symboliste. Or, c'est bien ce rêve qu'utilise Chateaubriand pour séduire son lecteur et donner une pleine dimension pittoresque et poétique à ses tableaux de la nature.

[306] Jean-Michel Adam et André Petitjean, dans *Le Texte descriptif* (Paris, Nathan, 1989) mais surtout Philippe Hamon, dans *Du Descriptif* (Paris, Hachette, 1993) montrent que l'origine de la description est rhétorique, et s'ancre dans une volonté ornementale, qui s'arrête parfois au détail rompant la continuité narrative mais il est aussi « ce qui arrête, bloque et suspend le mouvement de la lecture. » (*Du Descriptif, ibid.*, p. 19). L'intégration du descriptif dans la catégorie du littéraire est encore récente à l'époque où écrit Chateaubriand comme le précise toujours Philippe Hamon : « Il semble que la description commence à acquérir un statut littéraire « normal » simplement à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. » (*ibid.*, p. 26).

déploiement linéaire au sein duquel le descripteur se trouve souvent en posture « ambulatoire »[307], évoluant au fil de l'espace qui s'accroît en fonction des déplacements.

B - Paysages de l'élévation, entre végétal et minéral ou l'ordonnancement vertical

L'expérience américaine souligne l'ascension végétale alors que l'expérience alpestre, dont témoigne *Voyage en Italie*, privilégie l'ascension conjointe du minéral et du végétal. Mais ce qui distingue ces deux approches est surtout un ordonnancement plus strict des paysages américains, balisés selon des étapes bien délimitées alors que l'expérience alpestre joue sur l'alternance de la montée et de la descente comme pour mesurer l'empan de l'espace au prisme du regard.

a) L'ascension végétale américaine : structurer la grandeur à des fins expressives.

Le paysage américain est représenté comme étant d'une grandeur infinie et démesurée. Pour signifier cette démesure, Chateaubriand construit ses tableaux végétaux selon une ascension graduelle du regard qui donne au lecteur une impression spectaculaire. L'examen des variantes d'un même paysage, dans *Mémoires d'outre-tombe* et dans *Voyage en Amérique*, révèle la volonté de mise en relief dont témoigne le tableau représenté dans le récit de voyage[308].

La version de *Mémoires d'outre-tombe*, qui retrace le cadre d'une partie de pêche, condense le tableau offert dans *Voyage en Amérique*[309] en supprimant notamment la description progressive du « papaya » devenu « papayer » et en modifiant quelques termes de la description, à l'image de certains mots révélateurs : ainsi, « montaient graduellement » laisse place à « dominaient ». La substitution est symptomatique d'une volonté de synthétiser l'espace en allant à l'essentiel alors que le tableau du voyageur se

[307] Nous empruntons ce terme à Philippe Hamon, qui, dans *Du Descriptif*, définit une catégorie de description comme étant « ambulatoire », c'est-à-dire perçue au fil de la marche ou des déplacements et décrite comme telle (*op. cit.*, p. 175). Il emprunte lui-même cette formule, comme il le rappelle, à Robert Ricatte dans *La Création romanesque chez les Goncourt*, Armand Colin, 1952, pp. 280 et *passim*.
[308] [28] Voir « Annexes », p. 691.
[309] Qui représente, pour sa part, la perception d'un paysage étagé « en plans » depuis un canot.

déploie pour montrer toute l'envergure d'une élévation progressive et donc majestueuse. Révélatrice aussi est la modification des situations de la perception : à la dérive au gré des eaux succède l'évocation plus neutre d'une « partie de pêche », ce qui tend à laisser penser que la situation ambulatoire et la perception en mouvement n'est pas prépondérante. A bien examiner le tableau, il semble en effet que ce soit le regard qui s'élève sans pour autant faire mention d'un déplacement horizontal de la perception au gré des courants fluviaux. Ainsi, si les deux tableaux conservent une stricte hiérarchisation en trois « plans », balisée par des formules explicites signifiant un clair étagement végétal, le paysage de *Voyage en Amérique* se développe selon une dynamique de surenchère qui conduit le regard des chênes verts aux « magnolias » et aux « liquidambars » situés dans les airs. La description du « papaya » en position médiane donc essentielle au sein du tableau, supprimée dans la version de *Mémoires d'outre-tombe*, souligne une volonté de concision particulière[310]. Le récit de voyage fait ainsi de cette brève description du papaya un foyer de redoublement qui met en abîme l'ascension-cadre, celle de l'ensemble de la végétation[311].

L'imaginaire architectural se superpose très fréquemment aux descriptions de la végétation américaine comme pour donner une légitimité prestigieuse à ces espaces qui n'ont rien à envier à l'expression du génie des hommes mais qui font des « monuments de la nature », pour reprendre les mots de Chateaubriand, les pendants divins des monuments des hommes civilisés[312]. Outre la volonté éminemment suggestive, qui vise à donner au lecteur un référent qu'il puisse se représenter à l'esprit[313], le parcours du regard sur ces colonnes du temple de la nature multiplie les redoublements de l'ascension. Lors même que la description se précise[314], elle mime l'effet de grandeur ressenti par le voyageur pour mieux le communiquer au lecteur par la médiation de la structure descriptive[315]. Mais la recherche de la grandeur s'accompagne aussi parfois d'une évaluation de l'espace, comme

---

[310] Il ne s'agit pas de se débarrasser d'un épisode inutile mais de viser d'autres effets – liés au genre autobiographique, qui réclame une économie de moyen inhérente à l'efficacité narrative d'un grand volume.

[311] Le mouvement descriptif du papaya mène du tronc au feuillage puis aux fruits, dans une perspective élévatrice du regard, synthétisée par la comparaison à la « colonne d'argent ciselée » qui conduit à son sommet « surmont[é] d'une urne corinthienne ».

[312] *Génie du Christianisme* développe d'ailleurs cette idée en considérant l'harmonie entre les monuments chrétiens en ruine et la nature (Troisième partie, livre cinquième, chapitre V « Ruines des monuments chrétiens », *op. cit.*, pp. 885-887).

[313] Les arbres exotiques étant pour lui un mystère, tant dans leur forme que dans leurs couleurs.

[314] Offrant un spectacle pittoresque précis qui fait du lecteur un spectateur, témoin privilégié d'une expérience singulière du monde.

[315] C'est une des données essentielles de la poétique du paysage chez Chateaubriand : le tableau de paysage donne à voir, à sentir et à imaginer, il est le lieu d'une expérience où le lecteur se substitue au voyageur dans un mimétisme spectaculaire organisé structurellement par une recherche savante des effets. Nul doute que l'art descriptif de Chateaubriand ne cherche à concurrencer les impressions chromatiques et visuelles de la peinture par la magie des mots, y parvenant à de nombreuses reprises.

si le contemplateur des territoires sauvages et naturels cherchait à rendre au lecteur la pleine mesure de ce qu'il voit en parcourant de bas en haut et de haut en bas le cadre qui s'offre à lui. Les environs d'Apalachucla, dans *Voyage en Amérique*, témoignent de cette volonté :

> Il serait difficile d'imaginer rien de plus beau que les environs d'Apalachucla, la ville de la paix. A partir du fleuve Chata-Uche, le terrain s'élève en se retirant à l'horizon du couchant ; ce n'est pas par une pente uniforme, mais par des espèces de terrasses posées les unes sur les autres.
>
> A mesure que vous gravissez de terrasse en terrasse, les arbres changent selon l'élévation du sol : au bord de la rivière ce sont des chênes-saules, des lauriers et des magnolias ; plus haut des sassafras et des platanes, plus haut encore des ormes et des noyers ; enfin la dernière terrasse est plantée d'une forêt de chênes, parmi lesquels on remarque l'espèce qui traîne de longues mousses blanches. Des rochers nus et brisés surmontent cette forêt.
>
> Des ruisseaux descendent en serpentant de ces rochers, coulent parmi les fleurs et la verdure, ou tombent en nappes de cristal. Lorsque, placé de l'autre côté de la rivière Chata-Uche, on découvre ces vastes degrés couronnés par l'architecture des montagnes, on croirait voir le temple de la nature et le magnifique perron qui conduit à ce monument[316].

Alors que le regard sur l'île aux papayas découpait dans l'espace des *« plans »* en y cherchant une cohérence verticale, « les environs d'Apalachucla » semblent déjà adopter une conformation géographique qui permet l'élévation et la favorise. Les « espèces de terrasse » qui s'y forment sont le fruit d'une médiance particulière, où le regard distingue des particularités naturelles et les transforme en retour en différents stades descriptifs. Le tableau se constitue en deux temps qui impliquent le lecteur dans l'expérience du paysage par le vouvoiement de connivence : le cadre végétal dessine une progression ascensionnelle en escaliers, relevant du descriptif naturaliste neutre. Progresser dans ce paysage n'est en effet rien d'autre que spécifier l'évolution de la nature arboricole jusqu'à sa disparition, mettant fin à la dynamique d'élévation par des « rochers nus et brisés »[317]. Le lecteur est invité à effectuer cette montée botanique et à faire ensuite, en second lieu, une descente aquatique qui emprunte les détours des « ruisseaux » au gré de leur chute chaotique[318]. La clôture du tableau s'effectue par une perception générale inversée qui donne une nouvelle apparence aux lieux naturels : le quadrillage de l'espace se termine donc par une appréhension générale[319] appelant une nouvelle fois le référent artistique au service du prestige descriptif. Une esthétique de la variation préside ainsi aux tableaux d'élévation qui se constituent aussi dans une alternance entre espaces de la hauteur et espaces des vallées

---

[316] *Voyage en Amérique, op. cit.* , p. 734.

[317] Ce sont les verbes employés qui raniment constamment la dynamique ascensionnelle : « s'élève », « gravissez », « plus haut », « plus haut encore », « surmontent ».

[318] Là encore, il s'agit d'un parcours ambulatoire de la description, qui vise à cerner sous tous les points de vues possibles ce paysage exotique.

[319] Celle des « vastes degrés couronnés par l'architecture des montagnes ».

profondes comme pour mieux rendre la pleine dimension du paysage, tendu entre deux pôles opposés qui constituent son amplitude et sa présence au monde.

b) L'élévation minérale : entre ascension et descente, mesurer l'espace de la grandeur.

Les paysages alpestres et montagneux de *Voyage en Italie* et de *Mémoires d'outre-tombe*[320] se construisent autour d'un phénomène climatique qui symbolise le mouvement incessant du regard, celui de la nuit gagnant les « cimes » alpestres dans l'extrait de *Mémoires d'outre-tombe*, ou des nuages de « brouillard » qui émergent des « lieux bas » dans *Voyage en Italie*. Les spécificités du lieu permettent de donner une assise au regard, porté à suivre la dynamique de l'espace pour en faire sa propre ligne de structure fluctuante. Si les premiers regards se portent « à la crête des monts », à la « cime », aux rochers surmontant les gorges ou aux nuages les enveloppant, ils se laissent ensuite porter par la dissipation de la nuit et la fluctuation des brouillards dans une esthétique du voile et du dévoilement permanent, théorisé par l'auteur dans *Voyage au Mont-Blanc*, comme étant l'un des éléments essentiels du pittoresque des paysages de montagne[321].

Cette tension entre l'élévation et l'abaissement crée une poésie de l'indéterminé, du chaotique et des « limites indéfinies », mais se réalise aussi spatialement par des jeux d'échos vecteurs d'harmonie et de cohésion dans le paysage alpestre[322]. Déployant le spectre de la verticalité, Chateaubriand fait de sa description un tableau distendu apte à accueillir la vastitude alpestre qui se clôt bien évidemment par la grandeur de l'élévation, celle du château, lointain avatar de celui de la plaine de Salzbourg, placé « sur un redan taillé à pic ». La grandeur ne se résume donc pas à un mouvement unique de montée mais

---

[320] [29] Voir « Annexes », p. 691.

[321] Parmi les « accidents » que relève Chateaubriand comme constitutifs du pittoresque alpestre, l'ombre des nuages sur le paysage permet d'instaurer un régime de l'intermittence éminemment poétique : « Quand les nues sont chassées par le vent, les monts semblent fuir derrière ce rideau mobile : ils se cachent et se découvrent tour à tour ; tantôt un bouquet de verdure se montre subitement à l'ouverture d'un nuage, comme une île suspendue dans le ciel ; tantôt un rocher se dévoile avec lenteur, et perce peu à peu la vapeur profonde comme un fantôme. » (*Voyage au Mont-Blanc*, in Juan Rigoli, *Le Voyageur à l'Envers*, Droz, Genève, 2005, p. 112). Ce pittoresque alpin est grandement redevable aux théories de William Gilpin, qui montre, dans *Trois essais sur le beau pittoresque*, que c'est l'accident visuel, la rupture, qui provoque la naissance du pittoresque, et notamment le contraste fort entre l'ombre et la lumière, que Chateaubriand reprend à son compte au sujet du paysage alpestre.

[322] A Saint-Jean de Maurienne, le voyageur se plait à noter les correspondances qui témoignent de l'harmonie des éléments du haut et du bas. Aigle et rossignol, « alisier fleuri » et « blanche neige », autant d'éléments qui particularisent l'espace et en font un paysage pittoresque en usant pourtant d'épithètes de nature convenus mais qui permettent de mesurer l'amplitude hors norme des étendues alpines.

elle s'accommode d'un double mouvement favorisant la juste mesure du monde et signifiant la grandeur et la majesté pittoresque. La description s'organise selon ces mouvements contraires, aboutissant à une perspective d'ensemble qui borne généralement le tableau en forme de clausule, synthétisant en une posture élevée toute la démesure du cadre qui vient d'être décrit. L'élévation ne semble pas pouvoir se départir d'une tentation du regard englobant, aussi n'est-il pas surprenant d'y percevoir, comme dans ce passage de *Voyage en Italie* représentant le cirque du Lycée, des images de l'union :

> J'ai passé de la Bibliothèque au cirque du Lycée : on venait d'y couper des broussailles pour faire du feu. Ce cirque est appuyé contre le temple des Stoïciens. Dans le passage qui mène à ce temple, en jetant les yeux derrière moi, j'ai aperçu les hauts murs lézardés de la Bibliothèque, lesquels dominaient les murs moins élevés du Cirque. Les premiers, à demi cachés dans des cimes d'oliviers sauvages, étaient eux-mêmes dominés d'un énorme pin à parasol, et au-dessus de ce pin s'élevait le dernier pic du mont Calva, coiffé d'un nuage. Jamais le ciel et la terre, les ouvrages de la nature et ceux des hommes ne se sont mieux mariés dans un tableau[323].

L'union ne se donne pas d'emblée au regard, il est le fruit précieux obtenu au prix d'une quête de l'espace, il est cette évidence qui équivaut au glacis pictural gommant les nuances dans l'indistinction générale d'une harmonie enfin découverte[324]. La sensation de perfection unitaire du paysage dont l'ordonnateur, pour Chateaubriand, n'est autre que le Dieu chrétien de la Genèse, n'est qu'une donnée finale et conclusive du tableau qui parachève un travail laborieux du regard décelant les marques d'une ascension dans l'espace de montagne appréhendé. Les jeux de dominations respectives permettent, tout en faisant progresser le regard toujours plus haut, de lier structurellement des éléments naturels et artificiels, l'œuvre de la nature et l'œuvre des hommes, selon une ligne de fuite ascensionnelle qui constitue la colonne vertébrale de la description. Du monde social et de ses murs enserrant l'espace, l'on passe graduellement au monde naturel, celui d'une échappée vers le lointain par les oliviers sauvages. Leur cime engendre la perception du pin et du « dernier pic du mont Calva », puis du « nuage », couronne traditionnelle qui parachève l'élévation par la rencontre de l'infini céleste. Ce qui a guidé la description n'est révélé qu'au final du tableau, en guise de conclusion : il s'agit d'un mariage, d'une alliance inédite et hautement symbolique, celle de l'homme et de la nature, alliance qui hante

[323] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1446.

[324] Le peintre des paysages doit ainsi démêler le chaos des éléments naturels pour trouver cette cohérence nécessaire à la constitution de la description : la médiance, par le regard porté sur le cadre, permet une appréhension première qui se traduit en réponse par des effets. L'écriture traduit dès lors ces effets sur le plan d'une cohérence descriptive ordonnée selon des fins précises et qui visent à faire retrouver au descripteur comme au lecteur la primeur des sensations du moment, évanouies au moment de l'écriture, et qu'il s'agit de revivre.

l'auteur dans toute son œuvre, depuis les élans rousseauïstes de l'expérience américaine jusqu'au parcours du moi des *Mémoires d'outre-tombe*. L'importance de l'espace fusionnel dans les paysages de l'auteur relève ainsi d'un rapport fondamental établi entre l'homme et le monde, celui de son lien spirituel avec Dieu dont la nature se fait le témoin.

C - Le fusionnel : les tableaux de la communion ou l'acmé du paysage

La communion paysagère s'exprime dans l'envers du contraste, par la dynamique de la construction et de la reconstruction et celle du carrefour pittoresque.

a) De la poésie du contraste aux charmes de l'harmonie : analyse d'un contre-exemple

Le tableau descriptif de Chateaubriand peut trouver sa cohésion dans les mouvements contradictoires du regard, dessinant un espace dynamique en perpétuel changement, mais il peut aussi se constituer autour d'une fusion des éléments qui devient l'objet central du paysage. Un premier contre-exemple permet de saisir l'importance des dynamiques contradictoires et donc, en creux, la valeur accordée aux paysages de la confluence étudiés par la suite. Dans cet extrait d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, l'embouchure du Nil, promesse d'un tableau grandiose de symbiose des éléments fluviaux et maritimes, se révèle plein de surprises pour le voyageur en quête de pittoresque :

> A dix heures nous découvrîmes enfin, au-dessous de la cime des palmiers, une ligne de sable qui se prolongeait à l'ouest jusqu'au promontoire d'Aboukir, devant lequel il nous fallait passer pour arriver à Alexandrie. Nous nous trouvions alors en face même de l'embouchure du Nil, à Rosette, et nous allions traverser le Bogâz. L'eau du fleuve était dans cet endroit d'un rouge tirant sur le violet, de la couleur d'une bruyère en automne ; le Nil, dont la crue était finie, commençait à baisser depuis quelque temps. Une vingtaine de gerbes ou bateaux d'Alexandrie se tenaient à l'ancre dans le Bogâz, attendant un vent favorable pour franchir la barre et remonter à Rosette.
>
> En cinglant toujours à l'ouest, nous parvînmes à l'extrémité du dégorgement de cette immense écluse. La ligne des eaux du fleuve et celle des eaux de la mer ne se confondaient point ; elles étaient distinctes, séparées ; elles écumaient en se rencontrant et semblaient se servir mutuellement de rivages[325].

[325] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.* , pp. 458-459.

Ce tableau se développe selon une expansion horizontale, où la « ligne de sable » permet une perspective d'évasion qui dévoile un espace plus éloigné[326]. Cependant, la fin du tableau, qui constitue son acmé, ouvre sur l'« immense écluse » et promet une conjonction naturelle spectaculaire mais n'offre qu'un spectacle inédit, par le rejet mutuel des eaux maritimes et fluviales[327]. Alors que le lecteur espère contempler un magnifique paysage de la fusion, il se trouve confronté à un espace de l'exclusion réciproque. Cependant, ce phénomène reste tout de même poétique aux yeux du voyageur. En effet, Chateaubriand sait tirer parti des anomalies naturelles et l'inversion de l'élément terrestre, se substituant à l'élément aquatique, fait du fleuve ou de la mer un « rivage »[328]. Si Chateaubriand insiste par la répétition des verbes du rejet, c'est pour mieux en faire le tremplin nécessaire à l'éclosion d'une nouvelle image pittoresque car inattendue : l'auteur organise le spectaculaire en composant avec la réalité naturelle des lieux.

Si le rejet relève de l'exception, c'est que l'élément attendu reste l'union harmonieuse, qui a donné lieu à bon nombre de grands tableaux de paysages. Le regard structure l'espace qui n'est pas à proprement parler uni : Chateaubriand aime à rapprocher les contraires et sa technique descriptive évolue selon les desseins poursuivis. Pour signifier la grandeur harmonieuse, il lui suffit de penser les éléments épars dans un tout réciproque qui fait système. Deux modèles de construction des tableaux fusionnels se distinguent particulièrement : le tableau de paysages de la substitution harmonieuse ou de l'espace-carrefour. Dans les deux cas se dessinent les implications divergentes inhérentes aux paysages américains et aux paysages italiens ou européens de la ruine.

---

[326] En cela, il rejoint la technique descriptive de Chateaubriand pour ce type de paysage, qui prend appui sur les conformations naturelles pour donner une assise structurale à sa représentation littéraire.

[327] Chateaubriand se plait à jouer avec les attentes du lecteur en prolongeant le tableau depuis l'annonce de l'embouchure jusqu'à sa représentation attendue.

[328] La force analogique de la description permet de représenter à l'imaginaire du lecteur un phénomène singulier difficile à dépeindre. L'analogie est un procédé récurrent de la technique descriptive imagée de l'auteur, souvent remarquée avec pertinence par la critique. Par son biais, il tisse des liens qui permettent l'échappée fugace vers un ailleurs similaire : l'une des caractéristiques de sa poétique serait cet étoilement référentiel formant une dynamique qui ouvre, par de brèves éclats, la description vers le monde des souvenirs et de l'imaginaire. A la fois cartographie mentale de l'auteur, l'analogie est appel à l'imaginaire du lecteur comme à une connivence de représentation qui rapproche ce même lecteur du fonctionnement cérébral de l'auteur. C'est là un des facteurs déterminants qui permettent au lecteur d'accéder à ce ressenti si personnel des descriptions chateaubrianesques, dans l'ordre des sensations comme des images.

b) Transition et harmonie : de la destruction à la reconstruction harmonieuse des paysages

L'opposition entre nature et société est au cœur de la réflexion des Lumières et Chateaubriand demeure fils du XVIIIe siècle tout au long de son existence[329]. Cette opposition structure les tableaux des romans américains mais aussi ceux de la vieille Europe, aussi trouve-t-on une inversion très caractéristique des rapports entre la nature et l'homme civilisé dans deux tableaux extraits respectivement d'*Atala* et de *Voyage en Italie*[330]. Les ressemblances et les différences entre ces deux tableaux témoignent à la fois de la permanence d'un fonctionnement descriptif et d'un changement de perspective. Chateaubriand rappelle à de nombreuses reprises la distinction majeure à ses yeux entre le Nouveau Monde et l'Ancien Monde, qui consiste avant tout en l'opposition entre la virginité naturelle et l'héritage des civilisations : ces deux tableaux reproduisent ces différences fondatrices entre deux continents et deux imaginaires distincts. Si la ruine du paysage sauvage et naturel - Chateaubriand dirait « primitif »[331] - structure le tableau d'*Atala*, c'est l'envahissement de la ruine par la nature qui, au contraire, sert de fil conducteur à la description de la villa Adriana. Cette inversion témoigne d'un monde débutant et d'un monde finissant et pourtant, l'harmonie règne au sein de ces deux tableaux de destruction.

Chateaubriand ne semble pas percevoir l'anéantissement du paysage naturel américain comme une déforestation sauvage qui indignerait le sentiment écologique actuel, de même que les ruines à l'abandon susciteraient l'indignation des préservateurs du patrimoine architectural. Il est un homme du XVIIIe siècle finissant, qui voit l'Amérique avec les yeux de Rousseau et les ruines italiennes avec ceux de Lorrain ou d'Ossian. Aux cris de la forêt américaine enflammée se substituent « de grosses fumées dans les airs » ; la charrue n'est pas meurtrière des arbres mais « se prom[ène] lentement sur leurs racines » ; l'oiseau n'est pas spolié et chassé, mais il consent à son exil, il « c[ède] son nid ». L'œuvre civilisatrice de l'homme en voie de progrès n'entre pas en contradiction avec ce qu'il

[329] Je renvoie aux articles concernant les influences de Rousseau sur Chateaubriand, notamment celui de Marc Fumaroli (in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, colloque de Cerisy, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Cribles », 1994, pp. 201-221), qui témoigne, comme le chapitre de son livre *Chateaubriand, Poésie et Terreur* qui analyse les liens entre Rousseau et Chateaubriand (*op. cit.*, pp. 97-136), de ce rapport très étroit de la rêverie sur la pureté originelle de l'homme sauvage et la corruption de la société.

[330] [30] Voir « Annexes », p. 692.

[331] Ce sont les « champs primitifs » de la nature ou la « liberté primitive » qu'il « retrouve » avec enthousiasme au début de *Voyage en Amérique* dans le « *Journal sans date* » (*op. cit.*, p. 703).

détruit mais, au contraire, tout semble suivre le cours naturel des choses : les sons horribles de la civilisation résonnent harmonieusement sous la forme d'« échos ». Le parti pris de l'auteur est donc essentiel pour renverser la perspective d'un tableau de massacre naturel en idylle poétique, relevant d'une communion et de règles courtoises de bienséances où la nature cède sa place à l'homme. Le tableau d'*Atala* symbolise un renouveau civilisationnel euphémisé par un déploiement énumératif des changements non pas brusques mais de l'ordre de la transition harmonieuse. Celui de la villa Adriana, quant à lui, utilise l'imaginaire architectural pour signifier le déploiement substitutif de la nature à la ruine de la civilisation.

Chateaubriand a recours aux analogies verticales entre l'arbre et la colonne dans toute son œuvre : le paysage des ruines, par sa double valeur de lieu de civilisation décadente et de nature en reconquête, crée un espace propice au déploiement d'une rêverie similaire[332]. La symbolique du figuier faisant s'ébouler un pan de mur inaugure le tableau sous le signe de cette même reconquête : la description est orchestrée au fil d'une investigation qui ne fait que confirmer davantage l'omniprésence du végétal qui, loin de détruire la ruine, s'y fond de manière harmonieuse[333]. L'analogie est encore plus explicite à la fin du tableau, où l'envahissement végétal est assimilé à une volonté explicite de la nature de se faire architecte, avec le dessein de rendre à ce « palais de la mort » son faste perdu. Ce tableau mériterait une analyse bien plus approfondie de ses subtils effets d'entrelacement entre nature et architecture : notons simplement comment Chateaubriand pense l'interaction entre le végétal et le minéral comme une nouvelle dynamique revitalisant les lieux décrits.

Ces deux tableaux présentent donc des phénomènes inverses, mais selon des perspectives similaires : l'euphémisation du paysage fait de la domination du naturel sur la civilisation ou de la civilisation sur le naturel non pas un élément de tension mais au contraire un élément de revitalisation, soit par une succession courtoise, soit par une reconquête imitative, qui vise à reconstruire autrement ce qui a disparu. L'harmonie naît de ce manque auquel l'homme ou la nature supplée, sans toutefois évincer ce qui précède mais

---

[332] Cette double valeur des ruines est analysée dans l'ouvrage essentiel de Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, qui laisse une large place à Chateaubriand « virtuose des ruines » (*op. cit.*, pp. 170-192) ou encore dans le chapitre de Roland le Huenen, in *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem, L'Invention du voyage romantique* (Paris, PUPS, 2006, pp. 263-297) intitulé « Les ruines, entre Histoire et imaginaire ». L'aspect dynamisant et structurant de cette tension permanente entre civilisation et nature dans cet espace mouvant qu'est la ruine, entre temps et espace, y est exposé.

[333] Les « feuilles de scolopendre » dessinent des « mosaïques », « de hauts cyprès rempla[cent] les colonnes tombées ».

en venant le renforcer, dans une union poétique des contraires. C'est un autre imaginaire qui unit deux autres tableaux de la fusion extensive, celui du carrefour représentant l'alliance assimilatrice.

c) Carrefour et alliance : tableaux de la synthèse pittoresque

Les tableaux du carrefour unificateur rejoignent le bipartisme entre nature et société pour se constituer de manière polarisante autour d'un centre qui organise la description sur le régime de l'association. Un extrait des *Martyrs* représentant Rome mis en regard d'une plaine américaine du *Voyage en Amérique* permettent de cerner des éléments de continuité descriptive derrière des différences foncières d'appréhension de l'espace étendu[334]. La description, dans ces deux tableaux, s'organise suivant le mode de l'énumération et reprend un fonctionnement semblable qui vise à faire du lieu où se réunissent ces éléments – Rome ou une plaine – un carrefour des civilisations[335]. Le paysage, devenu creuset, est pensé à l'image d'un mariage ou d'une « association », selon une inversion de l'importance de la nature et de la civilisation[336]. L'essentiel est de penser non pas seulement une union des monuments romains[337] ou des animaux peuplant la plaine, mais d'ouvrir cette union vers l'extérieur et d'intégrer, au sein d'une même appréhension paysagère, l'extérieur à l'intérieur, d'étendre l'union microscopique à l'union macroscopique. La bordure du tableau forme alors une conclusion suggérant la beauté sans la dire, par le procédé de l'indicible[338] ou par le critère de l'exception[339]. L'un ne va peut-être pas sans l'autre et l'important est d'organiser l'extension jusqu'aux limites de l'espace et des mots[340]. Se

---

[334] [31] Voir « Annexes », p. 693.

[335] Obélisques égyptiens, tombeaux grecs à Rome, « taureaux européens » et « chevaux de race espagnole » dans la plaine sauvage de l'Amérique, témoignent de la capacité du lieu à accueillir la diversité étrangère dans une continuité spatiale.

[336] Si cette dernière est prépondérante dans le tableau romain, elle ouvre vers une perspective naturelle par la suite, de même que les animaux représentés en premier plan du tableau américain ouvrent en second plan sur des éléments – même minimaux – de civilisation, avec la mention des « huttes siminoles ».

[337] Le rayonnement de l'aqueduc, prenant pour foyer Rome, en est le symbole.

[338] « Je ne sais quelle beauté dans la lumière ».

[339] « Un caractère que l'on ne retrouve nulle part ».

[340] L'exception rend muet et l'auteur met le point final à son tableau faute de pouvoir trouver d'autres termes plus adaptés qui puissent caractériser le spectacle auquel il assiste. L'harmonie une fois développée dans tous ses aspects, il ne reste plus qu'à suggérer qu'il y a, dans ces paysages, quelque chose qui dépasse l'ordre du langage, sans doute une atmosphère empreinte de divinité, qui n'est plus du domaine de la parole mais de la sensation ou de la croyance.

réalise alors une ultime ouverture vers l'imaginaire, dernière extension du tableau au-delà de ses bornes physiques.

Au terme de ce parcours des paysages de l'étagement perceptif, un certain nombre de procédés descriptifs de l'expansion sont décelables : le tableau panoramique permet une recomposition des éléments du paysage à l'aune de l'espace représenté[341], les tableaux surplombants laissent davantage de liberté à l'auteur[342] ; enfin, le tableau de plain-pied permet l'expansion en profondeur du paysage comme une constellation d'éléments saillants relevant d'un imaginaire de la dualité[343]. L'expansion horizontale représente autant de virtualités recomposant le monde selon une tension vers l'infini divin. Cet horizon divin est prégnant dans les paysages de l'amplification épique qui, selon un rythme tripartite très structuré, déploient l'expansion de manière progressive. Le prélude du paysage comme lecture des ombres annonce l'acmé de la grandeur naturelle en actes, tempêtes ou combats, tissant le fil de l'omniprésence divine, latente dans des signes avant-coureurs, évidente dans la déflagration du paysage, et de nouveau tapie dans le silence inquiétant des paysages désolés qui leur succèdent, en tension vers la vacuité absolue et la perte des limites du visible.

[341] Les vallées, les villes, les ruines, les côtes ou encore les plaines permettent l'instauration d'une médiance combinant données naturelles et réagencement de l'espace selon les points cardinaux.
[342] Perspectives et trajectoires descriptives relèvent d'un redéploiement plus libre qui recherche avant tout des effets de grandeur.
[343] Diurne et nocturne, mouvement et immobilité, rive appauvrie et rive foisonnante nourrissent une poétique visant des effets de contraste forts, aptes à rendre la grandeur émerveillée de l'espace appréhendé.

Chapitre II - Paysages de l'amplification épique

Une épopée doit renfermer l'univers[344].

En affirmant à propos de la *Henriade* de Voltaire, dans *Génie du Christianisme*, qu'« une épopée doit renfermer l'univers », Chateaubriand entend représenter l'irreprésentable, dans ce genre codifié s'il en est, mû par ce « désir de totalité » si bien mis en valeur par John E. Jackson en ce qui concerne l'ambition historique des *Mémoires d'outre-tombe*[345]. Il y aurait donc une même tentation qui animerait Chateaubriand dans l'ordre de l'histoire comme de la géographie du monde, une tentation relevant de l'*hybris* et qui viserait à prendre le point de vue divin pour contenir dans le champ de son regard la quintessence du monde. Ainsi, selon Jean-Marie Roulin, « *Les Natchez* et *Les Martyrs* se déroulent dans un cadre cosmique où figurent la terre et le ciel »[346] : ces deux aspects essentiels de la représentation épique du paysage guideront deux étapes majeures de notre analyse dans le cours de ce chapitre. Tout en étant conscient des rapports d'implication réciproque entre le céleste et le terrestre, que nous ne chercherons pas à ignorer, nous considèrerons les paysages épiques terrestres - tempêtes, combats et paysages de la destruction - afin de démontrer que l'épique dépasse le simple cadre des épopées chateaubrianesques pour nous poser ensuite la question d'une posture épique divine de l'auteur. Les paysages célestes qui organisent l'espace immatériel seront alors à penser dans un mouvement de plénitude inverse au creusement opéré par le paysage rêvé.

Chez Chateaubriand, la modalité épique prend ses racines profondes dans l'expérience de l'orage, vécue très tôt sur les plaines de Combourg, et dont les tempêtes qui jalonnent son œuvre ne sont que de proches avatars. Représentant à la fois le déchaînement des forces cosmiques et la quintessence du sublime chrétien, la tempête allie, dans l'expérience sublime, un sentiment de terreur devant l'immensité du pouvoir destructeur de Dieu et d'exaltation admirative devant un tel déploiement de puissance. Cette fascination, l'auteur la met volontiers en scène lors de son enfance retracée dans le cadre des *Mémoires d'outre-tombe*, en faisant un principe ayant présidé à la constitution de son identité future :

---

[344] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 643.
[345] John E. Jackson, « Chateaubriand », in *Mémoires et subjectivité romantiques*, Paris, José Corti, 1999, p.54.
[346] Jean-Marie Roulin, « Le paysage épique ou les voies de la renaissance », in *Chateaubriand, le tremblement du temps, op. cit.*, p. 27.

> Les jours d'orage en été, je montais au haut de la grosse tour de l'ouest. Le roulement du tonnerre sous les combles du château, les torrents de pluie qui tombaient en grondant sur le toit pyramidal des tours, l'éclair qui sillonnait la nue et marquait d'une flamme électrique les girouettes d'airain, excitaient mon enthousiasme : comme Ismen sur les remparts de Jérusalem, j'appelais la foudre ; j'espérais qu'elle m'apporterait Armide[347].

La référence aux héros de la *Jérusalem libérée* du Tasse ne fait que confirmer la manière dont Chateaubriand représente son enfance sous l'influence de l'épopée antique. L'ascension de l'enfant symbolise la volonté de s'approcher du déchaînement des éléments tout comme le désir du regard totalisant. La structure tripartite de la description reprend toutes les manifestations du paysage épique dans son œuvre : l'importance du grondement sonore du tonnerre, le mythe du Déluge par le déferlement de la pluie, et l'imaginaire igné de la flamme et de l'éclair. Il n'est donc pas étonnant, pour un auteur né le jour d'une tempête[348], que cette dernière donne lieu, sous toutes ses formes à de nombreux tableaux majestueux. Or, elle est un des ressorts traditionnels de l'épique, surtout la tempête en mer qui est l'une des épreuves que le héros doit surmonter pour poursuivre sa route et démontrer sa bravoure, et cela depuis Homère et Virgile. Mais la tempête, au contraire de celle qui frappe les héros des épopées antiques, reste sans effets majeurs sur le personnage mis en scène dans le récit chateaubrianesque : si le lieu commun de l'échouage est repris, il n'altère pas l'individu qui n'est jamais mis réellement en danger comme le rappelle Marie Blain-Pinel[349]. Ce n'est pas Poséidon qui menace le voyageur en mer mais le Dieu chrétien qui rappelle au futur naufragé qu'il est présent partout par sa puissance démesurée et que le pauvre être humain qu'il est est bien faible en comparaison.

Par-delà cette leçon d'humilité et ces variations sur le modèle épique se constitue un cadre descriptif relevant de la séquence épique, qui prend pour foyer central le déchaînement des éléments. Chateaubriand ne se contente pas de décrire la tempête elle-même mais il l'orchestre selon un tableau tripartite, dont le centre est l'événement en lui-

---

[347] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, p. 212.

[348] Chateaubriand se plaît à retracer avec soin cet épisode fondateur en reprenant la tradition des naissances à augure. Le cardinal de Retz déjà, dans ses *Mémoires*, tout en démentant présenter sa venue au monde selon le modèle d'une naissance à augure, n'en décrit pas moins un événement hors du commun qui s'est déroulé le jour même de son apparition sur terre, à savoir un « esturgeon monstrueux » pêché « dans une petite rivière » sur le territoire même où sa mère a accouché (*Mémoires*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 56). Il reprend la tradition antique des naissances hors du commun, tout comme Chateaubriand qui fait de l'accouchement de sa mère à Saint-Malo un événement couronné par une tempête plus forte que de coutume, emblème qui préfigure sa destinée malheureuse et mouvementée.

[349] Marie Blain-Pinel, dans son ouvrage intitulé *La mer et le sacré chez Chateaubriand* (Albertville, Claude Alzieu, 1995) montre bien comment la mer épique de Virgile et Homère se retrouve chez Chateaubriand expurgée du danger et du risque de la mort.

même. Ainsi se succèdent l'arrivée de la tempête puis son déferlement et enfin les conséquences de la tempête sur le paysage dévasté. Son grandissement solennel est comparable aux déserts entourant la Mer Morte, où le voyageur de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* perçoit encore la trace de la foudre du Dieu vengeur dans la stérilité du paysage[350]. L'étude de ces trois étapes des tableaux du chaos se doit de distinguer les tempêtes et les combats, en tant que les seconds font intervenir l'homme dans le tableau, alors qu'au contraire, les tempêtes excluent la présence humaine en la rejetant à sa périphérie, en position non plus sacrificielle, mais observatrice. En outre, le combat, en tant que lieu commun essentiel de l'épopée, requiert des principes de mise en valeur particuliers, accentuant les effets d'écho sur le plan sonore comme visuel, conformément au procédé de l'amplification épique.

I. La lecture des ombres : le paysage comme espace de déploiement des signes épiques.

Souvent, les combats sont représentés en étroite corrélation avec la tempête : la tempête météorologique, théâtre de l'affrontement des forces cosmiques, se déploie selon un dualisme pictural, entre déclin et renouveau et le combat des hommes trouve un écho dans la dimension sonore du paysage, autre mode de déploiement des correspondances qui animent l'espace épique dans l'interaction permanente du divin et de l'humain.

1. La venue de la tempête : l'agonie et le renouveau au miroir du clair-obscur

Il est des moments où Chateaubriand joue le rôle de l'augure antique : le paysage qui se déploie devient un espace fait de signes à interpréter par le voyageur, dans une démarche heuristique visant à percer les secrets météorologiques des manifestations naturelles et divines. Lorsqu'une tempête coïncide avec l'approche du rivage, le paysage

[350] Dans cette « terre travaillée par des miracles », « Dieu même a parlé sur ces bords : les torrents desséchés, les rochers fendus, les tombeaux entrouverts attestent le prodige ; le désert paraît encore muet de terreur, et l'on dirait qu'il n'a osé rompre le silence depuis qu'il a entendu la voix de l'Eternel » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 317).

multiplie les manifestations du changement comme dans cet extrait de *Mémoires d'outre-tombe* :

> Loin de calmer, la tempête augmentait à mesure que nous approchions de l'Europe, mais d'un souffle égal ; il résultait de l'uniformité de sa rage une sorte de bonace furieuse dans le ciel hâve et la mer plombée. […] La lame devenait courte et la couleur de l'eau changeait, signes des approches de la terre : de quelle terre [351]?

L'espace fait signe et le paysage est construit au carrefour des significations : pour représenter le sentiment du retour aux origines, à l'Europe et donc à la France, Chateaubriand construit un cadre mouvant qui s'accentue au fur et à mesure de l'avancée[352]. L'espace anthropomorphisé multiplie les « signes » d'une maladie dégénérative[353] : l'imaginaire qui y est lié informe en profondeur la description pour peindre en quelques touches la progression d'un mal qui gangrène l'espace. Parfois, le paysage n'est pas tant révélateur que les êtres vivants qui l'occupent : le voyageur semble ne pas pouvoir percer le secret qui se présente à lui et il fait du tableau décrit un espace de signes présentés sous l'angle du mystère, comme lors de la venue d'une tempête de sable dans *Les Martyrs* :

> Nous reprîmes notre route avant le retour de la lumière. Le soleil se leva dépouillé de ses rayons et semblable à une meule de fer rougie. La chaleur augmentait à chaque instant. Vers la troisième heure du jour le dromadaire commença à donner des signes d'inquiétude : il enfonçait ses naseaux dans le sable il et soufflait avec violence. Par intervalle, l'autruche poussait des sons lugubres. Les serpents et les caméléons se hâtaient de rentrer dans le sein de la terre. Je vis le guide regarder le ciel et pâlir. Je lui demandai la cause de son trouble.
>
> Je crains, dit-il, le vent du midi ; sauvons-nous[354].

Par les signes étranges d'une altération du paysage, par le soleil éteint et la comparaison à la « meule rougie », le sang et la mort semblent nettement structurer les premières impressions du changement spatial. Cependant, le voyageur ne fait qu'enregistrer ces indices, tétanisé par des transformations demeurant inexpliquées[355]. Le paysage progresse, mais il quitte la représentation de l'espace naturel pour épouser le

---

[351] *Mémoires d'outre-tombe,* tome I, *op. cit.* , p. 428.

[352] Il ne s'agit pas simplement d'enregistrer une dégradation mais de cerner l'essence même de sa progression, « l'uniformité de sa rage », en explorant du regard et d'un qualificatif ces deux infinis que sont le ciel et la terre, respectivement « hâve », c'est-à-dire amaigri, rendu pâle par la faim et la souffrance, et *« plombée »*, pendant moral de la désagrégation physique.

[353] *« Lame »* courte et teinte de l'eau « changea[nte] », autant de symptômes d'une santé déclinante.

[354] *Les Martyrs, op. cit.,* p. 284.

[355] Il y a bien des « signes d'inquiétude » qui tissent un réseau allant de l'animalité à l'humanité, du dromadaire, de l'autruche, des serpents et des caméléons jusqu'au guide, qui lui révèle enfin « la cause de son trouble ».

cheminement inquiet du regard dans un espace incompréhensible qui concentre la quintessence des indices d'une faune agitée de manière mystérieuse[356]. Quels sont alors les signes à interpréter dans le ciel et dans les éléments du cadre naturel annonçant la tempête ou l'orage ? Comment structurent-ils le paysage pour donner à lire la menace annonciatrice ?

Deux paysages, l'un extrait d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, l'autre des *Martyrs*, permettent de répondre à ces questions, en ce que le premier contient de manière synthétique ce que le second développe[357]. Calme subit et surprenant, vent apaisé, lumière cadavérique ou nuit profonde et ténébreuse semblent être les motifs constitutifs du paysage, tel qu'il apparaît aux yeux du voyageur chercheur de signes. La référence à Virgile rappelle sa dimension épique, qui entend bien s'inscrire dans la lignée des atmosphères nocturnes de l'*Enéide* en offrant un spectacle à la mesure – ou plutôt à la démesure – des actions qui sont leur pendant conventionnel. Le paysage est alors construit comme annonciateur de la mort qui va régner en maîtresse sans partage lors des combats[358] : il est animé de ses dernières convulsions de mourant et le premier élément du diptyque présenté dans l'extrait des *Martyrs* n'a de valeur que sur le mode contrastif qui préside à une résurrection à venir, de l'ordre guerrier.

En effet, le calme précède toujours la tempête, selon l'adage consacré : Chateaubriand construit ses tableaux de montée de l'orage en prenant bien soin de souligner avec précision la dilatation de l'espace selon une dynamique de descente létale puis de remontée vivifiante. Outre le cycle naturel de la vie et de la mort, le tableau représente, avec toute la force des contrastes, l'amplification du surgissement épique par

---

[356] Le flamand rose ou le pélican jouent déjà, dans *Les Natchez*, ce rôle de marqueurs temporels ou d'éléments annonçant le clivage entre le diurne et le nocturne, comme nous le montrerons dans la partie de cette étude consacrée aux implications diégétiques du paysage.

[357] [32] Voir « Annexes », p. 693. Un autre passage, extrait des *Natchez*, dépeint l'approche d'une tempête aux abords de Terre-Neuve : « Une brume froide et humide enveloppe la mer et le ciel ; les flots glapissent dans les ténèbres ; un bourdonnement continu sort des cordages du vaisseau, dont toutes les voiles sont ployées ; la lame couvre et découvre sans cesse le pont inondé ; des feux sinistres voltigent sur les vergues, et, en dépit de nos efforts, la houle qui grossit nous pousse sur l'île des Esquimaux. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 282). Si le tableau se construit dans une progression constante du domaine visuel et tactile de la brume aux bruits de l'océan pour finir sur le retour aux mouvements, il atteste de la présence d'un voyageur aux aguets, prêt à décrypter les moindres manifestations de l'espace qui pourraient tendre à accréditer la venue progressive de l'inévitable tempête. La description est construite sur le mode de l'accumulation pour mieux donner une impression d'envahissement progressif et de tension accrue, tenant en haleine le lecteur en attente du déploiement de la tempête.

[358] Dans un tableau étendu de vanité, la mort sourd des moindres phénomènes constatés comme le vent qui « expire », déployant un espace de l'agonie et du tremblement. Le tremblement est celui, tactile, des « brises incertaines », visuel, de la « ride[…] » de la « surface unie des flots », du soleil qui « pâlit », de « l'azur du ciel » qui « semble se décomposer dans une lumière louche et troublée », ou encore de la pesanteur insupportable, celle des « sillons plombés » ou de « la mer pesante et morte ».

divers motifs déployés à sa suite[359]. C'est un véritable tableau pictural que Chateaubriand construit, dont l'ossature repose sur une progression dynamique inversée reproduite par la dualité chromatique des éléments. Fédérer la diversité selon des lignes de convergence, tel est l'un des moyens utilisés par l'auteur pour créer une atmosphère lourde de tension et qui prélude à la déflagration. Mais si le Dieu chrétien anime le combat des éléments naturels pour le rendre signifiant aux yeux des hommes, il distingue ses manifestations sur le mode sonore, reproduisant l'amplification chromatique et contrastive dans le domaine auditif comme prélude à la symphonie discordante des combats humains.

2. Les bruits répétés du paysage : échos avant-coureurs de la guerre des hommes.

L'écho sonore est un des modes d'expansion épique du paysage retenus par Chateaubriand pour donner de la grandeur à ses tableaux par l'expression d'une union entre l'homme et l'univers ou au contraire de sa désunion, comme dans deux petits tableaux des *Natchez* représentant chacun une fonction contraire de l'écho[360]. L'écho naturel amplifie, et cette capacité de résonance évoque à défaut d'accroître l'espace même du tableau décrit[361]. Au contraire, le paysage suggéré par l'écho de l'amitié entre Outougamiz et René est un cadre idyllique propice à l'harmonie du « couple fraternel », puisque s'y manifestent des

[359] L'amoncellement des nuages ou des « vapeurs » (Caractéristique déjà présente dans l'extrait précédemment cité du *Voyage en Amérique* (*op. cit.*, p. 732), où la « grandeur » passe entre autres par « une immense colonne de nuages » déployant aux extrêmes la dimension cosmique du paysage), la métaphore guerrière filée au gré de la description, associant étroitement la lividité solaire et les ténèbres nuageux pour annoncer la mort en clair-obscur avec la venue de la nuit, cadre propice au mystère mais aussi aux meurtres et aux combats. Bon nombre de combats s'accompagnent, soit de la venue de la nuit, soit d'une atmosphère sombre, lieu commun épique qui associe les ténèbres du cadre à celui des actions des combattants, animés de sentiments hostiles les uns envers les autres.

[360] [33] Voir « Annexes », p. 694. Il est intéressant de noter qu'une exception à cette règle de l'écho sonore se produit dans les *Mémoires d'outre-tombe*, où le narrateur retrace la manière dont la guerre est ressentie au sein du Jardin des Plantes, instaurant un espace parcouru non plus par les résonances sonores, mais par des relais perceptifs, lieux qui appellent chacun son dépassement dans une succession qui débouche sur le théâtre du conflit : « On se précipitait au Jardin des Plantes que jadis aurait pu protéger l'abbaye fortifiée de Saint-Victor : le petit monde des cygnes et des bananiers, à qui notre puissance avait promis une paix éternelle, était troublé. Du sommet du labyrinthe, par-dessus le grand cèdre, par-dessus les greniers d'abondance que Bonaparte n'avait pas eu le temps d'achever, au delà de l'emplacement de la Bastille et du donjon de Vincennes (lieux qui racontaient notre successive histoire), la foule regardait les feux de l'infanterie au combat de Belleville. » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 1057). Parcours des lieux et parcours de l'histoire se combinent au cheminement visuel recréé pour suggérer un espace perpétuellement transcendé qui allie nature et culture dans une trajectoire par étapes dilatant l'espace perceptif à la mesure d'une partie de Paris. Là encore, le tableau, relativement bref, suggère plus qu'il ne décrit, sur le mode de la succession.

[361] La cacophonie due au départ de la Renommée permet un parcours rapide mais évocateur du palais qu'elle quitte, suggérant un espace de résonance qu'agrandit encore l'analogie avec le lion, ouvrant l'espace céleste à un espace terrestre lui correspondant, celui du désert.

éléments topiques du cadre pastoral : fontaines, arbres et oiseaux. La résonance évoque des « retraites enchantées » dans une correspondance qui, comme le paysage de la discordance de La Renommée, dilate l'espace référentiel et donne une certaine solennité à l'événement retracé.

Le tremblement épique trouve matière à expression dans le paysage, mais il n'est plus annonciateur d'actions à venir comme pour les phénomènes météorologiques de la tempête : le lecteur est invité à y lire l'impact des actions ainsi soulignées pour mieux appréhender ce qui leur succèdera. Constituer un vaste tableau permet ainsi d'accroître encore ce tremblement en lui donnant une démesure cosmique, bien mise en œuvre dans deux tableaux guerriers des *Natchez*[362]. Y suivre le mouvement de l'écho sonore épique, revient à prendre la juste démesure du monde ainsi évoqué et mis en mouvement : la description s'étend alors entre les deux pôles qui interagissent habituellement sur la scène épique, le ciel et la terre. La première manifestation sonore de ces deux tableaux, par le motif de la trompette, a valeur démarcative et amorce l'action comme le tableau descriptif mais, là où la description annonçant l'attaque du Fort Rosalie fait se refermer la description en boucle sur elle-même, la seconde s'évade jusqu'aux frontières du perceptible.

L'expansion sonore cyclique du premier tableau permet une anthropomorphisation topique du paysage dont les actions forment le premier relais du tremblement épique[363]. Le paysage est transcendé par des figures symboliques ou allégoriques[364] et l'arrière-plan mythologique laisse entendre la coprésence de deux panthéons distincts, chrétien avec Satan, et gréco-romain avec le Dieu de la Guerre – Areskoui dans le panthéon Natchez – Arès ou Poséidon, métamorphosé en « Océan » frappant ses fils « de son trident ». Mais le véritable trait d'union entre ces figures est avant tout sonore : l'écho se déploie depuis les métamorphoses naturelles perçues comme un « signal » aux oreilles des démons jusqu'à l'analogie par laquelle le narrateur étend encore son tableau au domaine maritime. Investi de l'imaginaire gréco-romain, il met fin à la succession des scènes par un paroxysme de la violence à une échelle supérieure. Le retour à la perception humaine signale la fin du parcours de l'écho épique et le repli à l'échelle de l'homme, du stade des fracas cosmiques

[362] [34] Voir « Annexes », pp. 694-695.
[363] Dans un triple mouvement : secousse, pénétration au fond des demeures puis modification des sonorités originelles.
[364] Désert chevelu et terreur personnifiée forment le premier pallier qui conduit aux figures infernales, comme « le sanguinaire Areskoui et les autres esprits des ombres », image de Satan, ou « l'ange du Dieu des armées ».

au « bruit » perçu. Le cycle des perceptions accroît l'espace descriptif en lui conférant une grandeur qui met en implications réciproques toutes les forces de l'univers, petites comme gigantesques, pour mieux en revenir *in fine* à la dimension humaine. Le second tableau n'opère pas ce retour mais laisse l'écho sonore se libérer jusqu'aux confins du perceptible, dans une ascension qui transcende l'espace décrit[365].

La description du paysage épique dans son expansion sonore s'accompagne donc d'une dilatation de l'espace et de la métamorphose auditive qui l'accompagne sur le régime de l'amplification. Un crescendo descriptif prenant le modèle de la tension vers l'infini ou du retour au domaine fini structure la description et suggère la grandeur terrible et fascinante du sublime chrétien mêlé au sublime mythologique. Dans le domaine des signes visuels comme des signes sonores, dans l'espace météorologique des mutations incessantes comme dans les transformations amplifiées des rumeurs du tremblement épique, le monde se fissure et la description semble s'étendre jusqu'au point de rupture, mimant la déflagration à venir. Cette déflagration est double, selon le principe épique de bipolarité, se répartissant entre la guerre des éléments et celle des hommes.

II. L'avènement de l'épique : tempêtes et combats

Plus répandue que les tableaux de combats, les tableaux des éléments déchaînés sont un premier moyen d'appréhender la structuration descriptive du chaos, par essence difficile à ordonner, le second moyen consistant à décrire les combats humains comme le lieu d'une mise en contact de l'homme et du cadre naturel agité dans la démesure.

1. La tempête ou le combat des éléments

La tempête ne se réalise pas de la même manière dans l'espace descriptif selon sa nature : l'orage est souvent l'occasion de peindre une tension céleste, un conflit

[365] L'amplification sonore de l'espace naturel se fait toujours sur le mode de la réduplication du même et de la réponse mais l'élévation jusqu'à la dimension céleste par la figure de Satan métamorphose les sons en « rumeurs surnaturelles ». Les analogies tissées avec les origines et la fin à venir du monde ont pour but d'accroître la résonance terrifiante des échos d'outre-monde, entraînant une atmosphère apocalyptique. L'élargissement du point de vue surplombant sur le monde par la mention du tremblement épique des « Andes » et des « deux Océans » confère dès lors au tableau une dimension cosmique vectrice de grandeur.

météorologique, alors que la tempête maritime transpose ce conflit dans l'autre « infini »[366], celui de l'océan, dont l'animation des ondes est l'image parfaite du chaos. Enfin, la tempête terrestre, essentiellement concentrée sur le mouvement des vents, semble plus immatérielle et se concentre davantage sur des images du déferlement et du creusement de l'espace, instaurant *in fine* une bipolarisation topique de l'espace qui parcourt l'ensemble de l'œuvre de Chateaubriand

A - L'orage ou la griserie électrique du paysage : « un orage me vient heureusement assaillir »[367].

Les « orages du cœur »[368] qu'évoque Chactas montrent à quel point l'orage rejoint une symbolique de la brisure et de la séparation, dont nombre d'écrivains romantiques ont repris depuis l'image fertile pour en faire un miroir de l'âme tourmentée. Lorsque les nuages s'entrechoquent et que la pluie tombe, l'imaginaire du cœur brisé et des larmes constitue une météorologie sentimentale, ferment fertile de la création littéraire : ainsi Chateaubriand, venant de revoir l'ombre fugace de sa sylphide dans les Alpes, se laisse-t-il aller avec une sublime complaisance à une peinture de son inexistence sous l'angle de la vanité. Pour cela, il convoque de nouveau, en avatar vieilli de René, la symbolique de l'orage : « De ce songe il ne reste que la pluie, le vent et moi, songe sans fin, éternel orage »[369]. Des orages sensibles au moi orageux, il n'y a qu'un pas, que Chateaubriand franchit allègrement, aussi la description des orages véritables, ceux du ciel, est-elle fortement imprégnée de sentimentalité. Un fragment du « Journal sans date » de *Voyage en Amérique* traduit en quelques mots l'imaginaire qui structure la poétique de l'orage chez Chateaubriand :

---

[366] J'emprunte ce terme à Chateaubriand lui-même qui, retraçant sa traversée de l'océan en partance pour l'Amérique dans *Mémoires d'outre-tombe*, décrit ainsi son impression du paysage qui l'entoure : « Des milliers d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots ! Jamais Dieu ne m'a plus troublé de sa grandeur que dans ces nuits où j'avais l'immensité sur ma tête et l'immensité sous mes pieds. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, p. 328). Les premiers mots du « Journal sans date » du *Voyage en Amérique* reprennent cette bipolarisation de l'espace, avec la position médiane de l'homme entre ces deux infinis : « Le ciel est pur sur ma tête, l'onde limpide sous mon canot, qui fuit devant une légère brise » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 703).

[367] *Mémoires d'outre-tombe, ibid.*, tome II, p. 596.

[368] *Atala, op. cit.*, p. 68.

[369] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, p. 599.

> Voilà l'orage ! qu'on se figure un déluge de feu sans vent et sans eau ; l'odeur de soufre remplit l'air ; la nature est éclairée comme à la lueur d'un embrasement.
>
> A présent les cataractes de l'abîme s'ouvrent ; les grains de pluie ne sont point séparés : un voile d'eau unit les nuages à la terre[370].

L'orage est force de surgissement : même si le voyageur est un lecteur de signes, il ne peut prévoir le moment de sa déflagration véritable. La description de l'attente se nourrit d'une tension rendue par l'omniprésence de signes saturant l'espace. Quand la tempête éclate, elle est représentée dans l'ordre du descriptif par la vigueur du démonstratif à valeur de déictique[371]. L'expressivité de la formulation exclamative accroît la dimension spectaculaire, qui se poursuit par une invitation à imaginer la scène pour le lecteur. Mais la particularité de la tempête chez Chateaubriand est de faire se rejoindre l'imaginaire du Déluge et de l'Apocalypse dans un même tableau totalisant, ce que suggère parfaitement l'alliance à valeur oxymorique du « déluge de feu sans vent et sans eau ». La description est succincte et correspond aux notations rapides, notes de voyage de « l'itinéraire ou […] mémoire des lieux parcourus »[372] : les éléments en présence n'en demeurent pas moins significatifs. La caractéristique étonnante du spectacle est son anomalie : déluge sans eau, « embrasement » absent et pourtant présent dans la « lueur » qui éclaire le cadre naturel. Cette présence-absence donne une atmosphère irréelle au paysage brossé en quelques notations en style paratactique. La deuxième suite de notations témoigne d'un changement pris sur le vif, celui de la venue de l'eau après l'invasion du feu[373], et reprend l'imaginaire du Déluge avec la continuité torrentielle suggérée par l'image du voile et de la cataracte, symbole éminemment pittoresque de la force aquatique américaine. A ces éléments s'ajoute un imaginaire de la rupture et de la continuité, opposant respectivement le ciel au déferlement aquatique.

Ainsi, trois orages majeurs sont représentés sous forme de tableau dans l'œuvre de Chateaubriand : celui d'*Atala*, passé à la postérité, et ceux de *Mémoires d'outre-tombe*, à Voreppe puis entre Pontarlier et Orbes[374]. Chacun d'entre eux se constitue autour de trois pôles fondateurs : la brisure, le dynamisme et l'accroissement sonore. La violence des

---

[370] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 732.
[371] « Voilà l'orage ! ».
[372] C'est ainsi que Chateaubriand présente un passage de son *Voyage en Amérique* (*op. cit.*, p. 734).
[373] Un passage voisin de celui que nous avons cité reprend cette inversion du feu et de l'eau en précisant une notation géographique comme météorologique concernant l'Amérique *:* « Souvent les orages mettent le feu aux forêts ; elles continuent de brûler jusqu'à ce que l'incendie soit arrêté par le cours de quelque fleuve : ces forêts brûlées se changent en lacs et en marais » (*Voyage en Amérique*, *ibid*., p. 733).
[374] [35] Voir « Annexes », p. 695.

éléments devient un des principes de dilatation du cadre spatial[375] : il confère un mouvement rapide à une situation en latence sourde, rompant le silence par la déflagration et le chaos qui s'ensuit se traduit par une expansion consécutive du tableau[376]. L'orage est Apocalypse autant que Déluge. Pire, il est un retour au chaos originel, qui préside à l'état du monde avant sa création par les mains démiurgiques du Dieu chrétien : l'imaginaire de la destruction[377] reproduit alors une géographie céleste tourmentée. La destruction se développe dans l'énumération, premier temps du tableau, s'ouvrant alors sur les perspectives d'un renouveau[378]. L'orage décrit relève de l'hypotypose puisque s'y mêlent les verbes de mouvement, les notations sonores, mais aussi l'impact visuel des images de l'incendie[379]. Or, l'incendie est un des motifs du paysage épique par excellence : il conduit directement à l'image du Dieu vengeur foudroyant les hommes impétueux et dont la nature qui se déploie n'est que la manifestation visuelle et sonore de sa colère[380].

La force expressive des noms désignant les sons ou des verbes d'actions restituent tout le dynamisme de ces tableaux d'orage : il s'agit de rendre présent aux yeux des lecteurs la force des éléments déchaînés dans ses conséquences sur le paysage. Mais c'est aussi un instant de symbiose exceptionnelle et éphémère : l'orage met en contact le ciel, la terre, le feu et l'eau, il unit les éléments, dans un terrible fracas babélique des plaintes. La grandeur du tableau tient également du mystère divin, cette voix terrible et multiple qui fait trembler le paysage décrit et dont la manifestation est la foudre et le tonnerre. Le sentiment du sublime y trouve sa pleine expression dans son ambivalence entre terreur et fascination, exprimée par une phrase exclamative redoublée au centre du tableau d'*Atala* : « Quel affreux, quel magnifique spectacle ! ». Lorsqu'il se produit en mer, l'orage devient tempête, formant un des instants privilégiés de Chateaubriand peintre des océans : outre les précédents épiques fameux de l'*Odyssée* ou de l'*Enéide*, ce sont des moments de

[375] En notant que « l'ouragan », synonyme de tempête, « agrandissait les montagnes », Chateaubriand suggère une métamorphose presque hallucinatoire du paysage, qui donne à l'orage une force non plus seulement d'éclatement et de dispersion, mais aussi de dilatation.

[376] Si le court tableau de l'orage sur Voreppe reprend l'imaginaire de l'envahissement liquide du « déluge », il suggère également une animalité féroce des éléments à travers la notation sonore des « torrents », décrits comme « rugissant ». De la même manière, c'est « l'ouragan » qui est représenté, entre Pontarlier et Orbes, comme « hurlant » au milieu des cloches de la religion et des cris « de la dernière heure », désespérés et apocalyptiques, images de cette « voix de l'homme qui annonçait le temps écoulé ».

[377] Tel qu'il est déployé par les verbes utilisés dans le tableau d'*Atala*.

[378] Celui des « nouveaux cieux et campagnes ardentes ».

[379] Par la métaphore de la « chevelure de flammes », « des colonnes d'étincelles » et de la bouche d'ombre gigantesque et invisible, celle des « nues » qui « vomissent leurs foudres dans le vaste embrasement ».

[380] Le dernier tiers du tableau fait alors se succéder les notations sonores énumérées au spectacle lumineux de l'incendie, sous la forme d'un concert discordant de plaintes variées : celle du « mugissement confus » alliant tous les éléments divers - l'air, les végétaux, les animaux, le feu et le « tonnerre » - dans un « vaste chaos » qui se termine dans un ultime élément, l'eau.

communion avec les forces agitées du monde. Sur un espace mouvant par excellence, le danger est omniprésent – celui du naufrage – et ce péril n'est pas sans influence sur la perception du paysage de tempête en mer, ni sur la construction de la description qui en est faite.

B - La tempête maritime ou le chaos des ondes

La tempête en mer revêt une importance considérable pour Chateaubriand : elle touche profondément à l'identité et à la reconstruction littéraire de sa personnalité. Si l'orage nourrit les premiers élans vers l'infini, la tempête océanique coïncide avec la naissance du héros de *Mémoires d'outre-tombe* :

> La chambre où ma mère accoucha domine une partie déserte des murs de la ville, et à travers les fenêtres de cette chambre on aperçoit une mer qui s'étend à perte de vue, en se brisant sur des écueils. J'eus pour parrain, comme on le voit dans mon extrait de baptême, mon frère, et pour marraine la comtesse de Plouër, fille du maréchal de Contades. J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées[381].

Dominé de manière sonore par les remous de la tempête sur l'océan, Chateaubriand imagine sa naissance comme une prédestination malheureuse dirigée par le tumulte incontrôlable et tragique du ciel. Chaque tempête que rencontrent sur les mers le héros des *Mémoires d'outre-tombe* ou les personnages de ses fictions fait de cet événement une expérience des origines, où l'être se trouve au centre d'un conflit qui anime les deux infinis qui l'entourent : entre l'océan déchaîné et les foudres du ciel, l'homme est au contact de la Création tumultueuse du Dieu tout puissant et, lors même qu'il risque la mort, il se sent pleinement vivre, animé par l'ambivalence du sentiment sublime. Quatre grands tableaux de tempête en mer donnent lieu à une expansion descriptive : si l'un d'entre eux, dans *Les Martyrs*, escamote la description du déchaînement des éléments, les trois autres, respectivement dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *Mémoires d'outre-tombe* et *Les*

[381] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 128.

Natchez[382], décrivent au contraire avec détails les tumultes du paysage en proie au chaos des éléments. Dans *Les Martyrs*, risquer la tempête, c'est voir s'inscrire à l'horizon les lignes obscures de sa destinée :

> Tout à coup un mouvement parti des régions de l'aurore annonce que Dieu vient d'ouvrir le trésor des orages. La barrière qui retenait le tourbillon est brisée, et les quatre vents du ciel paraissent devant le dominateur des mers. Le vaisseau fuit et présente sa poupe bruyante au souffle impétueux de l'orient ; toute la nuit il sillonne les vagues étincelantes. Le jour renaît et ne verse de clarté que pour laisser voir la tempête : les flots se déroulaient avec uniformité. Sans les mats et le corps de la galère, que le vent rencontrait dans sa course, on n'aurait entendu aucun bruit sur les eaux. Rien n'était plus menaçant que ce silence dans le tumulte, cet ordre dans le désordre. Comment se sauver d'une tempête qui semble avoir un but et des fureurs préméditées ?
>
> Neuf jours entiers le navire est emporté vers l'occident avec une force irrésistible. La dixième nuit achevait son tour lorsqu'on entrevit, à la lueur des éclairs, des côtes sombres qui semblaient d'une hauteur démesurée. Le naufrage parut inévitable[383].

Aussi soudain que la venue de l'orage sur terre, le surgissement de la tempête en mer se place sous le signe du « tourbillon » et du carrefour où se croisent les « quatre vents du ciel », venus des quatre points cardinaux. La tempête est donc le foyer de l'exception, le théâtre du déchaînement de forces qui dépassent le strict plan humain : la beauté du paysage est fonction de son danger et l'emploi des adjectifs le qualifiant réalise sur le plan des mots cet alliage du régime sonore inquiétant[384] et du régime visuel esthétisant[385]. Mais au spectacle attendu se substitue celui de l'absence de tumulte[386], absence signifiante et lourde de tension : la tempête est le bras armé d'une force qui préexiste aux destinées humaines et qui se réalise par son silence incompréhensible, vecteur paradoxal de l'« ordre dans le désordre ». La description progresse au rythme d'illuminations successives appelant un autre espace entrevu, celui de la tempête puis des côtes menaçantes au loin : le paysage est avant tout révélateur d'une destinée, il est l'image d'une vie qui ne tend que vers la mort programmée dessinée sur les rivages sombres à l'horizon[387].

---

[382] Deux versions assez peu différentes de la même tempête en mer sont données dans *Les Natchez* et dans *Mémoires d'outre-tombe* : nous réservons l'étude comparée de ces variantes dans la partie consacrée aux effets autotextuels du paysage chateaubrianesque. Nous prendrons le paysage de *Mémoires d'outre-tombe* comme objet d'étude unique puisqu'il demeure la dernière version en date de ce tableau de tempête.

[383] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 423-424.

[384] « Bruyante », « impétueux ».

[385] « Etincelantes ».

[386] Un espace plane et régulier, théâtralisé par les jeux de lumières, un « silence dans le tumulte » qui contient en creux des menaces bien réelles.

[387] Le tableau de la tempête rejoint des préoccupations existentielles et ontologiques : son déploiement dévoile un avenir tragique et se réalise sur le plan symbolique. Chaque tempête sur mer est une expérience de la vulnérabilité de l'être pris entre les deux infinis aux résonnances pascaliennes, dans une mouvance inextricable d'où il ne peut s'extraire qu'au prix du miracle divin le sauvant du chaos et du tourbillon qui menace de l'anéantir.

Mais le spectacle de la tempête permet aussi de sonder le chaos des éléments en l'organisant dans l'espace des mots afin d'en extraire toute la dimension spectaculaire par le recours à l'hypotypose. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* comme *Mémoires d'outre-tombe*, l'auteur donne alors une cohérence sous-jacente au désordre constaté à la recherche d'une grande expressivité[388]. Mouvements rapides, effets de lumière inquiétants et sons d'outre-tombe donnent à ces tableaux une force expressive spectaculaire. Reprenant tous deux l'imaginaire du tourbillon et de l'abîme, ils se construisent comme des espaces du danger imminent, celui de l'engouffrement ou de l'échouage sur les côtes[389]. Le dévoilement peut clore le tableau ou se développer sous l'angle de ce danger révélé : à l'itinéraire conduisant à un danger imminent se substitue un danger premier que le reste de la description vient confirmer. Les deux tableaux sont semblables dans leur ouverture : une notation sensorielle vient introduire la rupture brutale annonçant la venue effective de la tempête[390]. L'expansion des deux tableaux se trouve alors conditionnée par cet *incipit* divergeant[391]. Or, la tempête aux abords de Lampedouse reste peu étendue et ne s'attache qu'à décrire successivement l'état de la mer, du vaisseau, puis du tourbillon, dans une progression vers le danger qui trouve son paroxysme dans l'illumination de la côte dangereuse. Par contraste avec ce premier tableau, celui qui représente la tempête sous un clair de lune développe davantage ses aspects manifestes qui tendent à mimer le chaos dans une organisation descriptive particulièrement élaborée. La lueur intermittente de la lune dévoile de temps à autre le danger, reprenant le tangage du navire et appelant la description de la mer, alternant les aspects visuels et sonores de la tempête pour mieux revenir au navire puis de nouveau aux bruits inquiétants.

Comment organiser le chaos au-delà de ce dualisme mimétique ? Comment faire paraître la force de désorganisation qui est la sienne ? Tout d'abord en utilisant des adjectifs à sens fort suggérant la puissance destructrice et inquiétante des éléments[392], ensuite en reproduisant la simultanéité des événements par l'organisation dupliquée des

---

[388] [36] Voir « Annexes », p. 696.

[389] La description théâtralise ce risque de l'écueil par la luminosité qui le met en valeur à la fin du passage d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (« la lumière nous montra notre danger », à savoir l'approche de Lampedouse) et au tout début de l'extrait de *Mémoires d'outre-tombe*, où « la lueur de la lune écornée » dévoile « des côtes hérissées de rochers », après de multiples circonstants visant à dramatiser la scène en produisant un effet de surgissement final.

[390] De manière auditive pour le premier extrait, et visuelle pour le second : un bruit terrifiant face à un « spectacle sublime ».

[391] Si la progression des deux premiers temps de la description est semblable (élément déclencheur et chavirage apparent), il vise à mettre en branle la dynamique descriptive qui se veut mimétique du chaos ambiant.

[392] « écornée », « hérissée », « affalé », « affreux », « bouleversée », « terrible », « ténébreux ».

phrases, recréant la mouvance imprévisible et incontrôlable qui peut à tout moment engloutir les navigateurs pris dans son tourbillon[393]. Le tableau de l'expansion permet ainsi de conjuguer un déploiement lexical et phrastique qui tend à rendre *in fine* une atmosphère aux frontières du fantastique lorsque les sons qui parachèvent le tableau résonnent comme des voix inquiétantes, comparables à celles du dieu vengeur ou du Poséidon des épopées antiques[394]. Mais ce qui donne cet aspect inquiétant à la description est la peinture d'une nature malade, à l'agonie, signe à la fois de son déclin et de la mort qui approche pour le navigateur[395]. La peinture des nuances chromatiques conduit à celle de l'univers sonore[396] qui traduit toute l'inquiétante étrangeté d'une harmonie disharmonieuse par le recours aux sons d'un bestiaire monstrueux qui se conjuguent à une personnification de la mer. Enfin, la structure même de la description organise le tableau sous l'angle de la variété des points de vue comme s'il était nécessaire de percevoir la tempête sous tous ses aspects pour mieux en apprécier la terrible démesure[397]. L'espace auditif s'élargit en s'approfondissant dans une image du creusement « au milieu de ce fracas », débouchant sur la vision du tourbillon menaçant, qui fait pendant au premier danger des « côtes hérissées ». Le roc appelle le gouffre et le navigateur erre entre deux périls, celui du fracas ou celui de l'engloutissement : le tableau se referme ainsi de manière cyclique.

Le chaos des éléments ne se traduit donc pas sur le plan mimétique de la description : au contraire, il semble que plus le spectacle décrit est agité, plus la description est strictement élaborée et construite[398]. Lorsque l'homme est hors de la scène du paysage, c'est la tempête et ses bouleversements qui agrandissent le tableau : présence-absence, les

---

[393] Les structures corrélatives, comme « tantôt »…. « tantôt », ou « pendant deux ou trois minutes »… « l'instant d'après »… sont particulièrement révélatrices de ce mouvement de balancement.

[394] Les termes « mugissaient », « vagissements », « froissement affreux », « fracas », «un certain murmure sourd » résonnent comme des indications d'une puissance surnaturelle et monstrueuse qui cherche à perdre le navigateur au sein des abîmes océaniques.

[395] Là encore, le déploiement des adjectifs, qui circonscrivent l'espace de la mer, concourt à créer un cadre universellement relié par des teintes repoussantes. Nous avons déjà rencontré cette métaphore filée de la maladie pour représenter le ciel américain, appliquée dans le cas présent à une mer mourante, préfigurée par une lune blessée, « écornée », dont la brume est « jaune », teint maladif reproduit par les flots et leur « surface huileuse et vitreuse, marbrée de taches noires, cuivrées, verdâtres ».

[396] Cela s'opère par une phrase de transition, au milieu exact du tableau : « ils n'offraient qu'une surface huileuse et vitreuse, marbrée de taches noires, cuivrées, verdâtres, selon la couleur des bas-fonds sur lesquels ils mugissaient ».

[397] Les précisions spatiales orchestrent la progression de l'espace descriptif, passant de la vue lointaine de la côte à celle de la mer, de ses teintes et des sons caverneux qui en émergent, pour revenir sur le tourment à bord, depuis « la concavité du bâtiment » (à savoir sans doute la cale), en passant par « la proue du navire » pour finir par « le gouvernail », lieu symbolique d'une impossible prise sur les éléments.

[398] Le tableau de la tempête sous un clair de lune développe ainsi les aspects tourmentés du paysage par des effets de construction cyclique, des dualismes syntaxiques en écho, des adjectifs et des noms scandant la violence du cadre, des verbes d'action précipitée et une multiplicité des points de vue quadrillant l'espace selon une progression qui va de l'éloignement extérieur à la proximité intime et aux abîmes du tourbillon.

« intrépides matelots » sont simplement évoqués comme pris dans les tourments du cadre[399]. La tempête donne sa pleine mesure à une esthétique de l'amplification épique, qui gagne le champ des œuvres qui ne relèvent pas *stricto sensu* de l'épopée. L'épique est un registre qui outrepasse les distinctions génériques[400] et Chateaubriand utilise ses procédés pour mieux donner de la grandeur à ses paysages en les poussant jusqu'au sublime. Si la tempête maritime enserre le navigateur dans l'étau de deux mouvances – ciel et océan – de deux infinis et de deux dangers – engloutissement et échouage sur les rochers – la tempête terrestre, quant à elle, met aux prises l'homme et la nature dans un combat inégal : le chaos maritime efface toute présence humaine au profit de la démesure naturelle ; sur terre, les éléments déchaînés sont l'occasion de représenter le voyageur prisonnier d'un univers tourmenté par le feu et les vents.

C - De la tempête terrestre au dualisme spatial

Le gouffre est océanique autant que terrestre et les déserts recèlent les mêmes dangers d'engloutissement que lors des tempêtes en mer : cependant, la description

[399] Lorsque la tempête est représentée avec une forte présence humaine, comme dans *Voyage en Amérique*, lors de la scène de navigation des indiens sur les flots tempétueux, la description mêle la peinture du paysage en mouvement et des navigateurs aux prises avec elle. Ainsi, la scène s'équilibre et représente un combat de l'homme avec les éléments : « C'est une chose effrayante que de voir les Indiens s'aventurer dans des nacelles d'écorce sur ce lac où les tempêtes sont terribles. Ils suspendent leurs manitous à la poupe des canots, et s'élancent au milieu des tourbillons de neige, entre les vagues soulevées. Ces vagues, de niveau avec l'orifice des canots, ou les surmontant, semblent les aller engloutir. Les chiens des chasseurs, les pattes appuyées sur le bord, poussent des cris lamentables, tandis que leurs maîtres, gardant un profond silence, frappent les flots en mesure avec leurs pagayes. Les canots s'avancent à la file ; à la proue du premier se tient debout un chef, qui répète le monosyllabe oah, la première voyelle sur une note élevée et courte, la seconde sur une note sourde et longue ; dans le dernier canot est encore un chef debout, manœuvrant une grande rame en forme de gouvernail. Les autres guerriers sont assis, les jambes croisées, au fond des canots : à travers le brouillard, la neige et les vagues, on n'aperçoit que les plumes dont la tête de ces Indiens est ornée, le cou allongé des dogues hurlant, et les épaules des deux sachems, pilote et augure, on dirait des dieux de ces eaux. » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 698-699). Aux limites du tableau de paysage et du tableau de la vie américaine, l'équilibre de la description réside dans cette alternance entre les notations concernant les indiens et celles qui concernent le cadre tourmenté dans lequel ils évoluent : la scène vaut pour l'illustration de toutes les entreprises de navigation de ce type et insiste sur le danger de l'engloutissement rapidement désamorcé par l'opposition entre cette agitation dangereuse des flots et le calme, la maîtrise des indiens navigateurs, chevauchant sereinement les flots animés. Les notations sonores ancrent cette maîtrise davantage encore dans les attitudes fermes et statiques, par opposition au chaos incontrôlé des vagues. Quand l'homme s'aventure dans la tempête, il s'agit donc d'une épreuve de force dont l'un des deux doit sortir vainqueur.

[400] Dans *Mythopoétique des genres* (PUF, « Ecritures », 2003, « Epos et épopée », p. 137), Pierre Brunel montre que l'épique dépasse le simple cadre de l'épopée pour résider essentiellement dans le point de vue que l'auteur porte sur les éléments qu'il représente dans ses œuvres : il « n'existe que par le regard que nous jetons sur les êtres et sur les événements, par notre manière de les appréhender ».

convoque un autre imaginaire. *Les Martyrs* offrent un premier tableau du voyageur en prise avec une tempête, dans le désert, en compagnie de son guide :

> Tournant le visage au nord, il se mit à fuir de toute la vitesse de son dromadaire. Je le suivis : l'horrible vent qui nous menaçait était plus léger que nous.
>
> Soudain de l'extrémité du désert accourt un tourbillon. Le sol emporté devant nous manque à nos pas, tandis que d'autres colonnes de sable, enlevées derrière nous, roulent sur nos têtes. Egaré dans un labyrinthe de tertres mouvants et semblables entre eux, le guide déclare qu'il ne reconnaît plus sa route ; pour dernière calamité, dans la rapidité de notre course, les outres remplies d'eau s'écoulent. Haletants, dévorés d'une soif ardente, retenant fortement notre haleine dans la crainte d'aspirer des flammes, la sueur ruisselle à grands flots de nos membres abattus. L'ouragan redouble de rage : il creuse jusqu'aux antiques fondements de la terre, et répand dans le ciel les entrailles brûlantes du désert. Enseveli dans une atmosphère de sable embrasé, le guide échappe à ma vue. Tout à coup j'entends son cri ; je vole à sa voix : l'infortuné, foudroyé par le vent de feu, était tombé mort sur l'arène, et son dromadaire avait disparu[401].

Un certain nombre de points communs relient la tempête de sable à la tempête en mer : tout d'abord, une même bipolarité structure le tableau, celle du ciel et de la terre. Comme pour circonscrire le cadre présidant au chaos à venir, Chateaubriand mesure l'empan qui sépare ces deux espaces, faisant d'eux des territoires aux frontières incertaines[402]. Le lieu commun du monde à l'envers préside ainsi à une perte des repères[403] : sous les yeux du voyageur, un bouleversement a lieu qui se développe au gré d'une description catastrophiste, accumulant les avanies et conduisant peu à peu vers un imaginaire infernal. Tout porte à croire que la tempête vise à anéantir les voyageurs : la perte des repères spatiaux s'accompagne d'une privation d'eau et d'un espace de la sécheresse et de l'incendie, dont l'isotopie se développe au gré d'une amplification cosmique de la catastrophe[404]. La description se développe au gré d'un imaginaire apocalyptique qui passe de l'abolition des repères au bouleversement cosmique : l'imaginaire latent du dieu foudroyant et l'omniprésence de la hantise de la disparition[405] conduisent à une accentuation progressive de l'isolement. Le tableau figure une lente désagrégation du cadre qui entoure le voyageur : une force de mort fait périr peu à peu

---

[401] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 284.

[402] Les « tertres mouvants » et le « sol emporté » font pendants aux « colonnes de sable » qui tiennent lieu de ciel.

[403] L'image du labyrinthe, de la gémellité indistinctive des « tertres », « semblables entre eux », la représentation du guide perdu sont autant de moyens de rendre perceptible le désordre de la table rase apportée par la tempête.

[404] Le ciel et la terre échangent leurs caractéristiques, et l'abîme s'ouvre dans une image du creusement et des « entrailles ». Alors, la représentation du guide « enseveli » et mort, « foudroyé par le vent de feu », semble figurer un *memento mori* disposé sur la route du voyageur, une mise en garde sur les dangers du désert.

[405] Celle des lieux, du guide - dans un premier temps dans sa disparition du champ visuel puis dans un second temps lors de sa mort constatée *de visu* – et enfin la perte du dromadaire.

toutes ses chances de salut possible[406] pour mettre en présence l'homme seul face à ce qui le dépasse, en position extrême de vulnérabilité. Cette faiblesse de l'homme en proie aux éléments structure ainsi l'imaginaire de la tempête et sa description littéraire par Chateaubriand mais elle peut aussi reprendre un imaginaire de la dualité.

Spectateur à distance du déchaînement des éléments, la perception du voyageur demeure souvent structurée sur le mode bipartite du calme et de l'agitation, conduisant alors à une méditation sur la place de l'homme dans le monde. La montée au Vésuve, dans *Voyage en Italie*, place ainsi le voyageur auprès d'une figure salvatrice, celle de l'ermite, qui le sauve du chaos des éléments et de l'encerclement nuageux :

> L'ermite est sorti pour me recevoir. Il a pris la bride de la mule, et j'ai mis pied à terre. Cet ermite est un grand homme de bonne mine et d'une physionomie ouverte. Il m'a fait entrer dans sa cellule ; il a dressé le couvert, et m'a servi un pain, des pommes et des œufs. Il s'est assis devant moi, les deux coudes appuyés sur la table, et a causé tranquillement tandis que je déjeunais. Les nuages s'étaient fermés de toutes parts autour de nous ; on ne pouvait distinguer aucun objet par la fenêtre de l'ermitage. On n'oyait dans ce gouffre de vapeurs que le sifflement du vent et le bruit lointain de la mer sur les côtes d'Herculanum ; scène paisible de l'hospitalité chrétienne, placée dans une petite cellule au pied d'un volcan et au milieu d'une tempête[407] !

Plus qu'un véritable tableau de tempête, il s'agit d'une « scène », c'est-à-dire de la représentation d'une action où l'homme prend une part essentielle, combinée à la description du cadre naturel qui l'entoure. Alors que la « scène » devrait représenter l'essentiel de la description, elle laisse place, dans un second temps, à la peinture des vents et des nuages qui enserrent l'ermitage. Oppression de l'encerclement et perte de tout repère visuel conduisent au constat d'un résidu sonore euphémisé, centré sur l'inquiétude inhérente aux bruits du vent qui semblent étouffer toute manifestation sonore proche au profit de résonances lointaines. Dans ce petit tableau, l'imaginaire de la tempête emprunte de nouveau l'image du « gouffre » lors même qu'il n'y a pas de vide réel présupposé[408]. Le risque est bien de se perdre comme individu dans une force qui le dépasse et annihilerait tout : mais la situation abritée du voyageur lui permet de constater une dualité fondamentale qui reprend en écho sa propre situation métaphysique[409]. Sur le plan

---

[406] Repérage, eau, guide, moyen de transport et de fuite.
[407] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1465.
[408] Il s'agit bien de signifier un danger général d'engloutissement, celui que risque l'homme menacé d'être absorbé par les puissances du grand tout.
[409] La dernière phrase, qui clôt cette description bipartite, semble résumer l'antagonisme pittoresque de l'intériorité calme, faite de recueillement hospitalier, image de l'intime et de l'être recueilli dans sa propre individualité spirituelle face à l'empire dangereux et magnifié de la nature destructrice, avec l'image du « volcan » (grandeur démesurée qui s'oppose à la « petite cellule ») et de la « tempête ».

symbolique, la lutte christique du bien contre le mal est figurée par une description hybride, qui mêle scène de genre et situation paysagère périlleuse[410].

Entre calme et tempête, le tableau est l'occasion d'une description qui se déploie sur tous les modes interprétatifs : le dualisme spatial appelle le dualisme physique, moral, métaphysique mais aussi symbolique. Si la fracture du monde plaît tant à Chateaubriand, c'est qu'à ses yeux s'y déroule le formidable spectacle de la division des forces qui l'animent : les contrastes observés y nourrissent l'expansion descriptive, par celle des mots tout autant que par le spectre étendu des résonances interprétatives et symboliques. A la manière des arts mnémotechniques, la force d'impact du tableau finit par se « grav[er] dans [la] mémoire » de celui qui le perçoit et qui croit entrevoir les mystères de la Création dans la faille qui met en présence ses deux aspects contradictoires. L'investigation paysagère de la tempête ouvre donc sur une description qui cherche autant à reproduire une découverte

---

[410] Cette situation est un *leitmotiv* dans l'œuvre de Chateaubriand, revenant à deux reprises dans un contexte similaire, dans la *Lettre à Fontanes sur l'ouvrage de Mme de Staël* et dans *René* ([37] Voir « Annexes », p. 697). Le premier tableau fait surgir la dualité spatiale au prix d'une méditation sur les beautés de la religion chrétienne ; le second s'inscrit dans une contemplation du paysage par la posture archétypale du penseur romantique sur le rocher face à la démesure des éléments. Cette posture a été immortalisée par le tableau de Friedrich, *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*. Le « solitaire [rêvant] à l'aspect de la mer », c'est aussi René admirant « la tempête sur les flots » : les figures sont interchangeables. Là où le christianisme est patent, il est latent dans l'œuvre de fiction qui reprend les mêmes termes que dans la *Lettre à Fontanes* dans un contexte différent, au prix d'altérations signifiantes. Le paysage s'individualise, il prend corps dans une histoire singulière fondée sur le même dualisme entre agitation et apaisement, espace intérieur méditatif et serein et espace extérieur bouleversé et mouvant. Bien plus que des différences, ces deux tableaux semblables renforcent les permanences de la structuration duelle qui les compose. Que les hommes soient présentés « brisés par des écueils » ou « sur des écueils », le détail change seulement les circonstances mais l'image reste celle de la faiblesse de l'homme et des dangers de la tempête pour l'unité même de son être qui risque d'être rompue. Le lieu clos du refuge religieux est bien vecteur de « paix », celle que « rien ne peut troubler » : le tableau naît de la conjonction de deux infinis qui se côtoient, l'infini destructeur de la nature et l'infini reconstructeur qui apaise l'être religieux. Ce dualisme, sur le plan symbolique, reproduit les deux visages du Dieu chrétien, le dieu vengeur et le dieu pacificateur, mais pourrait aussi signifier la permanence de la lutte entre le paganisme destructeur de la nature sauvage et l'œuvre rassurante et civilisatrice de la religion comme « asile » contre cette barbarie. Le tableau méditatif de la *Lettre à Fontanes* se termine sur l'image de la frontière ténue entre « vie » terrestre et vie spirituelle *post-mortem.* Nous ne pouvons nous empêcher de songer, dans ce cas précis, à l'entreprise même de Chateaubriand, métaphysique autant que littéraire, dans la posture d'outre-tombe qui préside à ses *Mémoires*, monument de mots immortalisant une vie dans l'éternité de ses lecteurs et de ses lectures. Le tableau de *René* amplifie l'image par la réaffirmation répétée des contraires. L'espace descriptif s'y constitue en un déploiement des contrastes comme pour mieux en affirmer la force inconciliable : « vaisseaux » et « couvent » sont autant de figures de la mobilité et de l'impermanence opposées à la constance stable, sur le plan physique tout autant que moral, et que le tableau en diptyque à la manière des *Vies parallèles* de Plutarque entre le navigateur et la vestale ne fait que réaffirmer sur le plan des individus. Une étroite implication se tisse dans cette réaffirmation des contraires sur le plan physique et non plus métaphysique : l'âme d'Amélie, « orageuse comme l'océan », rappelle les « orages du cœur » d'*Atala* et reproduit cette géographie sentimentale et morale si chère à Chateaubriand pour offrir un dernier contraste avec le « naufrage plus affreux que celui du marinier ». L'image du navigateur est une des postures privilégiées de Chateaubriand mais rappelle aussi l'image biblique de la vie comme passage, de la vanité de l'existence, du « *tempus fugit* » et des lamentations de Job. Agnès Verlet, dans *Vanités de Chateaubriand* (*op. cit.*) montre bien toute l'influence qu'ont eue les Pères de l'Eglise et leurs méditations mélancoliques sur Chateaubriand, comme eux enclin à la réflexion sur la vanité des choses et de l'existence.

de premier ordre[411] qu'à la faire partager au lecteur dans une peinture fidèle des impressions ressenties. Le tableau de tempête se concentre donc sur cette faille qui place l'être aux confins de son existence, risquant de la perdre à tout moment, pris entre deux postulations qui le ravissent et l'épouvantent tout autant l'une que l'autre. Mais le combat des éléments n'est que la représentation à distance du combat humain : lorsque l'homme entre de plain-pied dans le cadre du tableau pour en former le centre, le paysage n'est pas rejeté pour autant aux abords du spectacle perçu. Il semble s'adjoindre aux combats pour en accroître la force expressive et la description du tableau s'en trouve étendue.

2. « Les champs de bataille immortalisés par [Chateaubriand] »[412]

Le tableau d'une alliance des combats épiques et du paysage ne va pas de soi : la tradition antique place volontiers au premier rang le héros et ses faits d'armes pour rejeter à la périphérie de la description un éventuel paysage, souvent occulté. Si l'on s'en tient à l'avis de Chateaubriand, les « Anciens » auraient volontiers été de piètres paysagistes, amoindris dans leur art par la prégnance, au sein de leur imaginaire spatial, de la mythologie[413]. Chateaubriand révolutionne la place du paysage dans l'épopée. Selon Jean-Marie Roulin, il donne une nouvelle fonction à la description : « la nature doit porter les traces de l'Histoire ; c'est une des leçons données au roman par l'épopée telle que la conçoit Chateaubriand ». Ainsi, si l'homme est volontiers « exilé et aveuglé par les passions comme l'ambition » pour l'auteur de *Génie du Christianisme*, « la description, par son attention à la ruine, permet de figurer cette chute ; surtout, elle devient un élément constitutif de la représentation historique qui ne relève plus des seuls personnages. »[414]. Avec Chateaubriand, le paysage s'intègre au tableau de combats épiques pour signifier une déchéance historique qui ne trouve de résolution que dans une perspective chrétienne salvatrice. L'intégration du paysage dans les tableaux historiques du combat épique se réalise selon trois modes : le paysage peut se réduire à une influence lumineuse qui

[411] Celle des origines du monde, de son essence entrevue.
[412] Nous détournons ici une citation de Chateaubriand lui-même qui, à l'orée du Ve livre d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, entend « examiner », aux abords de Jérusalem, « les champs de bataille immortalisés par Le Tasse » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 424).
[413] Voir le célèbre passage de *Génie du Christianisme* (*op. cit.*, p.723) : « […] il est si vrai que l'allégorie physique, ou les dieux de la fable, détruisaient les charmes de la nature, que les anciens n'ont point eu de vrais peintres de paysage, par la même raison qu'ils n'avaient point de poésie descriptive. ».
[414] Jean-Marie Roulin, *L'Epopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005, p. 187.

esthétise la barbarie humaine, s'intégrer davantage et ouvrir le tableau sur un espace de déploiement analogique ou participer pleinement aux combats par sa force destructrice.

A - Premier degré d'intégration paysagère : touche lumineuse et esthétique du combat.

Les scènes guerrières sont parfois douées d'une poésie qui n'est pas *a priori* leur qualité première : la violence, ainsi euphémisée par le cadre naturel, n'est plus la seule composante de la description qui devient hybride comme dans cet extrait des *Martyrs*, où l'alliance entre la nature et les hommes se révèle étroite :

> Le soleil du matin, s'échappant des replis d'un nuage d'or, verse tout à coup sa lumière sur les bois, l'Océan et les armées. La terre paraît embrasée du feu des casques et des lances, les instruments guerriers sonnent l'air antique de Jules César partant pour les Gaules. La rage s'empare de tous les cœurs, les yeux roulent du sang, la main frémit sur l'épée. Les chevaux se cabrent, creusent l'arène, secouent leur crinière, frappent de leur bouche écumante leur poitrine enflammée, ou lèvent vers le ciel leurs naseaux brûlants, pour respirer les sons belliqueux[415].

Un glissement s'opère entre les éléments du paysage, le soleil et la terre, qui laissent place peu à peu au détail des guerriers enivrés par la perspective du combat. Entre description du cadre naturel et portrait en actes des belligérants, ce passage témoigne d'une volonté esthétisante du paysage à des fins contrastives pour mieux signifier ensuite la dégradation guerrière : le soleil sert de projecteur qui met en lumière de manière théâtrale le lieu du conflit. Sa description inaugurale élève le point de vue et une gradation descriptive permet de progresser des éléments de la nature à ceux qui relèvent de la société humaine des combattants[416]. Le cadre naturel, mêlé aux scènes de combats, révèle et met en valeur autant qu'il anticipe sur les déchirements à venir, créant une continuité avec la suite de la description et traduisant le frémissement impatient avant le déclenchement des hostilités[417]. Outre la valeur esthétisante de la lumière et de ses reflets, l'illumination peut

---

[415] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 201.

[416] Le trajet de la lumière sert de point de fuite qui conduit la description peu à peu vers le théâtre du conflit. « Bois », « Océan » puis « armées », tout semble mener au point focal qui sera le lieu des événements majeurs ébranlant le paysage, comme en témoigne la terre « embrasée » en apparence, conséquence directement soulignée de la présence des instruments de guerre, épiques par excellence. Ce feu n'est autre que le rayonnement solaire réfléchi par les casques et les lances ou autres « instruments guerriers », faisant participer la lumière au combat par sa force de dévoilement progressif et déjà agressif par l'image du feu.

[417] Le tableau se clôt sur l'image des chevaux regardant le ciel comme un retour à la dimension céleste inaugurale, accompagnée de l'image du feu par les « naseaux brûlants ». Le paysage affleure et, rejeté aux

participer aussi au spectacle de la bataille en reprenant cette même esthétique du contraste transposée dans le cadre épique. Les *Mémoires d'outre-tombe* décrivent ainsi l'expérience de Chateaubriand soldat à Thionville dans un tableau nocturne mettant l'accent sur les jeux de lumières mêlés aux combats :

> Le corps autrichien de Waldeck commença d'opérer. L'attaque devint plus vive de notre côté. C'était un beau spectacle la nuit : des pots-à-feu illuminaient les ouvrages de la place, couverts de soldats ; des lueurs subites frappaient les nuages ou le zénith bleu lorsqu'on mettait le feu aux canons, et les bombes, se croisant en l'air, décrivaient une parabole de lumière. Dans les intervalles des détonations, on entendait des roulements de tambour, des éclats de musique militaire, et la voix des factionnaires sur les remparts de Thionville et à nos postes ; malheureusement, ils criaient en français dans les deux camps : « Sentinelles, prenez garde à vous[418] !

Une scène de bataille illuminée devient un « spectacle » proche du feu d'artifices et l'interaction avec la nature, bien que réduite, contribue à esthétiser le cadre pourtant peu propice à ce genre de description. Comme pour les tableaux de paysages nocturnes en Amérique, l'alliance du visuel et du sonore contribue à la grandeur ressentie[419]. La lumière met en relation la terre et le ciel par une trajectoire illuminée modifiant sensiblement le paysage nocturne et apportant au contexte guerrier une euphémisation esthétique[420]. Le concert sonore qui s'ensuit participe à cette dimension harmonieuse de la dispersion inattendue, pittoresque de la surprise et de l'émerveillement que vient rompre la dysphorie de la dernière phrase, rappelant l'esthète aux devoirs terrestres du soldat. Ainsi, une déflation finale vient ruiner toute poésie en la constituant comme un moment d'épiphanie éphémère et fragile mais malgré tout prépondérante. La nature qui affleure permet donc une échappée poétique sublimant les horreurs du combat et la vie terne du soldat. Les mentions rapides du cadre esquissent ce que réalisent plus pleinement les analogies, qui permettent d'intégrer le paysage dans la matière épique.

---

périphéries de l'action humaine, il joue un rôle considérable de bordure révélatrice, créant une harmonie et une tension propices à l'émergence de la déflagration épique à venir.

[418] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 476.

[419] La lumière, bien qu'artificielle, puisque provenant des « pots-à-feu », est vectrice de beauté pittoresque dans ses effets imprévus et dans sa rencontre avec le champ de bataille comme avec le ciel.

[420] Les bombes deviennent des « paraboles de lumière » qui orchestrent un ballet de « lueurs subites » faisant changer l'aspect du ciel, devenu un « zénith bleu ».

B - Deuxième degré de l'intégration : espaces du déploiement analogique.

La mise en place du paysage épique analogique est double : l'analogie introduit la description des combats ou au contraire constitue son prolongement naturel. Lorsqu'il évoque « l'ardente canicule » qui frappe le paysage américain dans *Les Natchez*, Chateaubriand l'utilise pour annoncer la grandeur destructrice des combats par un prélude qui élargit la résonance épique aux dimensions d'une région du monde, par référence à un phénomène climatique ample :

> Lorsque l'ardente canicule engendre dans les mers du Mexique le vent pestilentiel du midi, ce vent destructeur pousse, en haletant, une haleine humide et brûlante. La nature se voile : les paysages s'agrandissent ; la lumière scarlatine des tropiques se répand sur les eaux, les bois et les plaines ; des nuages pendent en énormes fragments aux deux horizons du ciel ; un midi dévorant semble être levé pour toujours sur le monde : on croit toucher à ces temps annoncés de l'embrasement de l'univers : ainsi paraissent les armées arrêtées l'une devant l'autre et prêtes à se charger avec furie[421].

Chateaubriand inclut dans ce tableau son propre fonctionnement descriptif mis en actes : « les paysages s'agrandissent ». C'est bien cette dilatation de l'espace naturel qu'il entend reproduire fidèlement, afin de mieux la faire ressentir au lecteur : le paysage se déploie en mouvements à partir d'un événement qui met en branle une succession de bouleversements, si bien que l'on assiste à un changement progressif comme *de visu*[422]. Le spectacle inquiétant qui est représenté utilise les ressources de l'hypotypose[423], sollicitant tous les sens au profit d'une impression de grandeur épique[424]. Le tableau, par sa progression, mime l'invasion progressive d'un paysage de la terreur qui culmine par la formule de clôture rapprochant ces métamorphoses des manifestations de l'Apocalypse biblique, dont on sait combien elles nourrissent l'imaginaire de Chateaubriand dans *Les Natchez*[425]. La configuration rythmique reproduit les effets de disproportion de la cadence

---

[421] *Les Natchez, op. cit.*, p. 318.

[422] La succession des verbes d'action, celle des points de vue divers adoptés sur le spectacle naturel (le vent, la nature, la lumière, les eaux, les bois, les plaines, les nuages, le midi) tendent à penser l'espace dans son gigantisme cosmique.

[423] Les sens sont sollicités avec violence : la vue inquiète, avec la lumière « scarlatine » et le voile de la nature, la sensation tactile de l'humidité alliée à son contraire le « brûlan[t] » forment un univers de tension incompréhensible qui favorise l'insécurité.

[424] La personnification du vent et les adjectifs à sens fort qui le qualifient en font un monstre aux dimensions de l'univers, équivalent d'un Chronos dévorant le monde. Ce dernier est représenté par des images de la décadence et de l'agonie, portant la décomposition à l'échelle peu à peu étendue aux limites de la planète. Par une gradation épique, le paysage des « mers du Mexique » se déploie aux « deux horizons du ciel » et au « monde » et à « l'univers ».

[425] Chateaubriand l'affirme lui-même : lors de la rédaction de ses fictions américaines, il est nourri de la *Bible* et des récits épiques de l'influence desquels il ne peut se départir. Nous reviendrons sur cette influence

mineure[426] et le mot « furie », qui clôt ce passage, laisse bien entendre que le combat relève d'une logique destructrice, d'un emportement violent presque pulsionnel, visant la mort de l'adversaire comme fin ultime.

Lever de rideau, le déploiement épique du paysage préfigure la violence des combats en l'inscrivant déjà dans le ciel. Dans ce jeu des correspondances verticales, il se produit parfois une configuration inverse où le combat, par sa violence, conduit à une perception identique du paysage, dans une continuité qui vise à accroître la force d'impact de l'atmosphère belliciste :

> On entend le frémissement du sang qui se dessèche et s'évapore en tombant sur la machine rougie, pour la possession de laquelle en combat. Les décharges des mousquets et des batteries font de la colline un effroyable chaos. Tels sont les mugissements, les ténèbres et les lueurs de l'Etna, lorsque le volcan se réveille : un ciel d'airain, d'où tombe une pluie de cendre, s'abaisse sur les campagnes obscurcies, au milieu desquelles la montagne brûle comme un funèbre flambeau ; des fleuves d'un feu violet sillonnent les plaines mouvantes ; les hommes, les cités, les monuments, disparaissent, et Vulcain, vainqueur de Neptune, fait bouillonner les mers sur ses fourneaux embrasés[427].

Le combat préfigure la description du paysage dans une contamination épique progressive qui conduit de la représentation de la violence sanguinaire à celle de ses répercussions sur « la colline ». Une transition est ménagée vers la perspective paysagère qui succède à cette scène de guerre sur le motif du « chaos » avec l'image du volcan. L'analogie permet d'étendre le paysage au-delà du théâtre même des combats, non plus aux dimensions de l'univers mais jusqu'à un ailleurs italien, par la référence à l'Etna. L'espace reproduit suggère alors la force destructrice de la fusion entre le ciel et la terre[428]. Les fleuves deviennent du feu, comme autant d'indices visuels d'un monde à l'envers, motif par excellence de l'Apocalypse et de l'instabilité permanente, celle des « plaines mouvantes » et de la disparition généralisée. Le choix de l'Etna n'est pas anodin : lieu où la tradition antique place la porte des Enfers, royaume de Vulcain et de ses forges, il est un

---

prépondérante du paysage biblique de la destruction comme archétype de l'imaginaire descriptif de l'auteur dans l'étude du troisième temps du paysage épique : les paysages de la destruction.

[426] La protase, démesurée, représente le déploiement de « l'ardente canicule », avec pour acmé le mot « univers », point culminant de l'expansion maximale du paysage. Dès lors, l'apodose est réduite et disproportionnée : elle forme à la fois une mise en valeur et une transition vers le théâtre des conflits, comme si le déploiement de la canicule apocalyptique servait de lever de rideau au véritable événement, à savoir la contagion de la logique destructrice sur le plan humain et non plus cosmique.

[427] *Les Natchez, op. cit.*, p. 325.

[428] Le point d'origine du volcan permet le déploiement de la confusion entre le haut et le bas, s'annihilant dans un clair devenant obscur où les luminosités sont avant tout des incendies, où le liquide se mue en feu dans une « pluie de cendres », image d'un chaos porteur de mort (par le symbole du « funèbre flambeau » mortuaire qu'est l'Etna) où les fricatives se succèdent pour mimer le crépitement du chaos (« Funèbre flambeau », « fleuves », « feu », « violet »).

moyen pour Chateaubriand de convoquer l'imaginaire biblique autant que les résonances mythologiques du Panthéon des épopées antiques[429]. « Mer » et « fourneaux » confondus représentent alors le paysage du chaos des éléments fondamentaux, l'eau et le feu, qui s'éteignent réciproquement[430] : la mort des éléments est bien l'ultime résonance de la mort des hommes dans le paysage.

Le paysage analogique est donc un mode d'expansion de l'espace qui permet au cadre naturel d'amplifier la résonance du combat des hommes. Le préfigurant ou le prolongeant, il est une porte ouverte vers l'ailleurs divin et cosmique et ne se conçoit que comme un prolongement en interaction avec l'action dévastatrice des hommes. Pourtant, le paysage épique n'est pas cantonné aux seules périphéries du combat : parfois, il fait son entrée aux côtés des hommes pour se mêler aux luttes qui les opposent et faire se modifier le cours des événements.

C - Troisième degré de l'intégration : le paysage combattant.

L'eau et le feu sont les deux éléments vecteurs de destruction dans le paysage épique chateaubrianesque, mais ils permettent aussi la recomposition esthétique. Le feu contribue à la naissance du paysage esthétisé par sa lumière et l'eau envahit l'espace par son flux et ses reflets éventuels : cette mouvance lie les éléments épars tout en les emportant. La couleur, par petites touches et par le liant du glacis, est le correspondant, sur le mode pictural, de ces deux éléments utilisés par Chateaubriand dans ses tableaux. L'incendie est avant tout peinture, comme dans cet extrait des *Natchez* :

> La nuit régnait : des nuages brisés ressemblaient, dans leur désordre sur le firmament, aux ébauches d'un peintre dont le pinceau se serait essayé au hasard sur une toile azurée. Des langues de feu livides et mouvantes léchaient la voûte du ciel. Soudain ces feux s'éteignent ; on entend quelque chose de terrible passer dans l'obscurité, et du fond des forêts s'élève une voix qui n'a rien de l'homme[431].

---

[429] Il n'est donc pas surprenant de percevoir comment le paysage s'agrandit *in fine* pour ouvrir sur une perspective divine avec l'apparition de « Vulcain, vainqueur de Neptune » : les dieux sont devenus des avatars célestes des combattants terrestres poursuivant leur lutte à leur échelle démesurée, dans le champ de bataille du ciel.

[430] Par évaporation de l'eau au moyen de la chaleur et par le feu éteint au moyen de l'eau.

[431] *Les Natchez, op. cit.*, pp. 186-187.

Le surgissement épique est pictural, analogie tissée dans la première phrase de ce tableau construit comme un cadre de l'apaisement silencieux, tout en nuances et en demi-teintes, et qui conduit à l'image du frottement de la langue sur « la voûte du ciel ». L'espace est essentiellement céleste[432] et l'indétermination qui suit[433] fait basculer l'apaisement dans l'inquiétude. A l'orée des combats, un retournement se produit dans le domaine du ciel, qui préfigure l'arrivée de la terreur épique des affrontements. La grandeur poétique du tableau mêle l'esthétique picturale de l'apaisement à l'horreur des images, suggérant le basculement du *locus amoenus* en *locus horribilis*. La réversibilité du cadre naturel traduit ainsi le basculement des destinées et Chateaubriand module cet espace du paysage à des fins expressives, si bien que le feu est à la fois l'éclat esthétique du soleil sur les combattants et leurs armes et l'élément central d'un cadre esthétisant les ombres inquiétantes d'un paysage instable :

> Les tambours se taisent ; une voix s'élève, et va se répétant le long des bataillons, de chef en chef, comme d'écho en écho. Mille tubes enlevés de la terre frappent l'épaule du fantassin ; les cavaliers tirent leurs sabres, dont l'acier, réfléchissant les rayons du soleil, mêle ses éclairs aux triples ondes de feu des baïonnettes : ainsi durant une nuit d'hiver brille une solitude où des tribus canadiennes célèbrent la fête de leurs génies ; réunies sur la surface solide d'un fleuve, elles dansent à la lueur des pins allumés de toutes parts ; les cataractes enchaînées, les montagnes de neige, les forêts de cristal, se revêtent de splendeurs, tandis que les sauvages croient voir les esprits du nord voguer dans leurs canots aériens, avec des pagayes de flamme, sur l'aurore mouvante de Borée[434].

La voix résonnante et inconnue est un motif de terreur épique par son caractère incertain et sa provenance mystérieuse, sans doute divine : elle manifeste l'entrée des forces obscures dans le champ de l'affrontement humain. Mais elle annonce également le ballet des ombres et du feu car la description de cette scène se clôt sur des jeux de reflets qui associent l'activité humaine et celle du soleil dans une même action lumineuse. C'est cette alliance qui permet l'analogie avec les réunions indiennes. Le paysage igné devient un décor agissant, il participe pleinement aux cérémonies par la variété des reflets qui reproduisent les mouvements et les accentuent dans le domaine du nocturne naturel de même qu'elles esthétisent le cadre[435]. La description progresse selon un principe d'union des parties du paysage autour d'une ligne de feu ordonnatrice à double valeur : creuset des

---

[432] L'imparfait descriptif crée une atmosphère intemporelle brisée par la rupture du nocturne, que préfigure l'emploi de l'adverbe « soudain », signe de l'irruption divine.
[433] Dans l'origine du mouvement imperceptible puis de la voix inconnue à résonance divine.
[434] *Les Natchez, op. cit.*, p. 179.
[435] Le double mouvement lumineux des « paysages de flamme » permet la représentation d'un paysage étendu, qui concentre en lui la quintessence des lieux naturels épiques par leur démesure (« cataractes enchaînées », « montagnes de neige », « forêts de cristal »).

paysages grandioses, il est aussi un paysage sublimé par la présence divine apte à susciter l'imaginaire animiste des indiens et des « esprits du nord », inversant les données du réel en faisant du ciel une mer tourmentée avec l'image de « l'aurore mouvante ». Le paysage épique se constitue dans son interaction avec les manifestations humaines, luttes ou conseils de guerre : il amplifie ou préfigure les luttes et en vient à jouer le rôle de combattant. Le raz-de-marée ne sert pas simplement de décor des ombres qui reflète l'action des hommes en y participant à sa manière. Il envahit le terrain des conflits pour devenir un agent de destruction au même titre que les combattants, comme dans cet extrait des *Martyrs* :

> Un vent impétueux se lève entre le nord et le couchant ; les flots s'avancent sur les grèves ; on voit venir, écumante et limoneuse, une de ces marées de l'équinoxe qui dans ces climats semblent jeter l'Océan tout entier hors de son lit. La mer, comme un puissant allié des barbares, entre dans le camp des Francs pour en chasser les Romains. Les Romains reculent devant l'armée des flots ; les Francs reprennent courage ; ils croient que le monstre marin, père de leur jeune prince, est sorti de ses grottes azurées pour les secourir. Ils profitent de notre désordre ; ils nous repoussent, ils nous pressent, ils secondent les efforts de la mer. Une scène extraordinaire frappe les yeux de toutes parts : là, les bœufs épouvantés nagent avec les chariots qu'ils entraînent ; ils ne laissent voir au-dessus des vagues que leurs cornes recourbées, et ressemblent à une multitude de fleuves qui auraient apporté eux-mêmes leurs tributs à l'Océan ; ici, les Saliens mettent à flot leurs bateaux de cuir et nous frappent à coups de rames et d'avirons. Mérovée s'était fait une nacelle d'un large bouclier d'osier : porté sur cette conque guerrière, il nous poursuivait escorté de ses pairs qui bondissaient autour de lui comme des tritons. Pleines d'une joie insensée, les femmes battaient des mains et bénissaient les flots libérateurs. Partout la lame croissante se brise et jaillit contre les armes : partout disparaît le cavalier qui se noie, le fantassin qui n'a plus que son épée hors de l'eau ; des cadavres qui paraissent se ranimer roulent avec les algues, le sable et le limon. Séparé du reste des légions et réuni à quelques soldats, je combattis longtemps une multitude de barbares, mais enfin, accablé par le nombre, je tombai, percé de coups, au milieu de mes compagnons étendus morts à mes côtés[436].

Ce long tableau montre que l'on est loin de la description perçue comme temps mort de l'action : au contraire, elle est action en elle-même. L'utilisation du présent de l'indicatif contribue à donner une représentation qui mime la progression simultanée à l'acte de description et de lecture, comme si le paysage évoluait sous la plume de l'écrivain. La récurrence des verbes d'actions rapproche les métamorphoses de la nature de manifestations semblables à celles des combattants[437]. Les phénomènes climatiques exceptionnels – on se souvient de « l'ardente canicule » - sont souvent le prétexte à une peinture de tableaux de paysages agités : la marrée d'équinoxe nourrit, dans le cas présent, un parallèle avec les armées qui fait de l'espace naturel décrit un combattant qui approche. Ce parallèle est explicite et la mer devient un renfort des armées gauloises affrontant les

[436] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 210.
[437] Levée du vent comme les troupes qui se mettent en marche, avancée des flots puis arrivée au loin.

romains avec ses « flots libérateurs »[438]. Une contamination épique du paysage permet l'investissement du champ de bataille par l'élément océanique mais aussi par sa mythologie et ses croyances[439] : le tableau se veut alors fédérateur de tous les aspects de la destruction[440].

Lorsque le paysage entre en interaction agissante avec les combattants, il se métamorphose et le prélude à son arrivée, prélude céleste des vents et des nuages changeants, annonce la plongée dans le domaine terrestre et la personnification de l'océan en guerrier surpuissant, reproduisant la force de Neptune transposée dans le cadre de la lutte des romains et des gaulois[441]. Agent de sa propre destruction, il constitue une force animée par le divin qui sert aussi les desseins de l'intrigue. Chateaubriand aime à peindre ces moments où la nature se prépare à montrer sa toute puissance destructrice mais aussi à représenter le champ de dévastation épique comme la conséquence grandiose de sa puissance létale. Alors se révèle un paradoxe apparent : la nature n'est jamais aussi grandiose que lorsqu'elle fait courir à l'homme un danger de mort et le regard du descripteur investit les champs de ruines laissés par les fureurs des tempêtes pour mettre à nu la nature et réfléchir longuement à sa supériorité. Le paysage se fait vestige, il témoigne des emportements divins, il est cet espace de ruine caractéristique de l'épique qui atteste des violences passées et en porte les stigmates : le contempler à loisir dans des tableaux de vanité étendus, c'est déceler la poésie du désenchantement qui sourd de ses membres disjoints.

---

[438] La description se construit ainsi dans l'amplification fondée sur le déploiement du secours dans un rapport constant entre les troupes et leur nouvel allié, passant au spectacle de la destruction selon un mode bipartite traditionnel, lié à la proximité, à l'aide des adverbes de lieu « ici » et « là » suggérant la dispersion et le chaos.

[439] Doté d'une majuscule, « l'Océan » est le domaine de Poséidon et rappelle l'*Odyssée* d'Homère, de même que la mention des « tritons » par comparaison.

[440] Notamment par la reprise de *« partout »* dans un système corrélatif mais aussi par la multiplication des points de vue adoptés sur le cadre de cette « scène extraordinaire » : dire qu'elle « frappe les yeux », c'est aussi le suggérer et annoncer la suite de la description qui ne manque pas de tenir ses promesses.

[441] La puissance déferlante de l'élément aquatique rejoint alors l'imaginaire du Déluge et annonce un combat inégal mué en destruction désorganisée mais intégrale. L'espace descriptif, par sa disproportion, mime l'ampleur du désastre en en donnant tous les angles les plus variés afin que la scène marque le lecteur par sa violence et son aspect inéluctable. Le paysage combattant rejoint l'esthétique du monde renversé puisqu'il permet de bouleverser les rapports de force en faisant triompher les gaulois en perdition.

III. Après le combat et le déluge : paysages de la destruction.

Le terrain dévasté des combats ou celui des ravages météorologiques est propice à l'épanchement méditatif et à l'amplification descriptive du cadre naturel. Le lieu détruit est investi par une grandeur qui réside dans les traces de ce qui l'a anéanti. L'un des modèles prégnants de ces paysages est le modèle biblique : la Bible est une référence fondamentale pour l'auteur de *Génie du Christianisme* comme pour le traducteur du *Paradis perdu* de Milton. Elle lui fournit un ensemble de motifs qu'il peut réutiliser pour en faire la matrice de ses descriptions de paysages du chaos. Dans *Génie du Christianisme*, Chateaubriand procède à un ensemble de réécritures de la Genèse ou des manifestations de la colère divine qui ne sont pas sans indications sur la technique descriptive adoptée dans ses autres œuvres. La mise en valeur des éléments saillants de cette recomposition des motifs bibliques permet d'étudier ensuite dans quelle mesure ils sont repris dans les descriptions d'espaces naturels dévastés.

1. La prégnance du modèle biblique : entre incendie et chaos, la concentration des éléments épiques.

Pour constituer ses paysages de la destruction épique, Chateaubriand se conforme à deux principaux modèles extraits de la *Bible* : celui du Déluge et celui de l'Apocalypse.

A - Tempête et conséquences du Déluge

Le Déluge, dont l'imaginaire est indissociable du tableau de Niagara, favorise une rêverie qui devient le moteur de la création descriptive. Les *Fragments et variantes du Génie du Christianisme* fournissent une description poétisée de cette période de la Genèse :

> Les eaux, surmontant de trente coudées le sommet des plus hautes montagnes, fondirent dans la bouche des volcans qui s'éteignirent en vomissant de tumultueuses fumées, tandis que leurs flancs creusés se remplirent avec un bruit affreux ainsi que des bouteilles immenses. Les colonnes d'eaux atteignirent des régions si raréfiées que les poissons même furent suffoqués dans leur propre élément ; et leurs corps, ballottés par les vagues, flottèrent pêle-mêle avec les autres débris de ce grand naufrage du monde. (...) Le ciel même ne parut plus qu'une onde cristallisée qui se fond en rosée fertile durant la fraîcheur des nuits. (...) Le souvenir de la destruction des races se perpétua

dans les hauts lieux, où l'on ne voit plus que de rares animaux errant par des montagnes inconnues[442].

La violence des éléments bibliques - l'eau et le feu - reprend le principe de l'annulation de l'un par l'autre : un imaginaire de la fusion permet ainsi de suggérer l'anéantissement. Le gigantisme des événements climatologiques est mis au service d'un retour au néant[443]. Les sons décrits accentuent l'impression angoissante d'une mort à l'œuvre, et les bruits sourds rappellent ceux du siphon océanique de la tempête en mer comme l'imaginaire du tourbillon qui engloutit. La recomposition d'un certain nombre de lieux communs bibliques[444] favorise une poésie de la vanité : la représentation des poissons emportés par l'invasion des eaux surpuissantes met en rapport la fragilité de l'existence du microcosme face à la surpuissance destructrice du macrocosme[445]. Les poissons morts figurent aussi les hommes et constituent un *memento mori* du Déluge rappelant que la vie est éphémère. Cette sombre méditation à l'aune du modèle biblique permet cependant le développement d'une esthétique de la beauté morbide[446]. En position de conteur, Chateaubriand retrace aussi, dans *Génie du Christianisme*, les conséquences du Déluge dans un vaste tableau[447] :

> Le soleil, qui n'éclairait plus que la mort au travers des nues livides, se montrait terne et violet comme un énorme cadavre noyé dans les cieux ; les volcans s'éteignirent, en vomissant de tumultueuses fumées, et l'un des quatre éléments, le feu, périt avec la lumière.
>
> Ce fut alors que le monde se couvrit d'horribles ombres, d'où sortaient d'effrayantes clameurs ; ce fut alors qu'au milieu des humides ténèbres le reste des êtres vivants, le tigre et l'agneau, l'aigle et la colombe, le reptile et l'insecte, l'homme et la femme, gagnèrent tous ensemble la roche la plus escarpée du globe : l'Océan les y suivit, et, soulevant autour d'eux sa menaçante immensité, fit disparaître sous ses solitudes orageuses le dernier point de la terre[448].

Le premier tiers de la description de cet immense tableau est décrit du point de vue d'un autre Dieu, Chateaubriand contemplateur des actions divines. Il met l'accent sur l'imaginaire de l'anéantissement et de l'extinction, avec un souci permanent de poétiser la

---

[442] *Fragments du Génie du Christianisme primitif, op. cit.*, p. 1310.

[443] Le motif biblique des « colonnes d'eau » permet alors de nourrir une rêverie sur les correspondances entre le ciel et la terre et de faire de la description le témoin fidèle d'une expansion de l'anéantissement au prix d'un renversement du monde.

[444] Colonne d'eau, engloutissement, inversion du haut et du bas.

[445] « Destruction des races » et « grand naufrage du monde » sont ainsi décrits en rapport avec une échelle minimale à l'aune de laquelle sa grandeur peut être rendue dans toute sa démesure.

[446] L'« onde cristallisée » du ciel « qui se fond en rosée fertile durant la fraîcheur des nuits » est une image qui vient poétiser les lieux universellement gagnés par une puissance létale.

[447] Nous n'en retiendrons que les éléments principaux qui nous permettrons de mettre au jour la rêverie descriptive de l'auteur.

[448] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 554.

mort dans la comparaison du soleil à « un énorme cadavre noyé dans les cieux ». L'inversion du ciel et de l'océan, l'anéantissement d'un élément essentiel[449], laissent place à la table rase du raz-de-marée. La suite de la description développe alors un paysage du stigmate :

> Dieu, ayant accompli sa vengeance, dit aux mers de rentrer dans l'abîme ; mais il voulut imprimer sur ce globe des traces éternelles de son courroux ; les dépouilles de l'éléphant des Indes s'entassèrent dans les régions de la Sibérie ; les coquillages magellaniques vinrent s'enfouir dans les carrières de la France ; des bancs entiers de corps marins s'arrêtèrent au sommet des Alpes, du Taurus et des Cordillères, et ces montagnes elles-mêmes furent les monuments que Dieu laissa dans les trois mondes pour marquer son triomphe sur les impies, comme un monarque plante un trophée dans le champ où il a défait ses ennemis[450].

L'espace descriptif se déploie au rythme de l'énumération des « traces éternelles » du « courroux » divin : le paysage de la dévastation atteste, il témoigne d'une violence universelle et toute puissante puisque permanente. L'investigation des quatre coins du globe fait de la terre un vaste paysage fossile ou le montagneux reste prégnant comme image d'un cimetière gigantesque de cadavres pétrifiés. La grandeur de la colère divine se mesure à l'aune du déploiement descriptif à l'échelle de la planète. L'ordonnancement de la marche de l'univers est ainsi perçu comme un nouveau stigmate, vivant et se pérennisant dans le cycle des éternels recommencements :

> Dieu ne se contenta pas de ces attestations générales de sa colère passée : sachant combien l'homme perd aisément la mémoire du malheur, il en multiplia les souvenirs dans sa demeure. Le soleil n'eut plus pour trône au matin, et pour lit au soir, que l'élément humide, où il sembla s'éteindre tous les jours, ainsi qu'au temps du déluge. Souvent les nuages du ciel imitèrent des vagues amoncelées, des sables ou des écueils blanchissants. Sur la terre, les rochers laissèrent tomber des cataractes ; la lumière de la lune, les vapeurs blanches du soir, couvrirent quelquefois les vallées des apparences d'une nappe d'eau ; il naquit dans les lieux les plus arides des arbres dont les branches affaissées pendirent pesamment vers la terre, comme si elles sortaient encore toutes trempées du sein des ondes ; deux fois par jour la mer reçut ordre de se lever de nouveau dans son lit et d'envahir ses grèves ; les antres des montagnes conservèrent de sourds bourdonnements et des voix lugubres ; la cime des bois présenta l'image d'une mer roulante, et l'Océan sembla avoir laissé ses bruits dans la profondeur des forêts[451].

L'esthétique du paysage de destruction est centrée sur cette notion de fusion qui anéantit dans l'indistinction des éléments et des repères : tout devient vestige du premier bouleversement du monde. Le feu solaire conjoint à l'eau océanique, le ciel prenant des caractéristiques maritimes ou terrestres ainsi qu'une longue énumération permettent à

---

[449] Le feu, porteur de lumière et facteur d'esthétisation du paysage.
[450] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 554.
[451] *Génie du Christianisme, ibid.*, pp. 554-555.

Chateaubriand de signifier la poésie de la destruction par un immense procédé de substitutions et d'analogies comme autant de témoins d'un passé indélébile. Les paysages sont investis par la mémoire d'autres paysages inverses qu'ils contiennent en eux et qu'ils révèlent aux yeux du descripteur attentif : ce qu'ils dévoilent est l'universalité du palimpseste et le règne du tout et de son contraire dans une coexistence harmonieuse[452]. Les caractéristiques essentielles du paysage du Déluge se cristallisent autour d'une esthétique descriptive privilégiant des motifs récurrents[453] : la colère divine dans ses actes permet de mettre en place un modèle descriptif du chaos incendiaire et du dépouillement, autre mode de destruction, non plus par l'eau mais par le feu.

B - Tableau de la colère divine au Sinaï : paradigme du paysage dévasté par les flammes

Les *Fragments et variantes du Génie du Christianisme* révèlent les premières intentions de l'auteur dans l'édification de ses descriptions. Ainsi le tableau du Sinaï encore marqué par les traces récentes de la présence divine est-il l'occasion de peindre un paysage du délitement et de la grandeur effrayante :

> Voyez ce mont embrasé, dont le sommet vomit des foudres. Voyez cet homme qui descend de ces hauteurs brûlantes ; ses mains soutiennent une table de pierre sur sa poitrine ; son front est orné de deux cornes de feu, son visage resplendit encore des gloires du Seigneur, dont pourtant il n'a vu que le dos dans la nue. Des faces sublimes volent autour de lui comme des roues vivantes, et la terreur de Jéhovah le précède ; le tableau représente un site vaste et solitaire ; à l'horizon, c'est la chaîne du Liban, avec ses crêtes nues, ses éternelles neiges, ses cèdres fuyant dans le ciel, ses gazelles et ses ânes sauvages appendus dans des abîmes ; on y découvre sous de rares palmiers le camp des Hébreux et leurs tentes de peaux de brebis noires ; les chameaux çà et là les plaines de sable ; et la postérité de Jacob, tremblante au pied de la sacrée montagne, se voile et ferme les yeux de toute sa force, dans la crainte de voir Dieu et de mourir. Cependant les tonnerres font tout à coup un grand chœur de silence, et voici venir une voix : Ecoute, Israël, etc.[454].

---

[452] Une grande partie de la poétique descriptive de Chateaubriand repose sur cette inversion des éléments qui consiste à placer des caractéristiques océaniques dans le ciel, à voir les reflets célestes dans les vagues, à unir les contraires dans des jeux de reflets permettant aux tableaux de rejoindre la grandeur du dessein divin décrit dans ce passage.

[453] La grandeur de la mort omniprésente comme marque de la divinité toute puissante et de la faiblesse des êtres vivants, l'importance du rapport entre le grand et le petit, du paysage comme stigmate de la violence divine avec l'image du cimetière à ciel ouvert, l'inversion des caractéristiques des éléments et la poésie de la fusion indistincte dans un imaginaire du chaos primitif réactivé par des paysages palimpsestes, vestiges inversés des premiers paysages du monde.

[454] *Fragments du Génie du Christianisme primitif*, *op. cit.*, p. 1309.

Le motif volcanique est repris dans la perspective d'une métaphore filée de l'incendie et du feu[455]. La deuxième partie de la description, qui développe en détail le « tableau » présenté au lecteur[456], met au jour la désolation fortement apparentée au Golgotha : le décharnement y côtoie la désertification stérile et la description insiste sur la peur et la fuite des éléments, comme pour laisser entendre que la fureur divine imprime de sa marque terrifiante un espace désagrégé. Fuites, rareté de la vie, crainte du Dieu vengeur, voix qui résonne dans le silence et le tonnerre lointain : Chateaubriand reprend en peu de lignes les motifs du Dieu terrifiant de la Bible pour construire un paysage qui en exprime le sublime tout en permettant un renversement significatif par l'invasion ignée et volcanique. L'incendie appellerait donc l'Enfer par analogie systématique et la désolation comme conséquence des flammes ravageuses. Chateaubriand se joue des contrastes entre le bien et le mal : du bien, représenté par Dieu, peut surgir le mal et c'est d'ailleurs un des aspects essentiels de la réversibilité du paysage des *Natchez* comme l'a bien montré Philippe Moisan[457]. Chateaubriand, dans *Génie du Christianisme*, envisage un monde gouverné par un autre principe que celui de l'éternel renouvellement de l'ancien pour mieux offrir un contre-exemple aux magnificences des beautés chrétiennes dont le paysage se fait l'expression la plus évidente[458]. Outre la visée apologétique, un imaginaire préexiste à la constitution des tableaux de la destruction qui constellent dans l'œuvre de Chateaubriand. L'importance du feu biblique explique tout d'abord l'omniprésence des paysages de l'incendie ; le motif du chaos, quant à lui, fait naître des tableaux poétiques de la

---

[455] La référence diabolique affleure par la référence aux « cornes de feu » dont est doté Moïse, descendant du mont « avec une table de pierre sur sa poitrine », dans une confusion entre l'action divine et l'action diabolique qui remotive le lieu divin en le faisant basculer vers une signification infernale.

[456] Celui-ci est invité tout d'abord à regarder par la double injonction de l'impératif *« voyez »*.

[457] Dans son essai intitulé *Les Natchez de Chateaubriand : L'utopie, l'abîme et le feu* (Paris, Honoré Champion, 1999), il montre comment le Nouveau-Monde tel que le perçoit Chateaubriand est investi d'un imaginaire révolutionnaire qui conduit à la fragilisation d'un univers paradisiaque rousseauiste et biblique, où le paradis côtoie l'enfer et où le bonheur reste précaire, perpétuellement menacé par les forces maléfiques à l'œuvre. Ainsi, un parcours se dessine de l'apparence utopique à l'abîme et au feu infernal du vice et de la violence destructrice.

[458] Cela s'illustre notamment par ce passage : « Si le monde n'eût été à la fois jeune et vieux, le grand, le sérieux, le moral, disparaissaient de la nature, car ces sentiments tiennent par essence aux choses antiques. Chaque site eût perdu ses merveilles. Le rocher en ruine n'eût plus pendu sur l'abîme avec ses longues graminées ; les bois, dépouillés de leurs accidents, n'auraient point montré ce touchant désordre d'arbres inclinés sur leurs tiges, de troncs penchés sur le cours des neuves. Les pensées inspirées, les bruits vénérables, les voix magiques, la sainte horreur des forêts, se fussent évanouis avec les voûtes qui leur servent de retraites, et les solitudes de la terre et du ciel seraient demeurées nues et désenchantées en perdant ses colonnes de chênes qui les unissent. Le jour même où l'Océan épandit ses premières vagues sur ses rives, il baigna, n'en doutons point, des écueils déjà rongés par les flots, des grèves semées de débris de coquillages et des caps décharnés qui soutenaient contre les eaux les rivages croulants de la terre. » (in *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, p. 556).

désolation, accentués encore par la grandeur conférée aux paysages du vide ou de la table rase, marqués par l'empreinte du raz-de-marée originel.

2. Poétique du feu destructeur : esthétique du tableau de l'incendie

A Thionville, dans un paysage incendié, le soldat Chateaubriand se représente au cœur des *Mémoires d'outre-tombe* dans un paysage dévasté sous le signe de l'inversion : « Le ciel était en feu ; nous étions ensevelis dans des torrents de fumée »[459]. Les éléments prépondérants de l'univers biblique – le ciel et le feu – s'adjoignent alors à une métaphore tout naturellement empruntée au Déluge, celle de l'engloutissement. Le ciel devient du feu, la fumée se déroule en torrents, tout s'inverse et se mêle dans un chaos suggéré en quelques mots, comme les esquisses d'un peintre, par touches rapides mais efficaces, assez pour marquer l'imaginaire du lecteur et évoquer tout un tableau douée d'une force épique[460]. Ce très court extrait donne une vision condensée de l'imaginaire qui se déploie dans les paysages de champs de bataille mais aussi et surtout dans les tableaux de la destruction. Que ce soit lors de l'embrasement nocturne des lieux du combat dans *Les Natchez* ou pour peindre Moscou ravagé par les flammes lors de l'incendie du Kremlin par Napoléon dans *Mémoires d'outre-tombe*, il s'agit dans les deux cas d'allier grandeur épique et imaginaire du feu biblique dans une même volonté de signifier l'amplitude de l'anéantissement.

A - Les Natchez *: embrasement nocturne et ravages du combat sur le paysage*

L'édification d'un paysage de l'incendie nocturne permet à Chateaubriand de représenter un tableau digne de Vernet, dont les nuances poétisent le cadre en s'alliant à un imaginaire épique qui reprend la tradition antique :

> Comme deux flottes puissantes, se disputant l'empire de Neptune, se rencontrent à l'embouchure de l'antique Egyptus, le combat s'engage à l'entrée de la nuit. Bientôt un vaisseau s'enflamme par sa poupe pétillante : à la lueur du mouvant incendie on distingue la mer semblable à du sang et couverte de débris ; la terre est bordée des nations du désert ; les navires, ou démâtés, ou

[459] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 486.

[460] Il s'agit bien de signifier une grandeur liée à la démesure épique : la force des mots (« torrents », « ensevelis », « en feu ») et l'emploi des pluriels donnent une force d'impact retentissant à quelques lignes décrivant l'atmosphère du champ de bataille.

rasés au niveau des vagues, dérivent en brûlant. Tout à coup le vaisseau en feu mugit : son énorme carcasse crève et lance jusqu'au ciel les tubes d'airain, les pins embrasés et les cadavres des matelots : la nuit et le silence s'étendent sur les ondes[461].

La description est savamment ordonnée selon un cadre bien établi[462] et l'imaginaire du feu convoque des images esthétiques et terrifiantes à la fois pour reprendre une ambivalence accentuée par le contraste des lueurs ou des illuminations avec l'atmosphère nocturne. Un déplacement des éléments fait du « mouvant incendie » un avatar du fleuve ou de la mer mais aussi un mouvement immense difficile à contrôler, symbole des forces considérables à l'œuvre dans ce contexte épique. L'incendie est à la fois facteur de destruction et projection lumineuse qui permet le déploiement descriptif [463] : les images s'appellent les unes les autres et le premier embrasement du bateau entraîne le spectacle sonore et visuel par la métaphore inquiétante du monstre[464]. Le dernier mouvement descriptif déploie la force létale inhérente à l'explosion du bateau, qui entraîne la fusion des éléments du cadre[465] dans une même indistinction.

Tout se fond dans l'anéantissement généralisé et préside à un silence contrasté, celui de la mort, comparable au silence de la tyrannie observé par le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*[466]. L'épique antique[467] déploie un espace contaminé par l'imaginaire hérité d'Homère ou de Virgile et qui s'accompagne du mystère du monstrueux et de la grandeur énigmatique comme d'un dessein esthétique. La suggestion d'un univers épique s'accompagne de la constitution d'un beau tableau en sons et lumières, comme un feu d'artifice dont l'issue est la mort, préfigurée par une évocation monstrueuse et une voix terrifiante. Chateaubriand cherche donc à construire ses tableaux de l'incendie guerrier

---

[461] *Les Natchez, op. cit.* , p. 326.

[462] Il est formé par une introduction analogique qui rapproche les réalités américaines de l'univers des épopées antiques et par une conclusion qui clôt le tableau par la solennité induite au moyen de l'expansion de « la nuit » et du « silence » conjugués à la mer. La fusion finale des éléments fait pendant à l'union analogique initiale en conférant à la description la perfection d'une œuvre formant un tout bien délimité.

[463] A l'image du « flambeau » lunaire, image de prédilection de l'imaginaire chateaubrianesque, l'incendie dévoile l'horreur et non plus la splendeur. L'expansion descriptive suit cette ligne de fuite lumineuse pour développer l'inversion ou plutôt l'assimilation des éléments : mer de sang, terre « bordée » et dotée de rivages, navires devenus torches embrasées.

[464] Comme en témoignent l'usage des termes « mugit » ou « énorme carcasse ». Ses dimensions gigantesques rejoignent la symbolique du Dieu destructeur dont la voix résonne dans le tonnerre.

[465] Objets du navire, arbres, hommes.

[466] « […] un talisman fatal plongeait dans le silence le peuple de la nouvelle Alexandrie : ce talisman, c'est le despotisme qui éteint toute joie, et qui ne permet pas même un cri à la douleur. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 459-460). Le silence, dans l'œuvre de Chateaubriand, n'est pas toujours un temps de recueillement et de communion rousseauiste avec la nature : il peut noter la grandeur horrible du vide, de l'anéantissement accompli et la stérilité inerte et amorphe, la mort sonore.

[467] Présent par intermittence, comme un rappel de la dimension de grandeur de la scène, par des termes connotés au moyen de périphrases de style homérique (« l'empire de Neptune », pour la mer ou « les tubes d'airain » pour les canons).

avec minutie en combinant des imaginaires distincts unis dans une même bravoure descriptive qui vise à éblouir le lecteur. L'incendie de Moscou représenté dans *Mémoires d'outre-tombe* suit la même visée esthétique selon une modalité différente.

B - L'incendie de Moscou et l'imaginaire infernal

Le double tableau de l'incendie de Moscou par Napoléon structure la description selon un mode tripartite reprenant le motif de l'embrasement aux périphéries de la description et simulant l'enfermement de Bonaparte par les flammes de l'Enfer :

> Le bruit se répand que le Kremlin est miné : des serviteurs se trouvent mal, des militaires se résignent. Les bouches des divers brasiers en dehors s'élargissent, se rapprochent, se touchent : la tour de l'Arsenal, comme un haut cierge, brûle au milieu d'un sanctuaire embrasé. Le Kremlin n'est plus qu'une île noire contre laquelle se brise une mer ondoyante de feu. Le ciel, reflétant l'illumination, est comme traversé des clartés mobiles d'une aurore boréale.
>
> La troisième nuit descendait ; on respirait à peine dans une vapeur suffocante : deux fois des mèches ont été attachées au bâtiment qu'occupait Napoléon. Comment fuir ? Les flammes attroupées bloquent les portes de la citadelle. En cherchant de tous les côtés, on découvre une poterne qui donnait sur la Moskowa. Le vainqueur avec sa garde se dérobe par ce guichet de salut. Autour de lui dans la ville, des voûtes se fondent en mugissant, des clochers d'où découlaient des torrents de métal liquéfié se penchent, se détachent et tombent. Des charpentes, des poutres, des toits craquant, pétillant, croulant, s'abîment dans un Phlégéthon dont ils font rejaillir la lame ardente et des millions de paillettes d'or. Bonaparte ne s'échappe que sur les charbons refroidis d'un quartier déjà réduit en cendres : il gagna Petrowski, villa du czar[468].

Enserrée au sein de deux descriptions de l'incendie de Moscou, la peinture centrale de la fuite de Napoléon encerclé par les flammes fait de l'embrasement qui l'entoure le décor épique d'une épreuve de bravoure. Le premier tableau permet le déploiement poétique d'une série d'images déréalisant le cadre pour lui conférer une grandeur inquiétante[469]. L'embrasement s'accompagne d'un paysage qui relève de la démesure épique par le rapprochement du terrestre et du céleste, dans un tableau en mouvements qui débute par le ballet des bouches de feu pour finir sur celui des illuminations du ciel. Chateaubriand prend soin de borner son tableau par un cadre cyclique, faisant du retour des

---

[468] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 1003.

[469] Les « bouches » de feu reprennent les images du gigantisme monstrueux, de même que le « haut cierge » formé par les divers foyers réunis, l'« île noire » et la « mer ondoyante de feu » ajoutent à l'inversion, devenue traditionnelle chez l'auteur, des éléments (l'eau et le feu) l'inquiétude sombre d'un fragment des enfers. Une autre inversion des éléments a lieu *via* la comparaison avec l'aurore boréale qui clôt ce premier tableau descriptif, élargissant l'espace décrit au ciel par le procédé du reflet et des variations contribuant à lui donner une dimension dynamique au gré des « clartés mobiles », ainsi qu'une dimension cosmique analogique, renvoyant à un phénomène climatique de ces régions polaires, l' « aurore boréale ».

images en mouvements un moyen d'animer le paysage décrit, lui conférant une grandeur épique et une dimension visuelle forte. Le deuxième tableau de l'incendie débouche lui aussi sur l'image de la fuite de l'empereur en reprenant la figure de l'hypotypose par l'allusion aux bruits terribles qui animent l'embrasement[470]. La reprise en rythme ternaire des participes présents permet de traduire la simultanéité des actions de l'incendie ravageur par un style paratactique précipitant la description du tableau et permettant *in fine* à l'imaginaire du déclin et de la chute de s'inverser dans un dernier temps descriptif par le surgissement volcanique[471]. La mention du Phlégéthon, que la mythologie grecque décrit comme l'un des principaux affluents de l'Achéron, réfère directement aux Enfers[472] et donne une dimension symbolique à Moscou embrasé, dans un cadre déréalisé, rejoignant la grandeur épique d'un paysage imprégné de mythologie antique.

Le tableau de la destruction incendiaire procède donc d'une extension paysagère qui vise à renouer avec une dimension mythologique et biblique en mettant l'accent sur le bouleversement du monde par le motif de l'inversion. Mais si la lumière et les ombres de l'incendie tendent à donner à la description une expansion de l'ordre de la fantasmagorie, c'est au gré de pâles lueurs révélatrices que se déroulent les tableaux du paysage chaotique, au prix d'une perception globalisante du cadre multipliant les symboles de la désolation.

---

[470] Ce sont les bruits monstrueux des « voûtes » et les multiples mouvements des clochers, conduisant à un imaginaire de la liquéfaction qui mêle liquidité et solidité du métal, dans une nouvelle fusion des éléments entre l'eau fluviale et le feu dévorant.

[471] En effet, comme le bateau explosait dans l'extrait précédent des *Natchez*, projetant objets, hommes et animaux en pluies de lumière, ce sont « des millions de paillettes d'or » qui sortent de « la lame ardente », nouvelle image du fleuve de feu qui ne peut que reprendre l'imaginaire volcanique et référer à l'antique Vulcain et à la mythologie épique engageant une lutte entre le ciel et les Enfers. Ainsi, nous pourrions nous risquer à interpréter la fuite de Napoléon comme l'échappée du Diable hors des Enfers pour mieux contempler son empire du dehors : si la référence à la légende de Néron contemplant Rome qui brûle est tacite, il n'en demeure pas moins que la dimension monstrueuse largement soulignée par la description, l'omniprésence du fleuve de feu et la dimension profanatrice des lieux saints vont dans le sens d'une interprétation infernale de ce passage. En effet, ce sont les lieux de cultes qui intéressent avant tout le descripteur, soucieux de dévoiler la démarche impie de l'Empereur : le cierge gigantesque dans un « sanctuaire embrasé » de même que les « clochers » se décomposant dans le fleuve de feu relèvent d'un imaginaire de la destruction de la religion chrétienne et donc du royaume de Dieu par un agent diabolique et profanateur qui n'est autre que Bonaparte. Cependant, il est aussi possible de percevoir cet épisode comme la peinture d'un pécheur – Bonaparte - qui risque de brûler dans les flammes de l'Enfer qu'il a lui-même provoquées par son impiété destructrice et totalitaire.

[472] Le Phlégéthon, comme le Styx, l'Achéron et le Cocyte forment, au centre du monde souterrain, les cinq principaux fleuves des Enfers. Il « roulait des torrents de flammes sulfureuses. On lui attribuait les qualités les plus nuisibles.» (Commelin Pierre Maréchaux, *Mythologie grecque et romaine*, Nathan Université, Nathan, Paris, 2002, p.191). Chateaubriand reprend, dans ce passage, la dimension embrasée et nocive du fleuve destructeur.

3. Le chaos ou les lueurs de la désolation

L'expérience américaine est sans conteste une expérience des limites et de la mort qui frappe à tout moment le Nouveau-Monde pour transformer ce paradis fragile en enfer : le chaos y règne et tout peut basculer d'un moment à l'autre de la terre fertile et regorgeant de richesse à la terre détruite, lointain avatar de la « terre gaste » médiévale[473]. Si elle n'est pas à proprement parler inculte, elle s'inscrit tout au moins dans une logique de la destruction de ce qui la rendait fertile par le motif du déchirement, comme dans cet extrait de *Voyage en Amérique* représentant le paysage du ciel perçu sous l'angle résiduel :

> Le courlis, dont nous entendons la voix dans le ciel au milieu de la pluie et du tonnerre, nous annonce la fin de l'ouragan. Le vent déchire les nuages qui volent brisés à travers le ciel ; le tonnerre et les éclairs attachés à leurs flancs les suivent ; l'air devient froid et sonore : il ne reste plus de ce déluge que des gouttes d'eau qui tombent en perles du feuillage des arbres[474].

Le paysage en fuite s'accompagne d'une destruction perçue jusque dans les mouvements des nuages, métamorphose qui débouche sur un tableau vide, se concentrant sur le microcosme de la goutte d'eau après avoir envisagé le gigantisme des cieux. Cette concentration du regard part du constat d'une déchirure et la fin de la tempête engendre son contraire, le tableau apaisant, la surabondance vitaliste passant à l'appauvrissement mortifère. Deux extraits, le premier tiré des *Natchez*, décrivant les effets de la lune sur le champ de bataille dévasté, le second d'*Atala*, représentant les dégâts causés par l'orage perçus par les héros[475] construisent la description selon un ordonnancement qui vise à développer de manière symétrique le spectacle du chaos apaisé.

La venue de la nuit y préside à un retour au calme après la tempête, moment propice pour la contemplation silencieuse dans la posture romantique traditionnelle du rêveur ou du voyageur[476]. Cette posture élevée reprend celle du paysage panoramique ou du tableau d'élévation non plus pour ordonner l'espace selon ses richesses, mais pour constater une dégradation généralisée et désordonnée. Les tableaux sont orchestrés selon une même

---

[473] La « terre gaste » désigne une « terre » ou un « pays » « dévasté » et « inculte » (A. J. Greimas, *Dictionnaire de l'Ancien français*, Paris, Larousse, p. 310).
[474] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 733.
[475] [38] Voir « Annexes », p. 697.
[476] Nous renvoyons, pour un étude plus poussée de ce cette posture à notre article intitulé « Espaces de la douleur : de la sublimation des paysages cathartiques dans l'œuvre de Chateaubriand », in Actes du Colloque « Représentations picturales et littéraires de la douleur du XIXe au XXIe siècle », organisé par le CRLMC, Clermont-Ferrand, Maisons des Sciences de l'Homme, 19-21 septembre 2007, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection « Littératures », (à paraître).

volonté théâtrale, puisque c'est la lueur et ses reflets qui leur confèrent une beauté lors même qu'elle semble impossible[477]. La décomposition du paysage devient motif esthétique comme dans un tableau de vanité[478]. Bien plus, cette volonté esthétisante s'accompagne de la grandeur descriptive[479] : le chaos est alors suggéré par l'aspect hétéroclite d'une description qui associe volontiers végétaux, animaux, humains et objets de guerre sur le même plan d'une commune dévastation[480]. L'emploi des adjectifs se révèle déterminant en ce qu'ils accentuent l'impression de néantisation et d'abandon : cadavres flottants, êtres ou animaux errants, corps morts et cadavres ballottés par les flots laissent percevoir un abandon au paysage devenu seul maître du destin de ceux qui s'y trouvent.

Si le fleuve est un élément destructeur par excellence, il devient un cimetière mouvant dès lors que son mouvement s'apaise : il absorbe la vie comme une force létale qui régule l'espace naturel. La vase et « l'argile détrempé », par référence à une inversion mortifère de la création adamite[481], n'en demeurent pas moins symboles des forces de mort, à l'image d'un Dieu tout puissant qui a « surmonté ses rivages » comme le dénote l'analogie avec le Nil et ses crues qui clôt le tableau des *Natchez*. La grandeur épique se révèle dans la puissance de destruction perceptible en creux dans les ravages causés sur le paysage, qui devient un espace du stigmate non exempt de grandeur. Sa solennité, inhérente au silence et à la lumière en demi-teinte, ne fait qu'en renforcer la poésie. Chateaubriand déploie ainsi ces deux tableaux du chaos en faisant de la mort et de la destruction chaotique

---

[477] La lune et ses effets, repris en écho par la « pâle lumière » de la tête chauve des sachems, redoublée par l'analogie du Nil et du « sommet grisâtre des Pyramides », trouve une correspondance dans la lumière lointaine de l'incendie dont les *« feux »* constituent le décor lumineux de la scène d'*Atala*.

[478] A la place du traditionnel crâne humain, Chateaubriand décrit, en guise de *memento mori*, les poissons morts aux reflets esthétiques avec leur « ventre argenté ».

[479] Les pluriels utilisés, alliés à l'énumération qui développe outre mesure l'espace descriptif, permettent de faire la synthèse, en un seul regard prospectif, de l'étendue prodigieuse du désastre.

[480] Pour suggérer cette dispersion et ce chaos, Chateaubriand peut également, comme dans ce passage des *Martyrs* décrivant le naufrage du bateau après la tempête, multiplier les points de vue distincts séparés par une ponctuation forte, comme pour signaler la simultanéité inconciliable de ces éléments, mimant une précipitation incontrôlée : « Une violente secousse entrouvre la galère, un torrent d'eau se précipite dans la retraite des passagers ; ils roulent pêle-mêle. Un cri étouffé sort de cet horrible chaos. Une vague avait enfoncé la poupe du navire : la fille d'Homère et Dorothée sont jetés au pied des degrés qui conduisaient sur le pont. Ils y montent à demi suffoqués. Quel spectacle ! Le vaisseau s'était échoué sur un banc de sable ; à deux traits d'arc de la proue, un rocher lisse et vert s'élevait à pic au-dessus des flots. Quelques matelots, emportés par la lame, nageaient dispersés sur le gouffre immense ; les autres se tenaient accrochés aux cordages et aux ancres. Le pilote, une hache à la main, frappait le mât du vaisseau, et le gouvernail, abandonné, allait tournant et battant sur lui-même avec un bruit rauque. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 424). Plusieurs actions simultanées se produisent, le regard descripteur ne cherchant pas à les fédérer mais plutôt de suggérer la dispersion et la panique par un papillonnement du regard en tous points.

[481] Nous développons cette analyse dans notre article « Amérique-Chateaubriand », in *Dictionnaire des Pays Mythiques*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », (à paraître).

un objet esthétique[482] : le paysage est devenu un vaste cimetière, une « terre gaste » où les morts remplacent les vivants et pourtant, cette terre est rendue belle par la plume de l'auteur[483].

Le tableau du chaos se déploie donc poétiquement selon une ligne descriptive lumineuse organisant un espace de la vanité esthétique. Le paysage du vide, quant à lui, ne s'attache pas tant à décrire ce qui reste que ce qui manque, suggérant avec une force plus grande encore la puissance de dévastation de la colère divine.

4. Le vide : tableaux de la grandeur dévastatrice en négatif.

La désolation qui suit le désastre guerrier ou climatique laisse derrière lui un champ de ruine bien souvent représenté par Chateaubriand sous l'angle du chaotique et de l'absence, comme si le paysage tentait de fuir et de se soustraire au regard pour disparaître. *Les Martyrs* présentent ainsi un tableau qui se développe au gré du regard investissant l'espace détruit par un raz-de-marée :

> Je demeurai plusieurs heures évanoui. Quand je rouvris les yeux à la lumière, je n'aperçus plus qu'une grève humide abandonnée par les flots, des corps noyés à moitié ensevelis dans le sable, la mer retirée dans un lointain immense et traçant à peine une ligne bleuâtre à l'horizon. Je voulus me soulever, mais je ne pus y parvenir, et je fus contraint de rester couché sur le dos, les regards attachés au ciel[484].

---

[482] Une poésie du reflet ordonne l'ensemble et confère une ligne de perspective lumineuse à l'ensemble descriptif, qui le transcende en objet agréable de perception.

[483] S'il y décrit les cadavres et les blessures du paysage, c'est pour mieux en faire ressortir les infimes nuances et détails qui créent une solidarité entre tous les éléments que l'on croit dissemblables. Dans l'extrait des *Natchez*, le regard s'étend au loin et dessine une continuité lumineuse et pittoresque, celle du désœuvrement et de l'abandon qui touche universellement les arbres, les chevaux, les combattants, les armes et les indiens, celle du reflet qui ouvre et clôt l'énumération pour déployer un espace analogique. Le passage d'*Atala*, quant à lui, unit une vision panoramique partielle qui entend cerner l'ensemble du visible (orient, lointain, pied de la montagne) pour finir par suivre le déroulement du fleuve, comme si le regard lui-même était entraîné par son courant mortifère, finissant sur l'image particularisante et symbolique du poisson argenté mort à la surface de l'eau. Un passage de *Mémoires d'outre-tombe*, qui retrace les conséquences de la bataille de Wagram, se clôt par une image semblable de *memento mori*, avec non plus le « ventre argenté » du poisson mort, mais l'image du blé sanglant et des vers, rappels morbides de la cruauté des combats et de la fragilité humaine, maculant le paysage : « Neuf cents bouches de bronze rugissent ; la plaine et les moissons sont en flammes ; de grands villages disparaissent ; l'action dure douze heures. Dans une seule charge, Lauriston marche au trot à l'ennemi, à la tête de cent pièces de canon. Quatre jours après on ramassait au milieu des blés des militaires qui achevaient de mourir aux rayons du soleil sur des épis piétinés, couchés et collés par du sang : les vers s'attachaient déjà aux plaies des cadavres avancés. » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 967).

[484] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 210-211.

Le paysage détruit se présente sous l'angle des tournures restrictives : le regard ne perçoit pas tout mais seulement un lieu restreint, vidé de sa propre substance. Dans ce résidu perceptif, des réalités pâles et évanescentes surnagent et l'être en contemplation fait l'inventaire de ce qui n'a pas survécu[485] : c'est un espace inachevé qui s'offre au regard, un paysage effacé, vide, qui existe « à peine »[486]. Même les couleurs semblent abâtardies dans l'amoindrissement du paysage qui n'est déployé dans l'espace descriptif que pour rajouter toujours plus de motifs de son insuffisance et de sa vacuité. Ce déploiement de l'absence est accentué pour faire sentir la désillusion postrévolutionnaire des idéaux perdus et de la vanité de la révolte dans cet extrait de *Mémoires d'outre-tombe* représentant un tableau de la France décharnée :

> A droite et à gauche du chemin, se montraient des châteaux abattus ; de leurs futaies rasées, il ne restait que quelques troncs équarris, sur lesquels jouaient des enfants. On voyait des murs d'enclos ébréchés, des églises abandonnées, dont les morts avaient été chassés, des clochers sans cloches, des cimetières sans croix, des saints sans tête et lapidés dans leurs niches. Sur les murailles étaient barbouillées ces inscriptions républicaines déjà vieillies : Liberté, Egalité, Fraternité ou la Mort. Quelquefois on avait essayé d'effacer le mot Mort, mais les lettres noires ou rouges reparaissaient sous une couche de chaux[487].

Ce tableau se déploie en triptyque, associant le schéma de la perte à l'univers végétal, médiéval et religieux qui conduit à la fin des idéaux. Un paysage de la déchéance et de la disparition qui se construit peu à peu[488] : si les châteaux ne sont plus, c'est qu'ils représentaient l'Ancien Régime désormais vaincu et les enfants jouant sur les débris végétaux d'un monde de lustre pourraient figurer la relève des générations et l'espoir d'un monde nouveau surgissant sur les ruines de l'ancien. Le vide fait signe dans ce tableau de la dépossession insistante, concentrée sur l'absence du religieux par l'énumération des détériorations commises sur les édifices chrétiens[489] : c'est un espace de l'hérésie qui condamne implicitement la Révolution impie[490]. Mais cette profanation culmine dans une

---

[485] La « grève » est ainsi dépouillée, l'océan s'est enfui, et les corps ne sont plus noyés dans l'eau mais dans le sable, et encore le sont-ils imparfaitement et pas totalement.

[486] C'est le régime euphémistique qui permet de tracer une ligne de continuité entre des survivances, tissant toujours une perspective où l'homme, réduit à un cadavre, joue encore le rôle médian entre deux infinis, l'océan disparu et l'horizon inaccessible, réduit à une « ligne bleuâtre ».

[487] *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 614.

[488] La perception initiale bipolarisante du regard permet de poser une universalité du champ de perception qui rend d'autant plus universelle et incontestable la déchéance constatée.

[489] Par la reprise d'adjectifs postposés, signifiant la destruction, et les pluriels employés, généralisant l'ampleur du forfait.

[490] Le rythme ternaire de la formulation privative « sans » suivie des attributs de la religion (cloches, croix, têtes des saints) renvoie de manière insistante à la dénonciation d'une profanation en règle par des barbares, ce que vient corroborer la mention de la lapidation qui, de surcroît, a eu lieu dans un espace saint, celui de « leurs niches ».

esthétique de la pointe. Les murailles « barbouillées » forment un espace péjoratif marqué par l'abâtardissement : le paysage est terni et l'impossibilité d'effacer le mot « mort » qui renaît sans cesse en « lettres noires ou rouges » est symbolique, le noir signifiant la mort et le rouge la révolution et le sang.

Chateaubriand construit donc sa description des espaces de la vacuité en se concentrant sur les images pathétiques du vide et de la dégradation. S'y révèle la souillure de l'effet esthétique au profit de l'horreur de la demi-mesure et de la désagrégation pitoyable, au sens étymologique. Le déploiement de la description peut aussi sous-tendre une condamnation implicite de la barbarie révolutionnaire. Ce degré résiduel de l'espace décrit, peut parfois laisser place à une perception plus radicale de l'espace où rien ne subsiste : la table rase est alors l'occasion de représenter un espace nu où l'homme se trouve confronté au silence et à la divinité dans toute sa puissance destructrice et redoutable.

5. La table rase : mort du paysage et tension vers l'absolu.

Lorsque rien ne subsiste, il ne semble plus possible de décrire : Chateaubriand parvient cependant à réaliser le tour de force de représenter le rien, degré zéro de l'art descriptif du paysage qui fait surgir un tableau du néant. Les frontières abolies, le personnage perd ses repères dans l'indistinction et se trouve confronté à la mort. Après la tempête de sable essuyée par Eudore dans *Les Martyrs*, le cadre disparaît pour ne plus représenter qu'un infini mouvant :

> Toutes les bornes avaient disparu, tous les sentiers étaient effacés. Des paysages de sable formés par les vents offraient de toutes parts leurs nouveaux aspects et leurs créations nouvelles. Epuisée de soif, de faim et de fatigue, ma cavale ne pouvait plus porter son fardeau : elle se coucha mourante à mes pieds. Le jour vint achever mon supplice. Le soleil m'ôta le peu de force qui me restait : j'essayai de faire quelques pas ; mais bientôt, incapable d'aller plus avant, je me précipitai la tête dans un buisson, et j'attendis ou plutôt j'appelai la mort[491].

Le début du tableau dessine, sur le mode binaire, un espace de l'abolition universelle des repères : bornes ou sentiers, plus rien ne subsiste et le regard ne peut plus que sonder le vide et l'indistinction, en pure perte. La disparition du chemin et de l'issue symbolise l'impossibilité de tracer une quelconque ligne de perspective et de limiter le

[491] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 285.

champ de vision, bref, l'impossibilité de la naissance du paysage. Aussi n'est-il pas étonnant que le cadre naturel ne soit pas développé, si ce n'est par la mention de la mouvance[492]. L'universalité du phénomène ne laisse aucune issue à l'espoir d'une ressaisie de l'espace qui semble s'engendrer de lui-même de manière cyclique et perpétuelle, comme si le voyageur percevait les rouages de la vie qui se développe au détriment de la mort de ce qui a précédé, image du cycle existentiel. La déchéance du personnage s'explique ainsi par la situation extrême dans laquelle il se trouve et qu'il décrit textuellement par l'impression vertigineuse d'avoir eu accès aux origines du monde, dans l'impossibilité de les décrire davantage[493].

L'illimité perceptif aboutit au vertige, comme lors de la contemplation des montagnes sous-marines qui, par leur mouvement incessant, ne peuvent qu'étourdir l'être confronté aux limites de la constitution du paysage, qui requiert en principe une perception stable de l'objet appréhendé[494]. Lorsqu'il représente l'égarement des troupes de Napoléon lors de la retraite de Russie, Chateaubriand a recours au même type de paysage impossible, reproduisant le schéma de l'auto-engendrement naturel cyclique et sans fin, symbolique du labyrinthe spatial où l'homme ne peut trouver aucun ancrage perceptif :

> Le 6 novembre (1812) le thermomètre descendit à dix-huit degrés au-dessous de zéro : tout disparaît sous la blancheur universelle. Les soldats sans chaussures sentent leurs pieds mourir ; leurs doigts violâtres et raidis laissent échapper le mousquet dont le toucher brûle ; leurs cheveux se hérissent de givre, leurs barbes de leur haleine congelée ; leurs méchants habits deviennent une casaque de verglas. Ils tombent, la neige les couvre ; ils forment sur le sol de petits sillons de tombeaux. On ne sait plus de quel côté les fleuves coulent ; on est obligé de casser la glace pour apprendre à quel orient il faut se diriger. Egarés dans l'étendue, les divers corps font des feux de bataillon pour se rappeler et se reconnaître, de même que des vaisseaux en péril tirent le canon de détresse. Les sapins changés en cristaux immobiles s'élèvent çà et là, candélabres de ces pompes funèbres. Des corbeaux et des meutes de chiens blancs sans maîtres suivaient à distance cette retraite de cadavres. […]
>
> Quelques survivants partaient ; ils s'avançaient vers des horizons inconnus qui, reculant toujours, s'évanouissaient à chaque pas dans le brouillard. Sous un ciel pantelant, et comme lassé des tempêtes de la veille, nos files éclaircies traversaient des landes après des landes, des forêts suivies de forêts et dans lesquelles l'océan semblait avoir laissé son écume attachée aux branches échevelées des bouleaux[495].

---

[492] Des « paysages de sables » inconstants forment la réalité visuelle et condamnent le voyageur à devoir subir, sans possibilité de contrôle, les assauts de la nature déchaînée.

[493] Le regard s'évanouit avec la perspective de cerner l'infini qui se perpétue sous ses yeux, de saisir le mécanisme de la vie en actes surpassant toute représentation paysagère, qui ne peut se concevoir que dans des limites, si vastes soient-elles.

[494] Dès lors que la réalité devient mouvante au point de ne plus offrir de *« bornes »* suffisamment définies, toute condition de représentation paysagère s'évanouit, à l'image de celui qui tente en vain de le cerner par le champ du regard.

[495] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 1015-1016.

La saturation du champ visuel conduit logiquement Chateaubriand à décrire non pas le paysage mais ceux qui l'occupent, à savoir les combattants en déroute. Cependant, la perte des repères introduit un nécessaire retour au paysage, quand bien même il se caractérise par son absence totale[496]. La métaphore des pâles apparitions et du linceul permet alors une appréhension de l'espace tournée vers la mort de ceux qui le traversent. Le paysage se métamorphose en se statufiant, il est une perpétuelle mouvance insaisissable et la description tente d'appréhender ce glissement ininterrompu vers l'inatteignable[497]. La clôture du tableau permet de retrouver *in fine* l'inversion des éléments qui emprunte l'image océanique, accompagnant une personnification des arbres[498]. Lorsque le cadre ne permet que de constater la table rase et l'indistinction, l'imaginaire supplée au spectacle visuel et permet de signifier l'issue tragique qui attend les voyageurs prisonniers de ce monde sans limite : peu à peu, le paysage se façonne à l'image des personnages, tout devient spectral et lassé, décharné et agonisant. La reprise du même conduit à la naissance d'un paysage labyrinthique dans une confrontation à l'infini qui est aussi expérience des limites de l'existence et épreuve du danger de la mort[499].

Mais l'expérience de l'infini spatial ne se solde pas toujours par des paysages indistincts et vertigineux : lorsque la perception devient surplombante et s'élargit au point de concurrencer le point de vue divin, l'être humain n'est plus au centre d'un univers impossible à circonscrire, il est au contraire capable d'appréhender dans son champ visuel toute une partie du monde. La description ne se fait plus dans un rapport mimétique, avec pour origine un espace réel : elle tente de se construire au moyen de la référence encyclopédique, mêlant les espaces vus et intégrés dans le déploiement d'un immense paysage recomposé au gré des connaissances de celui qui l'édifie. Il s'agirait alors de mettre en perspective les connaissances sur une région du monde ou de recomposer, d'après les souvenirs livresques et bibliques, des mondes inconnus, comme les univers célestes et infernaux qui peuplent les épopées de Chateaubriand.

---

[496] Assimilé vaguement à une « étendue », il ne peut offrir de cadre véritable au tableau qui se déploie comme en marge de lui, semblable à une excroissance descriptive qui se développerait sur la page blanche de l'indistinction.

[497] L'avancée des soldats se solde par une fuite et un retour du même, entraînant une expansion stérile de la description, qui vise avant tout à se déployer pour prendre la mesure d'un infini labyrinthique.

[498] Si les sapins sont des spectres, les bouleaux deviennent des furies *« échevelées »*, images du décharnement et de la mort qui attend les soldats.

[499] Lorsque le paysage décline et disparaît, il risque fort d'emporter avec lui celui qui s'y trouve également représenté, de même que la plume de l'écrivain ne peut que constater de manière stérile la stagnation du même et l'indicible de l'invisible. En somme, seul l'imaginaire peut permettre d'échapper à la mort littéraire et descriptive.

Chapitre III - Paysages de l'infini et de l'épanchement

La tentation est grande[500] d'offrir une synthèse d'un ensemble immense dans une grande fresque pouvant contenir la totalité des éléments qui composent le tableau imaginé. Cette ambition est double : il s'agit de recomposer un vaste tableau d'un pays, d'une région, de l'union des fleuves ou d'un phénomène naturel d'ampleur, ou bien de construire des univers imaginaires correspondant à l'univers chrétien, comme le Paradis et l'Enfer. L'envers de cette dilatation du point de vue semble alors être la dissolution de la rêverie, qui n'opère pas une synthèse perceptive mais ouvre les limites du champ visuel jusqu'à la dilution harmonieuse du paysage dans l'épanchement sentimental ou fantasmatique.

I. Saisir l'infini ? Paysages du merveilleux chrétien et tentation de la totalisation

L'épopée requiert un détour par les contrées imaginaires du merveilleux chrétien : dans la lignée d'Homère, Virgile, Le Tasse et Milton, Chateaubriand ne peut manquer de reconstruire des paysages irréels qui donnent une extension certaine au théâtre des actions de ses récits épiques. Entre l'Enfer et le Paradis, les hommes s'affrontent et la terre devient fréquemment l'espace intermédiaire où les forces du bien et du mal entrent en conflagration : cet espace du combat et de la tempête trouve un prolongement apaisé dans le Paradis chrétien ou tourmenté dans la peinture de l'Enfer. Chaque espace donne lieu à la constitution de paysages disproportionnés, ouvrant sur des perspectives de l'univers et de la Terre de manière surplombante[501].

[500] Elle travaille en profondeur toute l'esthétique romantique jusqu'à l'entreprise de Balzac puis de Marcel Proust.

[501] Cette tentation de la totalisation perceptive revient très fréquemment dans l'œuvre de Chateaubriand, dont l'ambition est de peindre autant les petits détails imperceptibles du paysage que les gigantesques continents appréhendés par un regard d'outre-monde.

1. Paysages du merveilleux chrétien : disproportions épiques et élévation divine du point de vue.

La bipolarisation de l'enfer et du paradis ne peut manquer de travailler en profondeur l'imaginaire de Chateaubriand, auteur du *Génie du Christianisme* et fervent chrétien, lecteur passionné de Dante et des épopées antiques, traducteur de Milton dont on connaît l'influence sur toute la littérature occidentale[502]. Les paysages du merveilleux chrétien sont imprégnés de ses lectures bibliques ou littéraires : notre tâche ne sera pas tant d'identifier les sources et les aspects originaux de la description, ce qui a déjà été entrepris[503], mais plutôt de mettre au jour des principes de construction ou de reconstruction du paysage de l'expansion merveilleuse dans sa dimension évocatoire.

A. Paysages infernaux

Le diable a eu une influence prépondérante dans la littérature préromantique et romantique comme l'a bien montré Max Milner[504] : la description de l'enfer, pour un poète épique, est un passage obligé, un exercice de style dont ne se prive pas Chateaubriand : dans *Les Natchez* comme dans *Les Martyrs*, les abîmes infernaux sont sondés sous l'angle du paysage expansif à partir de souvenirs livresques et dans une perspective expressive manifeste. Le volcan y fascine comme il effraie, il est une image des pulsions du moi bouillonnant mais aussi une force de destruction mettant en œuvre le sublime ravageur des forces naturelles[505]. Au contact des forces telluriques, l'être côtoie la mort et se sent pleinement vivre et la plongée dans les abîmes du volcan est souvent apparentée à une descente aux Enfers selon la logique de la mythologie gréco-latine qui plaçait volontiers la

---

[502] Nous renvoyons ici aux très bonnes analyses de Jean Gilet dans *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand* (Paris, Klincksieck, 1975).

[503] Emmanuelle Tabet, dans *Chateaubriand et le XVIIe siècle* (Paris, Honoré Champion, 2002), envisage ainsi la manière dont Chateaubriand a été influencé, dans son écriture comme dans sa conception du monde, par les grands auteurs du XVIIe siècle dont il se réclame comme Bossuet ou Fénelon. Elle recense un certain nombre de passages intertextuels qui reprennent des extraits des œuvres de l'âge classique.

[504] Dans son ouvrage intitulé *Le Diable dans la littérature française*, Paris, José Corti, 2007 (réédition).

[505] Pour toutes ces questions d'herméneutique volcanique, nous renvoyons à l'article de Frans Amelinckx, « Le volcan et les montagnes dans *René* » (in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°18, 1975, p. 55-61) et à l'ouvrage collectif intitulé *L'Imaginaire du volcan* (textes réunis par M.-F. Bosquet et F. Sylvos, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005), qui éclaire sous divers aspects la riche symbolique de l'élément volcanique.

porte des Enfers au fond du cratère du Vésuve[506]. Mais la localisation des Enfers, qui a fait couler beaucoup d'encre, s'avère très fluctuante dans l'œuvre de Chateaubriand : la plupart des descriptions du lieu infernal demeurent imprécises, au point qu'il est impossible de localiser sur la surface du globe le lieu exact où s'opère la plongée dans le monde souterrain. C'est dans *Les Martyrs* que la situation des Enfers s'abstrait le plus de tout repère géographique : une succession de périphrases opèrent un glissement du sens hors de toute précision repérable : au « gouffre béant » succèdent les « régions impérissables », « régions maudites », « royaumes de la nuit » définis par leur indéfinition même, réduits à de vagues qualificatifs qui reprennent les caractéristiques de ce qu'Yvon Le Scanff appelle, d'après Chateaubriand lui-même, le « paysage négatif »[507]. Que le centre de l'Enfer soit situé dans un « abîme », « au milieu d'un océan qui roule du sang et des larmes »[508], reprenant le schème ilien, qu'il soit situé « au fond du gouffre des tourments », « par-delà des marais croupissants et des lacs de soufre et de bitume », ou encore plus largement « dans les vastes régions de l'enfer »[509], il reste appréhendé sur le mode de l'imprécision. Ce qui le détermine n'est pas tant le lieu où il pourrait être repérable mais davantage ce qu'il représente sur le plan symbolique. Par un glissement significatif, ne pas localiser le centre de l'Enfer avec précision, c'est permettre à la description de s'étendre dans l'indescriptible et de déployer la grande pompe des régions obscures en créant une atmosphère inquiétante et morbide.

Dans *Les Natchez*, lorsque « Marie approche du Calvaire immatériel », c'est pour aborder une région inconnue de tous, un lieu repoussoir qui ne se caractérise que par son impossibilité à être décrit avec précision[510]. L'épopée indienne permet une appréhension plus précise des Enfers en le situant sur la surface du globe, ce que *Les Martyrs* ne font pas : Chateaubriand entend avant tout y signifier sa démesure de l'ordre de l'*hybris* et de

---

[506] Il est à noter cependant qu'une description de la plongée aux Enfers de Satan, dans un extrait des *Martyrs*, débute par un tableau grandiose de l'analogie volcanique qui tendrait à renforcer l'importance de la tradition volcanique dans l'imaginaire du paysage infernal : « Telle qu'on voit au sommet du Vésuve une roche calcinée suspendue au milieu des cendres ; si le soufre et le bitume rallumés dans la montagne obscurcissent le soleil, font bouillonner la mer et chanceler Parthénope comme une Bacchante enivrée, alors la cime du volcan change sa forme mobile, la lave s'affaisse, la pierre roule et rentre en grondant au fond des entrailles brûlantes qui l'avaient rejetée […] » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 233).

[507] Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, p. 39. L'auteur y indique que Chateaubriand parle, pour sa part, d'« objets négatifs » dans *Génie du Christianisme* (*op. cit.*, p. 675).

[508] *Les Martyrs*, Livre VIII, *op. cit.*, pp. 236-237.

[509] *Les Martyrs*, Livre XIV, *ibid.*, p. 324.

[510] Réduit à l'adverbe de lieu « là », il n'est qu' « abîmes » et « sanctuaire » ardent.

l'inquiétante obscurité, comme lorsqu'il s'agit de localiser progressivement le royaume des ombres où se rend son « prince » :

> Cependant le prince des enfers était arrivé aux extrémités du monde, sous le pôle dont l'intrépide Cook mesura la circonférence à travers les vents et les tempêtes. Là, au milieu des terres australes qu'une barrière de glaces dérobe à la curiosité des hommes, s'élève une montagne qui surpasse en hauteur les sommets les plus élevés des Andes dans le Nouveau-Monde, ou du Tibet dans l'antique Asie[511].

Les Enfers chateaubrianesques ne sont pas situés en Sicile au fond d'un volcan mais désignent déjà par leur localisation le statut de paria de l'Archange déchu : la multiplicité des précisions spatiales tend à redoubler à l'infini la marginalité des lieux[512]. A la chaleur volcanique s'oppose la glace des pôles, à la Sicile s'oppose la terre de Cook, enfin l'abîme est renversé en une expansion dynamique de l'élévation montagneuse, de l'ordre du gigantisme. Le domaine de Satan est désormais rapproché de celui de Dieu, comme s'il tentait de le détrôner à l'image des Titans se révoltant contre l'Olympe. Cette localisation élevée s'oppose à celle qui situe dans la région des Natchez l'ouverture d'une porte sur les Enfers, souterrains cette fois, et précisément indiquée par des détails empruntés à la géographie du territoire américain[513]. Une même précision que pour le palais de Satan, situé sur les pôles, permet de circonscrire l'espace du lac souterrain et ténébreux où se réunissent en secret les Indiens préparant la guerre. Tout confère à ce lieu une dimension infernale analogique : l'entrée y semble une bouche ouverte sur l'obscurité[514], l'essentiel étant de signifier la béance faite de noirceur qui alimente une atmosphère ténébreuse et inquiétante rejoignant l'univers du roman noir ou gothique[515].

Si la phrase se déploie à l'envi au rythme des précisions géographiques ou topographiques, c'est bien souvent pour laisser place à une découverte dynamique sur le modèle du « paysage ambulatoire », à ceci près que le paysage du merveilleux satanique est perçu en focalisation interne, par des êtres qui le parcourent la plupart du temps en volant,

---

[511] *Les Natchez, op. cit.*, p. 193.

[512] Frontière du monde, extrémité nordique, lieu des violences climatiques les plus aiguës, montagne à l'élévation surdimensionnée, tout porte à faire de cet Enfer un espace qui inverse la symbolique conventionnelle qui lui est habituellement attachée.

[513] « A l'orient du grand village des Natchez, dans la même cyprière où s'élevait le temple d'Athaensic, s'ouvre perpendiculairement, comme le soupirail d'une mine, une caverne profonde. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 553).

[514] « Soupirail d'une mine » ou « caverne profonde ».

[515] Annie Le Brun, dans *Les Châteaux de la Subversion*, voit dans l'écart grandissant entre l'homme des Lumières et la nature perçue comme idyllique et utopique l'origine de cette perception sombre des paysages : elle y décèle un « espace noir, l'espace où cette séparation de l'homme et de la nature va être constamment rejouée et vécue comme le seul lien qui peut encore les unir l'un à l'autre. » (Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1982, p. 113).

en tant que créatures dotées de pouvoirs surnaturels. La chute de Satan est le plus souvent réécrite par Chateaubriand, sous l'impulsion de modèles antérieurs[516], anticipant sur le poème hugolien inachevé de la *Fin de Satan*, qui fera de cette catabase le centre névralgique de sa déflagration poétique. La plongée dans les Enfers de son « prince » est un moyen de dépeindre un univers horrible et sombre par petites touches qui confèrent au tableau d'ensemble une expansion significative et une force d'impact manifeste. Cependant, ce n'est pas toujours Satan qui descend dans son domaine pour y retrouver les siens. Marie, dans *Les Natchez*, se lance aussi dans les régions inhospitalières du « Calvaire immatériel » pour y contrecarrer les desseins diaboliques :

> Marie approche du Calvaire immatériel : l'aspect du paradis commence à prendre une majesté plus terrible. Là aucun saint quelle que soit l'élévation de son bonheur et de ses vertus ne peut paraître ; là les anges, les archanges, les trônes, les dominations, les séraphins, n'osent errer ; les seuls chérubins, premiers nés des esprits, peuvent supporter l'ardeur du sanctuaire où réside Emmanuel. Dans ces abîmes flottent des visions comme celle qui réveilla Job au milieu de la nuit, et qui fit hérisser le poil de sa chair. Les unes ont quatre têtes et quatre ailes, les autres ne sont qu'une main, la main qui saisit Ezéchiel par les cheveux, ou qui traça les mots inexplicables au festin de Balthazar. Ces lieux sont obscurs à force de lumière, et le foudre à trois pointes les sillonne[517].

Lieu où l'exclusion du céleste est redoublée par l'expansion descriptive, le « Calvaire immatériel » n'est pas à proprement parler l'Enfer mais un lieu de souffrances qui ressemble au Purgatoire, où le paysage n'est constitué que de la mouvance évanescente de formes errantes, espace saturé de témoignages de l'histoire sainte de la Bible[518]. La « majesté plus terrible » du Paradis appelle donc l'Enfer[519] et l'avancée de Marie annonce son pendant négatif, celui du démon dans les souterrains infernaux. Le point de vue interne adopté déborde peu à peu du simple cadre perçu par la créature qui évolue dans sa chute[520]. Au fil de la progression de Marie, la perception passe de l'individualisation à l'expansion généralisante, offrant un tableau synthétique des lieux et de ce qui s'y déroule. L'évolution du « prince des Enfers » dans l'immatérialité des lieux permet d'introduire un paysage où l'auteur devient l'observateur omniscient d'un univers qui le fascine par son horreur. Après

---

[516] Entre autres Milton, dont il a traduit et publié le *Paradis Perdu* en 1836.
[517] *Les Natchez, op. cit.*, pp. 225-226.
[518] L'énumération permet ainsi à la description de dresser un cadre *« négatif »*, au sens où il exclut plus qu'il n'intègre, repoussant les êtres célestes, la réalité visible, au profit de souvenirs inconsistants et de pâles fantômes du passé qui refusent la lumière en la repoussant à ses plus grandes extrémités.
[519] « Le foudre à trois pointes » peut ainsi rappeler un attribut du Diable, la fourche, décrite comme une « lance de feu » dans un passage des *Martyrs* (*op. cit.*, p. 234).
[520] Très souvent, le regard de Satan n'est qu'un point de départ qui ouvre sur une expansion de focalisation permettant d'appréhender un espace bien plus vaste dans une approche panoramique des Enfers.

avoir précisément situé les Enfers aériens qui sont le domaine de la Renommée, Chateaubriand décrit l'avancée du Diable jusqu'au trône de ce démon :

> Sur cette montagne est bâti un palais, ouvrage des puissances infernales. Ce palais a mille portiques d'airain ; les moindres bruits viennent frapper les dômes de cet édifice, dont le silence n'a jamais franchi le seuil.
>
> Au centre du monument est une voûte tournée en spirale, comme une conque, et faite de sorte que tous les sons qui pénètrent dans le palais y aboutissent : mais, par un effet du génie de l'architecte des mensonges, la plupart de ces sons se trouvent faussement reproduits ; souvent une légère rumeur s'enfle et gronde en entrant par la voie préparée aux éclats du tonnerre, tandis que les roulements de la foudre expirent, en passant par les routes sinueuses destinées aux faibles bruits[521].

Chateaubriand réemploie bon nombre de caractéristiques de l'univers infernal traditionnel : la multiplicité, symbole de duplicité diabolique, se retrouve dans un espace aux excès surnuméraires, où tout est décrit sur le mode pluriel et qui trouve sa meilleure illustration dans le motif de la « spirale », avatar du labyrinthe et symbole de l'égarement dans lequel le Diable pousse ses victimes. Une deuxième caractéristique de cet univers est éminemment sonore[522] : l'expansion descriptive se traduit alors par une accentuation des aspects faux et trompeurs des sons réunis[523] et progresse à l'arrivée du « prince des Enfers […] aux extrémités du monde » qui génère la nécessité de la pause descriptive mais le voyage en Enfer n'est qu'un élément déclencheur de la rêverie chateaubrianesque sur les espaces infernaux. La description s'organise selon l'apparente progression du personnage qui n'est en réalité qu'un mode d'investigation de l'espace lui permettant peu à peu, par glissements successifs, de dilater le paysage conformément à sa propre poétique descriptive. En quête du repère du « démon de la Jalousie » dans *Les Martyrs*, Satan est alors dépeint par Chateaubriand à l'orée de la progression qu'il va réaliser, anticipée par l'auteur :

> […] Satan se précipite au fond du gouffre des tourments. Par delà des marais croupissants et des lacs de soufre et de bitume, dans les vastes régions de l'enfer, s'ouvre un cachot, séjour du plus infortuné des habitants de l'abîme. C'est là que le démon de la jalousie fait entendre ses éternels hurlements. Couché parmi des vipères et d'affreux reptiles, jamais le sommeil n'approcha de ses yeux[524].

---

[521] *Les Natchez, op. cit.*, p. 193.

[522] Le bruit des suppliciés cède la place aux tourments de l'éternelle agitation. En effet, si le silence est l'apanage du Paradis pur et apaisant, le bruit continuel qui règne dans ce lieu infernal trouve dans la forme de « conque » de l'édifice central du « palais » une caisse de résonnance qui en fait le carrefour des nuisances auditives et de la géhenne sonore.

[523] Images de l'un des vices les plus connus du Diable, à savoir sa propension au mensonge. Tout, dans ce lieu, est construit sur le mode des apparences trompeuses, la foudre y devient de « faibles bruits », les « éclats du tonnerre » ne sont encore qu'une « légère rumeur » : tout est en apparence ce qu'il n'est pas réellement, annonçant un danger masqué sous des apparences euphémisées.

[524] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 324.

Caverne, entrée de mine, fond de cratère, « cachot », la porte d'accès aux Enfers est souvent décrite comme une ouverture des ombres, redoublée dans ce passage où elle en contient une autre[525]. Cette rapide envolée dans les espaces souterrains témoigne d'une volonté d'exhaustivité, de l'établissement d'un regard qui circonscrit l'espace de manière dynamique, poursuivant sur l'élan impulsé par la catabase diabolique. Parfois, c'est cette même catabase qui constitue l'ossature descriptive et scande, par des rappels fréquents, les étapes du déroulement paysager :

> Au centre de l'abîme, au milieu d'un océan qui roule du sang et des larmes, s'élève parmi des rochers un noir château, ouvrage du désespoir et de la mort. Une tempête éternelle gronde autour de ses créneaux menaçants, un arbre stérile est planté devant sa porte, et sur le donjon de ses tristes murs, repliés neuf fois sur eux-mêmes, flotte l'étendard de l'orgueil à demi consumé par la foudre. Les démons, que les païens appellent les Parques, veillent à la barrière de ce palais ténébreux. Satan arrive au pied de sa royale demeure. Les trois gardes du palais se lèvent, et laissent le marteau d'airain retomber avec un bruit lugubre sur la porte d'airain. Trois autres démons, adorés sous le nom de Furies, ouvrent le guichet ardent : on aperçoit alors une longue suite de portiques désolés, semblables à ces galeries souterraines où les prêtres de l'Egypte cachaient les monstres qu'ils faisaient adorer aux hommes. Les dômes du fatal édifice retentissent des sourds mugissements d'un incendie ; une pale lueur descend des voûtes embrasées. A l'entrée du premier vestibule, l'éternité des douleurs est couchée sur un lit de fer : elle est immobile ; son cœur même n'a aucun mouvement : elle tient à la main un sablier inépuisable. Elle ne sait et ne prononce que ce mot : « Jamais ! »[526].

Chateaubriand, dans ce passage, suit la focalisation interne qui lui fait épouser le regard du Diable sur le monde qu'il traverse[527]. Tout élément y devient symbole de mort et de vice, par l'état de décomposition et le repliement des murs, image des détours et des ruses du Malin. Outre le mélange des divinités du panthéon chrétien (les démons) et du panthéon gréco-romain (Furies et Parques), ce tableau alterne les pauses contemplatives et les rappels de la progression constante de Satan dans le paysage. « Au pied » du château, il permet l'intrusion du regard dans un espace intérieur qui redouble l'obscurité et les méandres extérieurs. Sombre miroir, le château est perçu par un Satan inquisiteur où Chateaubriand manifeste son désir de réaliser une description aux effets pittoresques. Là se rejoignent les éléments de la symbolique infernale[528], le multiple et l'innombrable

---

[525] L'arrivée de Satan met en branle une prospection descriptive qui dépeint, sur le mode pluriel, un espace rapidement évoqué pour mieux tendre vers la caractéristique sonore de la géhenne infernale et rejoindre un autre attribut de ces lieux, l'imaginaire reptilien.

[526] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 236-237.

[527] Après l'introduction qui localise les lieux de l'itinérance, relevant du topos du paysage « négatif » fait de tempêtes et d'arbres stériles, ce « locus horribilis » est l'objet d'une description plus développée, qui anticipe sur la venue de Satan pour se concentrer sur la ruine du « noir château », « sa royale demeure ».

[528] L'aspect labyrinthique des dédales de couloirs, de portiques et de dômes, la multiplicité babélique, l'univers sonore inquiétant et la lueur incandescente du feu. Le regard parcourt en hauteur et en profondeur

débouchent progressivement sur une figure unique du figement, reprise par une multitude de symboles en une phrase qui en exprime la quintessence. Chateaubriand prend donc un soin particulier à dresser des tableaux dont la dynamique particularisante s'organise selon un dévoilement progressif des horreurs ténébreuses contenues dans les lieux infernaux, se cristallisant sur des images fortes qui parachèvent l'évolution et la fait cesser avec violence. L'incursion dans les Enfers se réalise de manière d'autant plus forte qu'elle fait appel aux modèles d'Ulysse et d'Hercule mais aussi de la chute de Satan du Paradis comme intertextes permettant une réécriture où les paysages jouent un grand rôle. La descente de Satan en Enfer met en scène les paysages au sein d'une errance pathétique, comme dans cet extrait des *Martyrs* où l'analogie volcanique qui préside au tableau donne une entrée en matière grandiose à la décadence du Diable :

> […] Satan, vomi par l'enfer, se replonge dans le gouffre béant. Plus rapide que la pensée, il franchit tout l'espace qui doit s'anéantir un jour ; par delà les restes mugissants du chaos, il arrive à la frontière de ces régions impérissables comme la vengeance qui les forma ; régions maudites, tombe et berceau de la mort, où le temps ne fait point la règle, et qui resteront encore quand l'univers aura été enlevé ainsi qu'une tente dressée pour un jour. Une larme involontaire mouille les yeux de l'esprit pervers, au moment où il s'enfonce dans les royaumes de la nuit. Sa lance de feu éclaire à peine autour de lui l'épaisseur des ombres. Il ne suit aucune route à travers les ténèbres ; mais, entraîné par le poids de ses crimes, il descend naturellement vers l'enfer. Il ne voit pas encore la lueur lointaine de ces flammes qui brûlent sans aliments, et pourtant sans jamais s'éteindre, et déjà les gémissements des réprouvés parviennent à son oreille. Il s'arrête, il frémit à ce premier soupir des éternelles douleurs. L'enfer étonne encore son monarque. Un mouvement de remords et de pitié saisit le cœur de l'archange rebelle[529].

Sous la plume de Chateaubriand qui reprend le modèle de Milton, Satan est devenu un héros romantique, larmoyant et pathétique, extrait des Enfers avec violence et qui retourne dans son « gouffre béant », retour aux origines qui s'accompagne d'une description vague des lieux, tendus vers une perspective future, celle de la fin du monde. La multiplication des termes génériques aboutit à une présentation abstraite des lieux sans apporter de détails qui puissent les caractériser avec précision. Décrire les Enfers reste avant tout un impossible défi pour Chateaubriand qui ne peut que rester le peintre de la tradition littéraire[530]. Une poétique de l'obscur[531] redoublé dresse un tableau contrasté avec

---

l'ensemble de « l'édifice » pour aboutir au portrait en actes de « l'éternité du silence » et de sa faculté de figer le temps.

[529] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 234.

[530] Il ne peut alors employer que des termes vagues et convenus comme les « royaumes de la nuit », « l'épaisseur des ombres » ou « les ténèbres ».

[531] L'on ne peut s'empêcher de songer au poète anglais Young, dont les *Nuits* ont charmé Chateaubriand, et dont l'influence sur sa poésie du nocturne est certaine. Il rend d'ailleurs compte de l'œuvre de ce poète dans *Essai sur la littérature anglaise.*

la clarté ignée, celle des « flammes qui brûlent sans aliments » ou de la « lance de feu » du démon. L'auteur des *Martyrs* anime les lieux d'une poésie du clair-obscur toute picturale où l'égarement spatial est symbole de faute morale et où la lumière incertaine se conjugue aux plaintes sonores pour conférer au décor une dimension effrayante. Mais la présence d'un Satan avatar de René, versant une larme ou tremblant aux sons des réprouvés, individualise le cadre perçu comme l'expression d'un tourment intérieur, de l'agitation entre « remords » et « pitié ». La figure de Satan est ainsi rendue humaine par ses souffrances et sa plongée dans les Enfers est l'occasion du déploiement d'un paysage qui organise une géographie sentimentale.

Chateaubriand réexploite ainsi l'héritage qui l'a précédé pour conférer à ses tableaux de l'Enfer des caractéristiques reconnaissables et universelles[532], l'organisant au fil de la progression d'un héros qui se rapproche des personnages romantiques ou qui sert de déclencheur à la description. Parfois même, Satan disparaît et c'est l'auteur lui-même qui retrace l'épopée aventureuse du héros de l'Enfer, en la replaçant dans le cadre recréé de la géographie imaginaire des *Natchez*. C'est alors l'occasion d'un tableau de grandeur sombre rejouant l'expérience de la catabase :

> A l'orient du grand village des Natchez, dans la même cyprière où s'élevait le temple d'Athaensic, s'ouvre perpendiculairement, comme le soupirail d'une mine, une caverne profonde. On n'y peut pénétrer qu'à l'aide d'une échelle et d'un flambeau. A la profondeur de cent pieds se trouve une grève qui borde un lac. Sur ce lac, semblable à celui de l'empire des ombres, quelques sauvages, pourvus de torches et de fanaux, eurent un jour l'audace de s'embarquer. Autour du gouffre ils n'aperçurent que des rochers stériles hérissant des côtes ténébreuses ou suspendues en voûtes au-dessus de l'abîme. Des bruits lamentables, d'effrayantes clameurs, d'affreux rugissements, assourdissaient les navigateurs à mesure qu'ils s'enfonçaient dans ces solitudes d'eau et de nuit. Entraînés par un courant rapide et tumultueux, ce ne fut qu'après de longs efforts que ces audacieux mortels parvinrent à regagner le rivage, épouvantant de leurs récits quiconque serait tenté d'imiter leur exemple[533].

Contrairement aux précédents paysages infernaux, celui-ci est précis au point de donner le nombre de « pieds » qui séparent l'entrée de la « grève qui borde le lac ». L'analogie soulignée avec l'Enfer, par le biais d'une périphrase, laisse entendre que le paysage souterrain qui est décrit lui emprunte de nombreux traits[534] : comme Ulysse ou

---

[532] Noirceur et lueur des flammes, tourment des réprouvés, omniprésence démoniaque, abîmes et fleuves de feu, sécheresse et aridité.
[533] *Les Natchez*, *op. cit.*, pp. 553-554.
[534] Lieu d'initiation accessible uniquement aux « audacieux mortels » qui peuvent y entrer armés des objets adéquats et en ressortir « après de longs efforts », cet espace ténébreux rappelle son modèle Antique dont seuls les plus héroïques peuvent parvenir à triompher, c'est-à-dire à en sortir indemne.

Hercule, les « quelques sauvages » qui s'y aventurent risquent leur vie[535]. L'Enfer est donc un paysage d'épreuves et sa description emprunte les chemins de l'expansion dans la combinaison des données préexistantes, ordonnées autour d'une progression du héros qui fonde sa structure ou l'induit par un changement habile de focalisation. Déplacé au gré de ses avatars montagneux ou lacustres, l'Enfer est ainsi librement utilisé par Chateaubriand au profit d'une poétique des effets où l'expansion sert le pittoresque gothique du ténébreux et de l'horrible. Le lexique général dresse un cadre abstrait où il s'agit de suggérer un lieu animé par la mort, où l'agitation préfigure le figement définitif[536]. Mais si les paysages infernaux s'organisent selon une dynamique de la plongée, celle des espaces paradisiaques suit une progression ascensionnelle qui tend vers l'illimitation perceptive.

B - Paysages célestes

Dans les espaces célestes tout comme dans les espaces infernaux, Chateaubriand est héritier d'une tradition et il doit se conformer à l'usage d'un certain nombre de lieux communs. Malgré tout, c'est dans l'utilisation particulière de ces éléments que ses paysages se construisent selon une logique de l'abolition perceptive dans l'infini du visible. L'absence de référence *in situ* y renforce l'action de l'imaginaire créateur. Le projet de *Génie du Christianisme* étant de prouver l'existence de Dieu par les beautés et les perfections des merveilles de la nature, il n'est pas étonnant pour Chateaubriand de percevoir des fragments du Paradis dans les beautés du monde : synthétisant les moments essentiels de ses épiphanies lors des contemplations paysagères, il dresse ainsi, dès l'*Essai sur les Révolutions*, un inventaire exhaustif de petits paysages d'un instant qui, pris dans leur succession, pourraient bien donner une idée du Royaume de Dieu :

> Il est un Dieu. Les herbes de la vallée et les cèdres du Liban le bénissent, l'insecte bruit ses louanges, et l'éléphant le salue au lever du soleil ; les oiseaux le chantent dans le feuillage, le vent le

[535] Le paysage est aussi âpre que l'Enfer, le lexique utilisé emprunte au même imaginaire, celui du gouffre et de la stérilité, du clair-obscur et de l'univers sonore violent, fait de plaintes redoublées par l'énumération descriptive, comme un écho syntaxique des effets ressentis.

[536] L'épopée permet ainsi l'instauration de paysages à trois niveaux d'appréhension : sur terre, l'activité des Indiens et des colons – pour *Les Natchez* – ou des grecs et des romains – pour *Les Martyrs* – trouve son pendant dans celle des créatures merveilleuses, comme il est de mise dans ce genre littéraire. Cela ouvre à une appréhension souterraine mais aussi céleste de paysages où le pittoresque cède la place à la réorganisation des lieux communs dans une recherche de l'expressivité sombre, pour le cas de l'Enfer, et illuminée, pour le cas des espaces paradisiaques.

murmure dans les forêts, la foudre tonne sa puissance, et l'Océan déclare son immensité ; l'homme seul a dit : Il n'y a point de Dieu.

Il n'a donc jamais, celui-là, dans ses infortunes, levé les yeux vers le ciel ? Ses regards n'ont donc jamais erré dans ces régions étoilées, où les mondes furent semés comme des sables ? Pour moi, j'ai vu, et c'en est assez, j'ai vu le soleil suspendu aux portes du couchant dans des draperies de pourpre et d'or. La lune, à l'horizon opposé, montait comme une lampe d'argent dans l'orient d'azur. Les deux astres mêlaient au zénith leurs teintes de céruse et de carmin. La mer multipliait la scène orientale en girandoles de diamants, et roulait la pompe de l'Occident en vagues de roses. Les flots calmés, mollement enchaînés l'un à l'autre, expiraient tour à tour à mes pieds sur la rive, et les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttaient sur les coteaux, au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées[537].

L'art descriptif de Chateaubriand n'a peut-être pas d'autre but que de poursuivre cette perspective testimoniale : rendre compte des beaux paysages, c'est dire « j'ai vu, et c'en est assez », donner à voir le sublime et le beau, le grand et le ténébreux pour montrer Dieu dans la nature distribuant des fragments de Paradis. L'on comprend alors toute l'importance de ce même Paradis pour l'auteur en ce qu'il est le modèle absolu du paysage euphorique, là où le paysage « négatif », celui des Enfers, représente l'exacte inversion de l'extase esthétique. Prouver l'existence de Dieu dans les paysages consiste à énumérer ses manifestations comme autant de preuves qui viennent favoriser l'expansion du cadre décrit au profit de la cause divine. Le paradisiaque est avant tout représenté, dans ce passage, par l'union et l'écho[538] mais aussi par l'expansion horizontale et l'élévation verticale ou la « pompe » colorée[539]. Il s'agit de circonscrire une simultanéité de phénomènes au sein d'un même tableau à la solennité prestigieuse et silencieuse dans une volonté de perception multiple de l'horizon. L'omniprésence divine s'accommode ainsi des variations de points de vue, offrant une impression d'universalité des beautés harmonieuses. La description du paysage fait ressentir la perfection divine à défaut de peindre le paradis céleste en proposant d'unifier par le regard les éclats terrestres de l'infini.

Génie du Christianisme donne une description du Paradis qui permet de recenser un certain nombre de traits majeurs présidant à son appréhension et à sa constitution comme paysage :

Cet immense séjour des bienheureux flotte dans la mer de l'immensité, et n'a d'autre point d'appui que la volonté immédiate de Dieu. Ses murailles sont de jaspe, de pierres vivantes. Il a douze portes de perles, et douze fondements de saphir, de calcédoine, d'émeraude, d'onyx, de topaze, d'hyacinthe et d'améthyste : là, dans des campagnes d'un or pur, semblable à du verre très clair, serpente un fleuve d'eau divine, ombragé par l'arbre de vie, qui porte douze fruits et donne son fruit chaque mois. Au bord de ce fleuve s'élèvent des forêts pleines de merveilles, et dont les arbres

[537] *Essai sur les Révolutions, op. cit.*, pp. 377-378.

[538] Celui du soleil et de la lune avec la mer, de la nuit et du jour, des ténèbres et de la lumière.

[539] Elle est représentée par le lexique du luxe matériel à travers des termes comme « draperies », « lampe d'argent », « céruse » et « carmin », « diamants » ou « rose ».

sont habités par des anges qui chantent sur des harpes d'or. Mais ces eaux et ces arbres n'ont rien qui ressemble aux nôtres, ce sont des ondes de perles, des arbres de corail avec des fruits de diamant, et qui toutefois surpassent la solitude, les charmes et la verdure de nos bois les plus délicieux.

Une musique ravissante s'élève sans fin de toutes ces choses. Tantôt ce sont des frémissements interrompus, et pareils aux vibrations rares d'une harpe éolienne, que la faible haleine du zéphyr toucherait pendant une nuit silencieuse d'été ; tantôt un mortel croirait entendre les plaintes d'un harmonica divin, ces soupirs de verres, qui semblent ne tenir à rien de terrestre. Quelquefois encore des voix inconnues sortent longuement du fond des forêts, et leurs ondulations lointaines imitent ces chœurs de bardes, dont les chants, à demi formés venaient expirer à l'oreille d'Ossian solitaire. Ce n'est point, de même qu'ici-bas, un Jour grossier et corporel qui luit sur ces régions de la souveraine beauté, c'est quelque chose d'enchanté, d'inexplicable : une molle clarté, tombant sans bruit sur ces terres mystiques, s'y fond ainsi qu'une neige virginale, s'insinue dans tous les objets, en les faisant briller du jour le plus suave et leur donnant à la vue une douceur et une rondeur parfaite. Aucun soleil ne se lève ni ne se couche sur ces royaumes de béatitude. Une espèce d'aurore éternelle ou d'ineffable orient en borde seulement les horizons entrouverts, s'attache aux arbres célestes, comme un phosphore. L'éther, si subtil, serait trop matériel pour ces lieux ; aussi l'air qu'on y respire est-il l'amour divin lui-même, et cet air mystérieux est une sorte de mélodie visible et lumineuse qui remplit de clarté et de concerts toutes les blanches campagnes des âmes[540].

Dans ce vaste tableau sont rassemblées les caractéristiques essentielles du paysage paradisiaque que Chateaubriand va réexploiter dans le cadre de ses épopées sous la forme de paysages de l'expansion infinie. Prodigalité, luxe de pierreries, harmonies sonores nuancées avec grâce, luminosité diffuse et éternité euphorique sont l'exacte inversion des caractéristiques infernales relevées jusque-là[541]. Si l'Enfer se distingue par sa clôture oppressante et sinueuse, le Paradis est au contraire illimité et sans fin. Or, la lumière elle-même constitue un élément polarisant du paysage, au point d'en devenir parfois le centre même, comme dans ce passage des *Martyrs* :

La lumière qui éclaire ces retraites fortunées se compose des roses du matin, de la flamme du midi et de la pourpre du soir ; toutefois, aucun astre ne paraît sur l'horizon resplendissant ; aucun soleil ne se lève, aucun soleil ne se couche dans les lieux où rien ne finit, où rien ne commence ; mais une clarté ineffable, descendant de toutes parts comme une tendre rosée, entretient le jour éternel de la délectable éternité[542].

Ce passage pourrait sembler un fragment détaché du *Génie du Christianisme* transporté dans l'univers épique des *Martyrs*. Il montre à quel point la luminosité crée bien le paysage chez Chateaubriand mais peut aussi le dissoudre dans ses excès : le Paradis chrétien épique est avant tout une synthèse du monde terrestre, synthèse des moments du jour réunis en un même lieu et qui donne l'occasion à l'auteur de peindre ce qu'il ne peut voir sur terre, à savoir l'absolu du paysage, le cadre qui outrepasse ses limites et se confond

[540] *Fragments du Génie du Christianisme primitif, op. cit.*, p. 1377.
[541] A savoir la stérilité et l'aridité, la discordance sonore, l'éternité des maux et le figement du temps dans un espace nocturne.
[542] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 140.

dans l'indicible et l'invisible. L'harmonie semble effacer tout repère des lieux divins[543] et lorsque le peintre des paysages est confronté à l'« éternité », toute analogie devient vaine : la seule possibilité reste le silence. Le Paradis fait ainsi entrer de plain-pied dans les limites du paysage qui trouvent leur expression dans l'image du vertige[544] :

> Un homme qui pour comprendre l'infini, se plaçant en imagination au milieu des espaces, chercherait à se représenter l'étendue suivie de l'étendue, des régions qui ne commencent et ne finissent en aucun lieu, cet homme, saisi de vertiges, détournerait sa pensée d'une entreprise si vaine : tels seraient mes inutiles efforts si j'essayais de tracer la route que parcouraient Geneviève et Catherine. Tantôt elles s'ouvrent une voie au travers des sables d'étoiles ; tantôt elles coupent les cercles ignorés où les comètes promènent leurs pas vagabonds. Les deux saintes croient avoir fait des progrès, et elles ne touchent encore qu'à l'essieu commun de tous les univers créés[545].

Faire l'aveu de l'ineffable dans sa description même relève de l'entreprise de prétérition et la gageure ne peut qu'être relevée lors même qu'elle s'avère impossible à tenir. Cet extrait des *Natchez* fait de l'expansion virtuelle par l'imaginaire la quintessence de sa poétique[546] : dire l'indicible permet de se confronter aux ultimes recours de la langue et pousse l'écrivain dans les retranchements de la création et du langage au prix de la fécondation des images. L'espace devient nécessairement métaphorisé et fait naître la sensation d'infini plus qu'il ne le décrit[547] : « l'étendue suivie de l'étendue » serait alors l'expansion descriptive suivie de celle de l'imaginaire, tous deux mis bout à bout pour donner une dimension supplémentaire à un paysage qui trouve ses limites dans l'aporie référentielle et l'inadéquation du langage à peindre l'infini[548].

La ressource analogique est ainsi une voie descriptive très fréquemment utilisée par Chateaubriand lorsque les mots se révèlent trop imparfaits pour dépeindre la grandeur du paysage observé. Le Paradis, expérience des limites du voir, du dire et du concevoir donne

---

[543] Comme aux pôles, la reprise anaphorique de l'article indéfini « aucun » scande la description d'un espace de l'absence où les repères terrestres de l'horizon et du contraste entre le diurne et du nocturne s'abolit dans « une clarté ineffable » et donc dans l'indicible.

[544] On se souvient qu'un même vertige était la manifestation de la perte des repères lors de l'observation des paysages mouvants des espaces sous-marins.

[545] *Les Natchez, op. cit.*, pp. 219-220.

[546] L'analogie de l'homme face à l'infini et du parcours de « Geneviève et Catherine » permet de lier le divin et le terrestre pour mieux suggérer la petitesse du second confronté au premier. Le seul recours descriptif de la perfection des paysages paradisiaques a lieu sur le mode mineur de la comparaison avec le terrestre inférieur.

[547] L'infini se ressent et ne peut se dire et les images des « sables d'étoiles », des « cercles ignorés », des « comètes » vagabondes ou de « l'essieu commun de tous les univers créés » sont autant de moyens d'exciter l'imaginaire au-delà de ses limites et de faire ressentir l'illimité sans le dire.

[548] En ce sens, Chateaubriand préfigure la démarche mallarméenne, même si la révolution du langage n'est pas opérée chez Chateaubriand. Une même perspective, cristallisée dans l'expression de Mallarmé, « suggérer, voilà le rêve ! » anime les deux écrivains aux antipodes du XIXe siècle. Il est à noter, bien évidemment, que dire l'infini est une préoccupation qui tourmentera aussi Victor Hugo, tout entier déchiré entre les deux infinis pascaliens, déchirement dont rend compte toute sa production poétique.

alors naissance à une poétique de l'effleurement et de la suggestion. Comme pour l'Enfer, il peut être appréhendé sur le mode du parcours, à l'image de celui des « prédestinés » contemplant, dans *Les Martyrs*, le « merveilleux ouvrage » de Dieu :

> Tantôt les prédestinés, pour mieux glorifier le Roi des rois, parcourent son merveilleux ouvrage : la création, qu'ils contemplent des divers points de l'univers, leur présente des spectacles ravissants : tels, si l'on peut comparer les grandes choses aux petits objets, tels se montrent aux yeux du voyageur les champs superbes de l'Indus, les riches vallées de Delhi et de Cachemire, rivages couverts de perles et parfumés d'ambre, où les flots tranquilles viennent expirer au pied des cannelliers en fleur. La couleur des cieux, la disposition et la grandeur des sphères, qui varient selon les mouvements et les distances, sont pour les esprits bienheureux une source inépuisable d'admiration. Ils aiment à connaître les lois qui font rouler avec tant de légèreté ces corps pesants dans l'éther fluide ; ils visitent cette lune paisible qui pendant le calme des nuits éclaira leurs prières ou leurs amitiés ici-bas. L'astre humide et tremblant qui précède les pas du matin, cette autre planète qui paraît comme un diamant dans la chevelure d'or du soleil, ce globe à la longue année qui ne marche qu'à la lueur de quatre torches pâlissantes, cette terre en deuil qui loin des rayons du jour porte un anneau ainsi qu'une veuve inconsolable, tous ces flambeaux errants de la maison de l'homme attirent les méditations des élus. Enfin, les âmes prédestinées volent jusqu'à ces mondes dont nos étoiles sont les soleils, et elles entendent les concerts inconnus de la Lyre et du Cygne célestes. Dieu, de qui s'écoule une création non interrompue, ne laisse point reposer leur curiosité sainte, soit qu'aux bords les plus reculés de l'espace il brise un antique univers, soit que, suivi de l'armée des anges, il porte l'ordre et-la beauté jusque dans le sein du chaos[549].

La seule voie descriptive reste de « comparer les grandes choses aux petits objets », de rapprocher le divin du terrestre, sa version dégradée mais qui seule peut donner à l'homme une idée de l'infini : le voyage des « prédestinés » permet à Chateaubriand de retracer un itinéraire qui est aussi une expérience des limites de l'espace. Il déplace ses paysages au-delà de la sphère terrestre, dans l'espace sidéral inconnu des hommes en ouvrant son tableau par la ressource de l'analogie[550]. L'élan de la rêverie permet aussi une méditation toute pythagoricienne sur l'harmonie des sphères et le point de vue des « esprits bienheureux » devient une modalité essentielle de l'appréhension d'un outre-monde romantique[551]. La visite de la lune par les bienheureux est le moyen d'approcher au plus près cet « astre qui alimente les rêveries » et qui revêt une telle importance dans la poétique du paysage nocturne de l'auteur. Là s'ancrent toutes les manifestations d'une poésie romantique du désenchantement et la description s'amplifie au gré des caractéristiques larmoyantes prêtées à la lune[552].

---

[549] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 142-143.

[550] Le déploiement fastueux du paysage fantasmé de l'Indus enclenche une rêverie orientale qui ne peut se départir du lieu commun des richesses et du luxe des pierreries qui lui est inhérente depuis la traduction par Galland des *Mille et une Nuits* et la vogue orientale qui s'en est suivie dans la littérature française.

[551] Si la mention de « l'éther fluide » est un passage obligé de la description du royaume de Dieu, la peinture proposée de la lune et des planètes est empreinte d'un romantisme pathétique propre à Chateaubriand.

[552] De périphrases en périphrases, le tableau s'étend dans le champ du pathétique, faisant de l'astre nocturne un véritable personnage romantique, « astre humide et tremblant », « globe à la longue année » accompagné

La poétique de l'espace extra-terrestre implique donc une efflorescence des images, au point de faire naître les plus belles métaphores qui anthropomorphisent l'espace de manière périphrastique[553]. Une rêverie sur le déploiement des beautés s'accompagne de l'analogie traditionnelle avec le luxe des pierreries mais conduit, au rythme de la progression des voyageurs « prédestinés », aux confins de l'univers pythagoricien des « concerts inconnus », qui ne peut utiliser que le vocabulaire connu pour donner une image de planètes ignorées, rapprochées des objets célestes que l'homme perçoit « ici-bas »[554]. Lorsqu'il cherche à décrire l'espace de l'outre-monde, Chateaubriand n'a donc que la ressource de l'analogie terrestre pour suggérer à l'homme imparfait, dans un langage imparfait, ce qu'il ne peut que pressentir, comme lorsqu'il tente de représenter la « région des étoiles » que surplombent les anges Catherine et Geneviève dans l'épopée des *Natchez* :

> Bientôt les saintes arrivent à cette terre qui s'étend au-dessous de la région des étoiles, et d'où l'on découvre le soleil, la lune et les planètes tels qu'ils sont en réalité, sans le milieu grossier de l'air qui les déguise aux yeux des hommes. Douze bandes de différente couleur composent cette terre épurée, dont la notre est le sédiment matériel : l'une de ces bandes est d'un pourpre étincelant, l'autre d'un vif azur, une troisième d'un blanc de neige. Ces couleurs surpassent en éclat celles de notre peinture, qui n'en sont que les ombres[555].

Décrire l'espace qui entoure la terre, c'est révéler aux hommes une part du mystère divin : le renversement de la perspective s'opère dans la perception d'une « terre épurée » reprise des conceptions du *Phédon*, par une constante opposition entre la planète dégradée et la planète prestigieuse, auréolée des couleurs de l'éclat divin. La peinture de l'espace céleste dépasse les ombres pour construire un paysage contrasté, anti-enfer ou terre sublimée[556]. Le paysage céleste se nourrit d'une dialectique qui l'oppose et le constitue en regard de lieux repoussoirs : il en vient parfois à constituer un monde clos, qui reprend les caractéristiques du jardin édénique tel que Milton l'a décrit, agrandi selon le modèle biblique et celui du *locus amoenus*. Les jardins de la cité de Dieu, dans *Les Martyrs*, sont

---

de « torches pâlissantes », « terre en deuil », au point que les planètes représentent dans leur ensemble autant de « flambeaux errants de la maison de l'homme ».

[553] La lune n'étant que « cette autre planète qui paraît comme un diamant dans la chevelure d'or du soleil ».

[554] « Ces mondes dont nos étoiles sont des soleils » dessinent les frontières d'un espace où tout se confond dans l'infini du perceptible, celui de la « création non interrompue », « aux bords les plus reculés de l'espace », là où Dieu régit le monde à sa volonté.

[555] *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 219.

[556] C'est ce que suggère la mention des couleurs vives des « douze bandes » qui l'encerclent : « pourpre étincelant », « vif azur » et « blanc de neige », la complémentation adjectivale ou nominale n'a pour but, dans ces trois occurrences, que de connoter l'éclat, le prestige et la luminosité.

ainsi redevables à une tradition littéraire qu'ils organisent dans le champ de la description à des fins précises :

> Des jardins délicieux s'étendent autour de la radieuse Jérusalem. Un fleuve découle du trône du Tout-Puissant ; il arrose le céleste Eden, et roule dans ses flots l'amour pur et la sapience de Dieu. L'onde mystérieuse se partage en divers canaux qui s'enchaînent, se divisent, se rejoignent, se quittent encore, et font croître, avec la vigne immortelle, le lis semblable à l'épouse, et les fleurs qui parfument la couche de l'époux. L'arbre de vie s'élève sur la colline de l'encens ; un peu plus loin, l'arbre de science étend de toutes parts ses racines profondes et ses rameaux innombrables : il porte, cachés sous son feuillage d'or, les secrets de la Divinité, les lois occultes de la nature, les réalités morales et intellectuelles, les immuables principes du bien et du mal. Ces connaissances qui nous enivrent font la nourriture des élus ; car dans l'empire de la souveraine sagesse le fruit de science ne donne plus la mort. Les deux grands ancêtres du genre humain viennent souvent verser des larmes (telles que les justes en peuvent répandre) à l'ombre de cet arbre merveilleux[557].

Le paysage de la « radieuse Jérusalem » est construit en contrepoint exact au palais des forces ténébreuses de Satan, ruine stérile et desséchée[558]. La binarité quelque peu schématique des espaces paradisiaques et infernaux est cependant mise au service d'une expansion descriptive qui accroît le phénomène contrastif. En reprenant les éléments centraux du jardin d'Eden miltonien, à savoir le fleuve, la végétation et l'arbre[559], Chateaubriand développe à l'envi l'expansion des bienfaits constatés. L'énumération déroule l'étendue multiple des beautés naturelles et ses ramifications nourricières[560].

Les paysages célestes sont souvent des négatifs inversés des paysages infernaux, mais conservent néanmoins leur propre mode d'expansion : le regard de l'auteur s'y perd dans l'indistinction et doit fréquemment recourir à l'analogie ou aux détours imagés du langage pour transcender l'héritage littéraire qui est le sien et faire naître le sentiment de la transcendance spatiale là où le langage s'avère insuffisant à dire ce qui le dépasse. Le paysage se développe d'autant plus qu'il ne peut être dit : l'écriture tourne autour de lui sans jamais pouvoir l'atteindre, dans l'effleurement poétique et l'accumulation suggestive. Lorsque l'homme contemple ce qui le dépasse, il ne peut donc que constater son impuissance ou son effroi : le verbe chateaubrianesque tente de l'appréhender par

---

[557] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 140.

[558] En effet, à l'« arbre stérile » qui se trouve « planté devant sa porte », répond ici un « arbre de vie », « arbre merveilleux » qui répand la fertilité dans des « jardins délicieux ».

[559] L'on peut penser également aux jardins d'Armide dans la *Jérusalem libérée* du Tasse, dont on sait l'influence majeure qu'elle a exercée sur la conception épique de Chateaubriand. Pour plus de précision, nous renvoyons à notre article intitulé : « Chateaubriand ou la nostalgie du Paradis perdu : avatars du jardin d'Eden », in *Dictionnaire des Fleurs et Jardins dans la littérature, op. cit.* (à paraître).

[560] Les adjectifs accompagnent fréquemment les noms utilisés pour les doter d'une caractéristique méliorative à dessein laudatif : « racines profondes », « rameaux innombrables », « lois occultes » et « immuables principes », tout laisse entendre la prodigalité fertile et la toute puissance divine. L'accumulation des verbes de mouvement désignant le parcours complexe de « l'onde mystérieuse » permet alors d'annoncer en écho la diversité végétale, son corollaire naturel.

l'impossible description de ce qui relève des marges du visible. Il révolutionne alors l'art descriptif en outrepassant le simple cadre de ce que contient la nature et le monde : en peignant l'espace et les paysages du merveilleux chrétien, il ouvre la voie à une perception nouvelle. Il n'est donc pas étonnant qu'il en vienne à adopter le point de vue des êtres surnaturels sur le monde terrestre, offrant des perspectives sur la planète vue des cieux d'une perception synthétique quasi divine : l'espace descriptif s'amplifie alors à la mesure de l'espace agrandi.

C - Paysage et point de vue merveilleux : la terre vue du ciel.

Le point de vue épique rejoint pour une bonne part le point de vue divin que prend fréquemment Chateaubriand contemplant la terre depuis le domaine de Dieu : le regard fixe du contemplateur peut permettre l'appréhension d'un espace des premiers âges de la terre ou d'un monde perçu à travers un parcours céleste : le spectacle confine alors à l'inventaire dynamique du monde dans toutes ses splendeurs monumentales.

a) Parcourir l'étendue du globe : de l'élévation de la grandeur dans les panoramas célestes.

La vision de l'univers que propose Chateaubriand dans son dessein épique dépasse le simple cadre du monde terrestre : en portant l'étendue des paysages jusque dans le lointain espace, il explore des contrées peu étudiées dans la littérature et confère une dimension transcendante à ses tableaux. Il en est ainsi dans ce passage des *Natchez* où l'Ange protecteur de l'Amérique décide de se lancer à l'encontre de ses ennemis, « Satan » et « la Renommée ». Cette impulsion permet un passage en revue des diverses sphères et planètes qui encerclent la terre, dans un paysage de l'outre-monde :

> L'ange protecteur de l'Amérique, qui montait vers le soleil, avait découvert le voyage de Satan et du démon de la renommée : à cette vue, poussant un soupir, il précipite le mouvement de ses ailes. Déjà il a laissé derrière lui les planètes les plus éloignées de l'œil du monde ; il traverse ces deux globes que les hommes, plongés dans les ténèbres de l'idolâtrie, profanèrent par les noms de Mercure et de Vénus. Il entre ensuite dans ces régions où se forment les couleurs du soleil couchant

et de l'aurore ; il nage dans des mers d'or et de pourpre, et sans en être ébloui, les regards fixés sur l'astre du jour, il surgit à son orbite immense[561].

En adoptant le point de vue de l'ange protecteur, Chateaubriand retrace un parcours imaginaire, celui qui conduit au soleil comme horizon : cependant, le point de vue se dédouble et c'est singulièrement derrière l'être volant que se situe le spectacle décrit, comme si Chateaubriand regardait en arrière, pendant que son personnage évolue vers l'avant. Ce n'est pas tant « l'œil du monde » qu'adopte l'auteur, mais un œil posé sur l'univers qui l'entoure[562]. « Globes », « régions », « mers », « astre », « orbite immense », le vocabulaire emprunte au lexique spatial mais reste au fondement même d'une esthétique du contraste, qui oppose les « ténèbres de l'idolâtrie » sur terre à la luminosité bigarrée des origines de l'espace, dont la quintessence est l'astre solaire. L'imaginaire océanique permet de peindre l'étendue illimitée du domaine solaire, constituant un point de mire symbolique en ce qu'il préfigure un retournement de la vision[563].

Deux parcours célestes se répondent en miroir, l'un dans *Les Natchez*, l'autre dans *Les Martyrs* : dans le premier, la Renommée et Satan survolent la terre jusqu'au Meschacebé, théâtre des combats entre Indiens et colons ; dans le second, il s'agit d'une élévation par étapes, celle de la prière de Cymodocée qui monte jusqu'à « l'Eternel » et parvient à Rome par l'entremise de « l'ange du Sommeil ». Dans les deux cas, Chateaubriand profite de ce point de vue progressif pour constituer un immense tableau brossant toute l'étendue d'une partie du monde et permettant de resituer les grands épisodes de l'humanité. Le paysage se trouve fortement investi par le savoir historique dans un équilibre qui tient de la fresque géographico-historique et de la tentation encyclopédique :

Elle dit, et sa prière, sur des ailes de flamme, s'envole au sein de l'Eternel. L'Eternel la reçoit dans sa miséricorde, et l'ange du sommeil abandonne aussitôt les voûtes éthérées. Il tient à la main son sceptre d'or qui lui sert à calmer les peines des justes. Il franchit d'abord la région des soleils et s'abaisse vers la terre, où le conduit un long cri de douleur. Descendu sur ce globe, il s'arrête un moment au plus haut sommet des montagnes de l'Arménie ; il cherche des yeux les déserts où furent les campagnes d'Eden ; il se souvient du premier sommeil de l'homme, alors que Dieu tira du côté d'Adam la belle compagne qui devait perdre et sauver la race humaine.

Bientôt il prend son vol vers le mont Liban ; il voit au-dessous de lui les vallées profondes, les torrents blanchis, les cèdres sublimes ; il touche aux plaines innocentes où les patriarches

[561] *Les Natchez, op. cit.*, p. 214.

[562] La progression du personnage, progressivement perçue de l'extérieure, est rythmée par des verbes d'action qui préfigurent un défilé des merveilles cosmiques décrites sous l'angle de l'indistinction.

[563] La plupart de ces voyages dans l'outre-monde opèrent un renversement de perspective et permettent non pas la description de l'espace, mais celle de la terre perçue à la lumière des astres parcourus, dans toute l'étendue de la contemplation distanciée.

> goûtaient ses dons sous un palmier. Il plane ensuite sur les mers de Sidon et de Tyr, et laissant au loin l'exil de Teucer, la tombe d'Aristomène, la Crète chérie des rois, la Sicile aimée des pasteurs, il découvre les bords de l'Italie. Il fend les airs sans bruit et sans agiter ses ailes ; il répand sur son passage la fraîcheur et la rosée ; il paraît : les flots s'assoupissent, les fleurs s'inclinent sur leurs tiges, la colombe cache sa tête sous son aile, et le lion s'endort dans son antre. Les sept collines de la ville éternelle s'offrent enfin aux regards de l'ange consolateur[564].

La description se constitue selon la ligne de fuite d'un élément immatériel[565] qui permet le déroulement progressif du monde perçu d'un point de vue d'élévation en constante fluctuation. La grandeur du tableau tient au parcours du globe en quelques mots, à l'image d'une fresque rapide qui synthétise l'histoire dans un paysage distendu. Le parcours effectué permet une descente symbolique sur les lieux de la déchéance humaine, partant d'un espace céleste désincarné[566] pour parvenir à des lieux élevés où l'ange adopte la posture romantique du contemplateur nostalgique, qui perçoit dans le paysage des hauteurs montagneuses les épisodes passés de l'histoire biblique[567]. Ces paysages, qui associent systématiquement un lieu et un épisode de l'histoire, donnent naissance à une description expansive hybride, comme si l'espace naturel n'était là que pour motiver des réminiscences, à l'image d'un espace palimpseste qui révèle, sous le regard de l'esprit céleste qui le contemple de haut, sa véritable identité masquée sous le fard de la nature. L'ossature de la progression descriptive repose sur le parcours de l'ange mais est dirigée de manière implicite par la volonté de Chateaubriand de faire du monde un livre ouvert où l'inventaire de l'histoire sainte peut se lire dans les reliefs accidentés du globe. La grandeur du tableau est bien dans cette puissance évocatoire qui transcende la simple apparence géographique en expression visuelle attestée par la nature de la véracité des souvenirs bibliques. Le paysage devient un champ de ruines, un espace évocatoire dont le vide est comblé par la nostalgie d'un regard rétrospectif. La rêverie grandit et peuple le paysage qu'elle investit de toute sa puissance expansive dans une progression spatiale surplombante orchestrée par l'auteur à des fins apologétiques.

La puissance de l'ange consolateur réside dans ce regard apte à lire le passé dans les linéaments du paysage et à en extraire la beauté sublime derrière la stérilité dysphorique. Cela est encore plus flagrant lors de la traversée du ciel américain par la Renommée et

---

[564] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 480-481.
[565] La prière puis l'« Ange du sommeil ».
[566] Le lexique employé est vague et peu caractérisant (« voûtes éthérées », « région des soleils ») et vise à produire un effet d'exotisme céleste plus qu'à situer précisément : suggérer la vastitude sublime suffit.
[567] L'ange descendu sur terre rejoue cette déchéance, il « s'abaisse » comme courbé sous le poids du péché et toute la dynamique de la description repose sur des référents moins géographiques que symboliques puisqu'imprégnés des épisodes de l'histoire sainte.

Satan, prétexte pour Chateaubriand à un déploiement savant des connaissances sur le Nouveau-Monde et son histoire[568]. Le parcours américain part du pôle sud au Meschacebé jusqu'à « l'isthme des Florides » pour dérouler le magnifique tableau d'un continent peuplé d'histoire : Chateaubriand utilise les deux êtres diaboliques en les mettant en scène pour passer en revue les origines du continent[569]. La progression de la description autorise des détours réguliers sur les lieux porteurs d'exotisme – Tahiti, les îles des Caraïbes – et entraîne une célébration des beautés qui va de pair avec une volonté dynamisante[570]. Le regard de Chateaubriand s'abstrait de celui de ses créatures, il les accompagne du point de vue pour décrire l'inaperçu, présenté comme autant de découvertes riches et de points de vue sur des pans inexplorés des régions géographiques ou sur l'histoire de la France coloniale. L'échappée lyrique nourrit la description progressant du gigantisme continental à la région circonscrite des bords du Meschacebé, mettant en correspondance le macrocosme et le microcosme. L'ampleur du point de vue adopté magnifie l'espace par un regard scrutateur qui investit les lieux parcourus, faisant de Satan et de la Renommée des êtres uniquement préoccupés de leur progression itinérante alors que l'auteur, lui, se charge de restituer le temps de l'errance en nourrissant la description d'un lyrisme encyclopédique.

Sous la plume de Chateaubriand, l'univers devient un livre ouvert sur l'inconnu et sur les connaissances : la perception surplombante permet cette synthèse du voir et du savoir, elle confère une grandeur épique aux tableaux démesurés, se déployant sous les yeux du lecteur avide d'exotisme. Il assiste au spectacle sublime de la plongée des espaces célestes aux espaces terrestres en suivant le parcours commenté des créatures diaboliques. Recomposé de toutes pièces d'après des lectures, le paysage culturel céleste conduit nécessairement à son corollaire chrétien, lorsque le tableau reconstitue la Genèse et le Déluge dans *Génie du Christianisme*.

---

[568] [39] *Les Natchez, op. cit.*, pp. 195-197. Voir « Annexes », p. 698.

[569] Ainsi, les lieux « inexplorés » sont l'occasion d'évoquer les grands navigateurs et même de les célébrer comme pionniers de l'investigation américaine. L'Asie et l'Afrique ne sont alors évoqués que pour donner la pleine mesure colossale de l'espace investi par le regard, un espace inédit, « qu'un œil humain ne vit jamais », comme le partage d'un trésor visuel offert au lecteur.

[570] Beaucoup de lieux sont décrits alors qu'ils sont « derrière » le couple satanique, comme un outre-espace qu'il s'agit de cerner en lieu et place des créatures volantes.

b) Sonder les origines du monde : tableaux de la Genèse et du Déluge

Lorsque Chateaubriand entreprend de retracer les origines chrétiennes du monde pour prouver les merveilles divines dans le spectacle de la nature, il aborde Dieu, dans les *Fragments du Génie du Christianisme*, comme un peintre s'apprêtant à constituer un tableau :

> Lorsqu'on veut découvrir l'original d'un beau tableau au milieu d'une foule de copies, il faut chercher celui dont le trait est le plus pur et la composition la plus simple, celui dont toutes les parties se conviennent et décèlent dans leur unité le génie du grand maître ; c'est ce que nous trouvons dans la Genèse, original de toutes les méchantes histoires reproduites dans les traditions des peuples[571].

Le paysage de la Genèse est le fruit d'une conception originale car parfaite dans la conception comme dans l'exécution : le vocabulaire adopté, emprunté au référent pictural, permet de faire de Dieu un peintre de « génie » et du paysage de la Genèse le prototype même du paysage idéal. Or, ce paysage idéal et originel n'est pas véritablement décrit, si ce n'est dans sa réalisation, mais de manière lacunaire :

> Tout à coup le soleil vient se placer dans les cieux, ainsi qu'une immense araignée d'or au centre d'une toile d'azur ; avec ses pattes innombrables, ou les soies de diamant filé qu'il tire incessamment de son sein, il retient les planètes comme sa proie autour de lui ; les mers et les forêts commencent leur premier balancement sur le globe. Ici, à la source de quatre grands fleuves, Adam se promène avec Dieu et son épouse dans les berceaux d'Eden.

La réécriture de la Genèse passe par une insistance sur les ressorts de la Création au moyen du régime analogique, mais le paysage ne naît pas et le tableau se dessine au gré des éléments, sans caractérisation, mimant l'indistinction première du monde à l'orée de sa naissance[572]. Si Chateaubriand aime à représenter les grands épisodes bibliques par des tableaux gigantesques, c'est pour atteindre les limites descriptives autant que pour chanter les louanges de Dieu au plus près de sa perfection. Alors, l'expansion se produit sur le régime de l'imitation de l'écriture litanique biblique, réécrite dans un de ses épisodes les plus fameux :

---

[571] *Fragments du Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 1301. Cette référence vaut aussi pour l'extrait suivant.

[572] L'image arachnéenne du soleil permet de jouer sur la disproportion de l'insecte devenu ordonnateur des planètes, passant du microcosme au macrocosme. Le ciel, « toile d'azur », ne fait que rencontrer les autres éléments du tableau naturel, « mers » et « forêts », ou encore les fleuves, au nombre de quatre comme dans le prologue d'*Atala* ou dans les descriptions de *Voyage en Amérique*, reprenant la division biblique de l'espace pour le muer en paradis chrétien des origines du monde.

> En ce temps-là la race humaine fut presque anéantie ; toutes les querelles des nations finirent, toutes les révolutions cessèrent. Rois, peuples, armées ennemies, suspendirent leurs haines sanglantes et s'embrassèrent, saisis d'une mortelle frayeur. Les temples se remplirent de suppliants qui avaient peut-être renié la Divinité toute leur vie ; mais la Divinité les renia à son tour, et bientôt on annonça que l'Océan tout entier était aussi à la porte des temples. En vain les mères se sauvèrent avec leurs enfants sur le sommet des montagnes ; en vain l'amant crut trouver un abri pour sa maîtresse dans la même grotte où il avait trouvé un asile pour ses plaisirs ; en vain les amis disputèrent aux ours effrayés la cime des chênes ; l'oiseau même, chassé de branche en branche par le flot toujours croissant, fatigua inutilement ses ailes sur des plaines d'eau sans rivages. Le soleil, qui n'éclairait plus que la mort au travers des nues livides, se montrait terne et violet comme un énorme cadavre noyé dans les cieux ; les volcans s'éteignirent, en vomissant de tumultueuses fumées, et l'un des quatre éléments, le feu, périt avec la lumière.
>
> Ce fut alors que le monde se couvrit d'horribles ombres, d'où sortaient d'effrayantes clameurs ; ce fut alors qu'au milieu des humides ténèbres le reste des êtres vivants, le tigre et l'agneau, l'aigle et la colombe, le reptile et l'insecte, l'homme et la femme, gagnèrent tous ensemble la roche la plus escarpée du globe : l'Océan les y suivit, et, soulevant autour d'eux sa menaçante immensité, fit disparaître sous ses solitudes orageuses le dernier point de la terre[573].

L'amplification du tableau, qui conjugue les mouvements des êtres humains à ceux de la nature, se réalise par le biais de l'énumération de scènes précipitées de fuite, décrites *via* une écriture litanique se nourrissant de reprises en début de phrases qui scandent l'urgence ressentie et l'inutilité de ces entreprises[574]. Toutes les formes d'amour et d'union entre les humains disparaissent, victimes du péché originel, et les animaux, dans la pesanteur féroce de l'ours comme dans la fragilité volatile de l'oiseau, demeurent confondus dans le même chaos qui les emporte. La description de la submersion océanique reprend bien, pour sa part, l'inversion chaotique de l'espace[575] : ainsi, le développement de la description réécrit le Déluge sous le signe d'un retour à l'unité originelle où soleils et volcans s'éteignent et réintègrent le chaos. L'auteur se place en témoin extérieur de ce moment privilégié et s'en sert pour justifier sa poétique de l'inversion des éléments par des tableaux de la nature qui s'enracinent dans une imitation du geste divin. Il cherche également à rappeler aux hommes les origines pécheresses du monde en bâtissant la nature comme un lieu de réminiscences permanentes du chaos :

> Dieu, ayant accompli sa vengeance, dit aux mers de rentrer dans l'abîme ; mais il voulut imprimer sur ce globe des traces éternelles de son courroux ; les dépouilles de l'éléphant des Indes s'entassèrent dans les régions de la Sibérie ; les coquillages magellaniques vinrent s'enfouir dans les carrières de la France ; des bancs entiers de corps marins s'arrêtèrent au sommet des Alpes, du Taurus et des Cordillères, et ces montagnes elles-mêmes furent les monuments que Dieu laissa dans les trois mondes pour marquer son triomphe sur les impies, comme un monarque plante un trophée dans le champ où il a défait ses ennemis.

---

[573] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 554.

[574] « En vain » constate l'échec inéluctable de la fuite dans une nature refuge alors que la formule « ce fut alors » consume tous les espoirs et développe de manière répétée le tableau de l'anéantissement.

[575] « Humides ténèbres », « plaines d'eau », soleil « noyé dans les cieux », « solitudes orageuses » de l'océan, terre, ciel et eau se confondent dans une même indistinction que les couples contraires d'être vivants viennent souligner dans leur alliance mortelle.

> Dieu ne se contenta pas de ces attestations générales de sa colère passée : sachant combien l'homme perd aisément la mémoire du malheur, il en multiplia les souvenirs dans sa demeure. Le soleil n'eut plus pour trône au matin, et pour lit au soir, que l'élément humide, où il sembla s'éteindre tous les jours, ainsi qu'au temps du déluge. Souvent les nuages du ciel imitèrent des vagues amoncelées, des sables ou des écueils blanchissants. Sur la terre, les rochers laissèrent tomber des cataractes ; la lumière de la lune, les vapeurs blanches du soir, couvrirent quelquefois les vallées des apparences d'une nappe d'eau ; il naquit dans les lieux les plus arides des arbres dont les branches affaissées pendirent pesamment vers la terre, comme si elles sortaient encore toutes trempées du sein des ondes ; deux fois par jour la mer reçut ordre de se lever de nouveau dans son lit et d'envahir ses grèves ; les antres des montagnes conservèrent de sourds bourdonnements et des voix lugubres ; la cime des bois présenta l'image d'une mer roulante, et l'Océan sembla avoir laissé ses bruits dans la profondeur des forêts[576].

Sans la présence du référent divin, ce vaste tableau pourrait représenter l'art poétique de la description chateaubrianesque des paysages. La perception s'élargit dans le premier paragraphe pour évoquer les espaces les plus reculés du monde dans une même appréhension toute puissante de Dieu[577]. Le même régime énumératif que précédemment fournit à l'espace descriptif sa pleine dimension pour signifier l'inversion des repères entre le nord et le sud sous l'angle d'une suite d'actions sur le paysage, comme pour placer le lecteur en posture privilégiée de contemplateur des rouages ayant présidé à la Création.

Il s'agit aussi de la création artistique puisque le deuxième paragraphe justifie la poétique du paysage chateaubrianesque dans ses points de cristallisation privilégiés[578]. Le déploiement énumératif vient à la fois justifier le projet divin[579] et celui de l'écrivain des paysages[580]. Terre, eau, air et feu s'entremêlent et se dévoilent là où ils semblent être le moins présents : la tâche du poète est de révéler aux lecteurs les « souvenirs » laissés par Dieu comme témoignage de leurs erreurs. Il rappelle, par ses descriptions grandioses de l'espace naturel, que Dieu ravit l'homme par le spectacle de la nature mais qu'il lui laisse toujours un souvenir discret des tumultes des premiers âges. De manière indissoluble, le tableau du Déluge s'inscrit en étroite implication avec la justification d'une poétique du paysage, présentant l'inversion poétique des éléments comme une entreprise à la fois esthétique et apologétique : l'auteur se fait la plume de Dieu dont il relaie les mises en garde comme les offrandes merveilleuses. Décrire les épisodes de la Création divine consiste donc à se rapprocher de l'entreprise de l'être suprême et à placer son écriture à un haut degré de légitimité. Usurper la position de Dieu en prenant sa posture contemplative

---

[576] *Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 554-555.
[577] Il s'agit de justifier la présence des reliefs par la volonté divine en dressant un tableau panoramique où la France demeure au centre des transformations.
[578] Couchers et levers de soleil, terre, cataractes, lune, déserts, montagnes, bois et océans, autant d'éléments de rêverie qui construisent le rapport au monde de l'auteur.
[579] Laisser des traces visibles du chaos pour l'homme oublieux de ses erreurs.
[580] Qui se plaît à les percevoir selon les modalités de l'inversion des éléments.

surplombante et totalisante permet aussi de représenter des paysages immenses qui englobent une partie du monde vu du ciel ou perçu par un regard synthétique englobant.

2. Paysages et perspectives totalisantes : l'œil de Dieu ou la terre vue du ciel.

Chateaubriand étend le grandissement épique à toute son œuvre au point qu'il devienne une tentation permanente à la hauteur de l'euphorie qui grise l'auteur dans son rapport à la démesure spatiale. Fréquemment, son œuvre glisse vers une perspective généralisante qui englobe la vastitude destinée à donner aux lecteurs une idée totale des espaces décrits dans un regard synthétique. Cette ambition se développe par l'appréhension de villes, d'îles et de pays ou celle de régions du monde et par la tendance à l'encyclopédisme qui engage le paysage comme expérience dynamique du savoir naturel.

A - Villes, îles et pays : de l'énumération au parcours descriptif.

Lorsqu'il s'attache à recomposer le tableau général représentant un espace vaste allant d'une île à un pays, Chateaubriand se livre à une expansion du point de vue par un véritable travail de composition. Il peut être représenté par la manière dont l'auteur rallie peu à peu les composantes du paysage grec sous les yeux du lecteur dans ce passage d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* :

> Bordez cette terre dévastée d'une mer presque aussi solitaire ; placez sur la pente d'un rocher une vedette délabrée, un couvent abandonné ; qu'un minaret s'élève du sein de la solitude pour annoncer l'esclavage, qu'un troupeau de chèvres ou de moutons paisse sur un cap parmi des colonnes en ruines, que le turban d'un voyageur turc mette en fuite les chevriers et rende le chemin plus désert, et vous aurez une idée assez juste du tableau que présente la Grèce[581].

Sur le mode impératif, Chateaubriand entraîne le lecteur dans les coulisses de la création littéraire, il construit sa description sous ses yeux en assemblant les pièces qui constituent le paysage. L'accent est mis sur la désertification de l'espace et l'absence de pittoresque par un tableau qui commence et se termine sur l'évocation de la solitude, mais le paysage dysphorique est davantage une invitation à la représentation mentale d'un

[581] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 216.

espace de la vacuité progressivement accru. L'expansion mime le travail de constitution du tableau lors même qu'il en vient à déconstruire ce qui y est représenté, dans un double mouvement où la progression de la description vient contredire ce qui est décrit[582]. Construire une idée du paysage de la Grèce, ce serait donc montrer dans les actes que le paysage en est banni. Ce paradoxe a des fondements idéologiques et expose la manière dont les tableaux d'ensemble se réalisent par touches successives qui viennent s'adjoindre peu à peu pour mimer, par l'aspect cumulatif, l'amplitude spatiale, aboutissant à la déconvenue ou au contraire à l'émergence de l'euphorie.

Alors qu'il semble, au premier abord, que la description soit guidée par un esprit chaotique, une étude précise du mode de progression de ce type de tableaux laisse au contraire paraître qu'une logique sous-tend leur organisation, au point d'en déceler des modes d'expansion récurrents. Le parcours spatial recréé guide alors le déroulement du tableau, sa métamorphose pouvant favoriser le dynamisme expansif. La volonté auctoriale, unificatrice ou contrastive, en vient ainsi à orienter l'ensemble des éléments perçus.

a) Le parcours spatial recréé

Un moyen fréquent utilisé par Chateaubriand pour représenter l'amplitude d'un paysage est de le faire parcourir au lecteur en faisant office de guide qui donne à voir progressivement les beautés se déployant sous son regard. Il unifie son tableau autour d'une ligne de perspective dynamique, toujours fuyante, relayée par des points précis de l'espace qui relancent l'expansion.

[582] Alors que la solitude s'installe et menace d'être rompue par un berger et ses troupeaux, la rupture du bucolique est consommée par la présence du « voyageur turc » qui n'a pour but que de rendre « le chemin plus désert ».

- L'œil du personnage : un « œil de géant »[583] ?

Le personnage mis en scène peut guider l'avancée de la description, comme dans cet extrait des *Martyrs*, où Eudore explore du regard la Thessalie :

> Nous parcourûmes cet archipel de la Grèce, où l'aménité des rivages, l'éclat de la lumière, la douceur et les parfums de l'air le disputent au charme des noms et des souvenirs. Nous vîmes tous ces promontoires marqués par des temples ou des tombeaux. Nous touchâmes à différents ports ; nous admirâmes ces cités, dont quelques-unes portent le nom d'une fleur brillante, comme la rose, la violette, l'hyacinthe, et qui, chargées de leurs peuples ainsi que d'une semence féconde, s'épanouissent au bord de la mer, sous les rayons du soleil. Quoiqu'à peine sorti de l'enfance, mon imagination était vive et mon cœur déjà susceptible d'émotions profondes[584].

Ce tableau est bien un passage en revue, une appréhension globale qui réalise la synthèse de l'espace et du temps, espace cumulatif des beautés convenues de l'archipel qui l'apparentent à un lieu de délices, et temps de la remémoration enclenchée par une rêverie onomastique. Si le parcours est annoncé, c'est le déferlement énumératif de la syntaxe qui déroule la phrase et mime l'avancée[585]. Le « charme des noms » annoncé se présente sous l'angle floral, euphémisation parfumée de la description qui développe la métaphore en faisant de la cité une ville-fleur. Le parcours se réalise alors sous le régime de la rêverie, associant l'image de l'épanouissement citadin à l'émergence de l'adulte dans l'enfant Eudore, par une analyse introspective des sentiments. La boucle formée permet au regard premier de se retourner *in fine* sur soi, renversant l'investigation extérieure du paysage en plongée à l'intérieur de ses propres sensations. La description des grands espaces permet ainsi une synthèse progressive qui conduit du paysage aux méandres du moi. Pour Chateaubriand, le paysage ne saurait se priver de l'épaisseur du temps, si bien qu'il en vient à opérer une résurrection des lieux dans l'appréhension extérieure d'un regard fictif ou reconstitué, comme dans cet extrait de *Génie du Christianisme*, où il investit la contemplation supposée des navigateurs compagnons de Christophe Colomb, s'avançant pour découvrir peu à peu les îles caribéennes :

---

[583] Dans *Essai sur les Révolutions* (*op. cit.*, p. 442), Chateaubriand retrace son expérience du sublime de la nature américaine, lors de la « Nuit chez les Sauvages de l'Amérique », dans ses conséquences perceptives : face à ce paysage agrandi aux limites du point de vue, la proportion change et le regard posé sur le monde avec lui : « Délivré du joug tyrannique de la société […], il me semblait que je voyais les royaumes de la terre avec une lunette invertie, ou plutôt, moi-même agrandi et exalté, je contemplais d'un œil de géant le reste de ma race dégénérée. ».

[584] *Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 158.

[585] La description progresse au gré de différents espaces évoqués, qui mêlent des images spatio-temporelles : « temples », « tombeaux », « ports », autant de moyens détournés de signifier la multitude mais aussi le départ vers un ailleurs, souvenirs ou paysages à venir.

> L'homme ici-bas ressemble à l'aveugle Ossian, assis sur les tombeaux des rois de Morven: quelque part qu'il étende sa main dans l'ombre, il touche les cendres de ses pères.
>
> Lorsque les navigateurs pénétrèrent pour la première fois dans l'océan Pacifique, ils virent se dérouler au loin des flots que caressent éternellement des brises embaumées. Bientôt du sein de l'immensité s'élevèrent des îles inconnues. Des bosquets de palmiers, mêlés à de grands arbres, qu'on eût pris pour de hautes fougères, couvraient les côtes, et descendaient jusqu'au bord de la mer en amphithéâtre : les cimes bleues des montagnes couronnaient majestueusement ces forêts. Ces îles, environnées d'un cercle de coraux, semblaient se balancer comme des vaisseaux à l'ancre dans un port, au milieu des eaux les plus tranquilles : l'ingénieuse antiquité aurait cru que Vénus avait noué sa ceinture autour de ces nouvelles Cythères pour les défendre des orages[586].

Sous le patronage de l'aveugle Ossian, lointain avatar d'Homère, c'est une Odyssée qui est annoncée sous l'angle du regard voilé, Odyssée dont la description prend en charge le dévoilement progressif[587]. Comme Eudore parvenu en Thessalie, les navigateurs abordent un nouveau paradis qui reprend des qualités annonçant la synthèse baudelairienne du refrain de « L'Invitation au Voyage »[588]. Mais si le cadre répond à un type, c'est bien qu'il est une représentation mentale des navigateurs qu'il s'agit de confronter aux espaces en dévoilement : ce n'est plus le point de vue qui progresse, mais le paysage qui s'anime et se découvre, comme mû d'une vie propre[589]. Progressivement, le déferlement végétal, qui succède à l'émergence verticale des îles, conduit à une déréalisation du cadre qui reprend l'imaginaire circulaire pour conduire à une inversion des images[590]. Faire progresser le paysage perçu sous l'angle du parcours conduit immanquablement à une incorporation de ce dernier dans l'ordre de l'intériorité du sujet percevant : le parcours spatial aboutit au parcours du moi. Mais lorsque l'espace appréhendé laisse l'observateur en marge de ce qu'il contemple, le parcours change et s'apparente davantage à une visite orchestrée selon une logique de continuité spatiale qui vise à donner une perception globale d'un ensemble dans une tentation exhaustive. Un régime descriptif différent régit les espaces connus par l'auteur de ceux qu'il découvre, permettant la distinction de deux régions du monde

---

[586] *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, p. 930.

[587] Le barde celte est une référence constante des premiers écrits de Chateaubriand et a d'ailleurs influencé toute une génération d'écrivains de la même période. Chateaubriand a même traduit un certain nombre de contes d'Ossian (en réalité Mac Pherson), qui ne sont pas sans lien avec ses récits de fictions, qu'ils ont influencé fortement.

[588] « Là, tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté ».

[589] Les verbes de mouvements orchestrent ainsi un ballet incessant de richesses déroulées dans l'ordre de la perception : « au loin », puis « du sein de l'immensité », « sur les côtes » ou « au bord de la mer », le regard navigue au sein de l'espace alors que le paysage, réduit au régime de la végétalité et du minéral, est décrit sous l'angle de l'envahissement fécond (comme en témoigne l'utilisation des mots « mêlés », « couvraient », « descendaient ») ouvrant sur une rêverie de la concentration progressive, celle des cercles de coraux qui répondent au couronnement des montagnes et annonce la ceinture de Vénus évoquée en clôture du tableau.

[590] Les îles deviennent les bateaux d'où elles sont perçues, l'espace se fait le miroir de ceux qui l'observent, il préfigure l'accostage des navigateurs comme un paysage en attente, appelant sur le régime paradisiaque des marins en quête de prodigalité et de rêve.

appréhendées de manière distincte : la Bretagne et Saint-Malo d'un côté et l'Amérique de l'autre, une terre de l'enfance et du « moi » originel face à un espace de la découverte émerveillée et de la révélation du « moi » nouveau.

- Bretagne et Amérique : du parcours intime au descriptif sélectif et synthétique

Les parcours bretons déploient ainsi des espaces de l'intimité paysagère, alors que ceux de l'Amérique font la synthèse heuristique de l'expérience existentielle.

Parcours bretons

L'ambition totalisante de Chateaubriand concernant l'espace de son enfance lui permet de dresser des tableaux dont l'unité tient à une entrée en matière historique insérée dans la continuité spatiale sous l'angle de la transformation. Cette manière de replacer historiquement ses tableaux descriptifs est commune à la Bretagne et à Saint-Malo[591]. D'un côté, Saint-Malo, rocher devenu île, de l'autre la Bretagne, « état différent » du reste de la France et « longue presqu'île », constituant deux espaces de la marge, marge géographique comme historique[592]. Dans les deux cas, le paysage est en sécession, constituant un espace de la scission mais aussi de la marge séduisante : « sauvage » et « singulier », le paysage breton n'a d'égale que la poésie du « Sillon » malouin. Entrer dans l'espace descriptif des origines géographiques, c'est peu ou prou entrer en Chateaubriandie, dans ces paysages du moi qui ne peuvent se déprendre d'une certaine séduction toute personnelle puisqu'indissolublement liée aux souvenirs. Les paysages représentés figurent des parcours très précis des lieux qui progressent au gré d'associations des points de l'espace qui en constituent les bornes[593].

---

[591] [40] Voir « Annexes », p. 699.

[592] Dans le cas de Saint-Malo, la date de l'intrusion de la mer, « 709 », a valeur d'événement fondateur de la mutation du « rocher » en presqu'île, identique à la Bretagne, comme si elle représentait une métonymie de cette dernière : « le Sillon » est à la fois le creusement de la terre et ce qui empêche encore Saint-Malo de devenir une île en la rattachant au continent. L'allusion au Mont Saint-Michel permet ainsi de dresser une analogie ilienne entre Saint-Malo, non encore devenue une île, et une autre île qui reparaît au gré de l'intermittence des marées.

[593] Elles relancent l'évolution du tableau en l'étendant à l'image de l'euphorie du voyage lexical et du parcours renouvelé des lieux qui sont chers à l'auteur.

A la fois « nid paternel » et projection du « tombeau », Saint-Malo s'étend dans toute la démesure temporelle d'une vie : l'espace y absorbe le temps, « autrefois » s'y confond avec « aujourd'hui » et préfigure l'au-delà[594]. Mais Saint-Malo n'est pas seulement un paysage-tombeau : la progression descriptive dessine un parcours où le temps se dilue dans l'investigation profonde de l'espace en suivant la ligne intime du ressouvenir. Chateaubriand se plaît à faire visiter les lieux de son enfance au lecteur et progresse au gré de phénomènes syntaxiques comme le balancement[595] qui permet d'établir une vision binoculaire du « sillon », centre névralgique du paysage malouin autour duquel s'organise la ligne de partage de l'espace. Une même scission s'opère dans l'espace breton avec la séparation des vallées par des forêts ou des bruyères. Le paysage des origines est un espace de l'alternative étendu au gré du parcours d'un regard innervé par la rêverie : le sillon et la description de ses abords permettent de mettre en place une poétique maritime du flux et du reflux, oscillant entre le proche et le lointain, et dont le flot énumératif se clôt symboliquement par l'arrivée au tombeau. Alors débute le processus rétrospectif des lieux de l'enfance sans cesse relancé par des phénomènes de reprises[596]. Lieu de terreur investi par l'ombre de la mort et qui déroule à l'horizon le morcellement discontinu de la stérilité, Saint-Malo forme un espace désertique et maritime à la fois[597] où se marient les strates temporelles les plus éloignées au sein d'une écriture synthétique[598]. L'énumération du paysage des « étroites vallées » permet le déploiement d'une pluralité de lieux réunis par une même apparence désorganisée et ruinée[599]. La dynamique descriptive annonce une déconstruction de la présence humaine pour mieux favoriser dans un second temps l'apparition

---

[594] C'est ce que vient confirmer la précision onomastique et étymologique de l'auteur, selon qui le nom de la presqu'île, « bé », signifie « tombeau » en breton.

[595] Orchestré par les marqueurs « d'un côté » et « de l'autre ».

[596] « Une butte », « cette butte » ; « un vieux gibet », « les piliers » ; « ces lieux », « là ». L'espace énumératif, chapelet onomastique ou déroulement de lieux inhabités et hostiles, se réalise au gré de rappels discrets de la mort, le « gibet » qui renvoie aux moments de l'enfance et conduit à la proximité de la naissance, ou le « cimetière neuf » et les buttes analogiques de celles qui bordent le « tombeau d'Achille », dans une fusion temporelle caractéristique de l'écriture mémorialiste de l'auteur. Emmanuelle Tabet, dans un article intitulé « Réminiscences textuelles et mémoire intime : le récit d'enfance chez Chateaubriand » (in *Eidôlon*, Cahiers du LAPRIL, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, n°64, novembre 2003, pp. 23-31), a bien analysé la manière dont l'auteur se plaisait à rapprocher naissance et mort dans une atemporalité qui souligne la coexistence des contraires dans l'écriture.

[597] L'emploi des mots « buttes » et surtout « dunes » le laissent entendre.

[598] L'émiettement (aux lieux « semés » à l'horizon malouin font pendant les « bruyères » bretonnes « semées de pierres druidiques ») l'ambivalence spatiale et les reprises syntaxiques régissent également la description de la Bretagne donnée dans l'*Essai sur les Révolutions*.

[599] Par la désagrégation des symboles de l'histoire médiévale et antique dans les « donjons en ruine », les « vieilles abbayes », les « huttes » et le « pêle-mêle » des pâtres et des troupeaux, l'espace breton est synthèse des temps anciens tout autant qu'éparpillement des marques de l'homme au profit de l'envahissement de la nature sauvage.

florissante de la naturalité. Par l'expression du gigantisme, de la saturation du minéral et du règne animal, l'énumération conduit à une synthèse qui rejoint l'atemporalité et l'aspatialité malouine : la fiction du promeneur permet une ressaisie globalisante du paysage breton en un regard[600]. Chateaubriand embrasse dans de vastes paysages synthétiques les caractéristiques des régions qui lui sont chères : le parcours de l'espace permet une réappropriation par la rêverie nostalgique mais aussi par l'imaginaire et l'écriture qui étendent la description sur le plan de la vision grandiose d'un homme surplombant l'espace qui s'offre à lui. Cette hauteur de vue autorise à donner naissance à des tableaux synthétiques et poétiques à la fois, dans l'esquisse et la suggestion énumérative, avec comme horizon une méditation sur le temps et la déconstruction du réel. La ressaisie des espaces américains ne se produit pas tant par le réinvestissement imaginaire que par la sélection encyclopédique qui vise à donner l'image d'une totalité en peu de mots.

L'Amérique en un regard

L'Amérique de Chateaubriand permet la révélation de la Muse combourgienne, selon le mythe construit par l'auteur lui-même, mais elle est aussi un espace à déchiffrer dans la vastitude vertigineuse des limites du visible et de l'expression. Chateaubriand tente de donner au lecteur une vision décomposée de l'espace du Nouveau-Monde en le décrivant avec la neutralité du naturaliste ou du géographe, aux antipodes de l'investissement affectif que nous venons d'exposer. L'étude comparée de deux tableaux, celui du Lac Supérieur et du « pays que ces rivières arrosent » permet de mesurer la distance opérée avec les descriptions de sa Bretagne natale[601].

Le parcours privilégie désormais la rationalisation de l'espace, il donne à voir la démesure : l'auteur décrit l'expansion du paysage sur le mode de la sélection et c'est cette réduction qui, paradoxalement, devient le moteur du redéploiement des éléments du paysage. Parmi les *« quarante rivières »* évoquées, deux sont sélectionnées autant pour leur valeur onomastique pittoresque et exotique que pour donner deux exemples qui valent pour tout l'ensemble. Cette valeur métonymique permet d'accroître l'espace représenté au

[600] Un espace sauvage proprement romantique se construit, fait de « landes », de « grèves » et d'une « mer » qui conduit à la perception d'un « locus horribilis » fait de ténèbres et de dangers passés rapidement en revue comme la concentration de tout l'espace d'une région.
[601] [42] Voir «Annexes », p. 700.

moyen d'une multiplication mentale[602] et la sélection des éléments du tableau donne à voir la démesure et le grandiose[603]. Le déploiement des îles reprend la fragmentation sur le mode panoramique : chaque île occupe un espace de l'horizon, constituant un archipel qui couvre l'essentiel de l'espace perceptible. Un autre parcours permet alors de faire progresser la description du liquide[604] au terrestre[605]. Les caps, eux aussi, quadrillent l'espace par l'extension horizontale « dans les flots » puis verticale avec l'image du « phare » et de l'« obélisque brisé ». Les références occidentales permettent d'imaginer l'exotisme à l'échelle des connaissances du lecteur par des référents témoignant d'un effet de grandeur et de majesté. L'espace du Nouveau-Monde, dans son déploiement sauvage, reproduit les édifices des hommes en occident : la nature est le grand artisan des magnificences américaines.

La construction du tableau du « pays » reprend le régime cumulatif dans une progression généralisante signifiant l'expansion[606]. Aucune réminiscence du passé, seuls les éléments du paysage constituent le tableau sur le mode sélectif[607]. Malgré tout, la trace historique persiste en conclusion du tableau pour signifier que la vitalité a son pendant inverse et que si la vie bouillonne et étend prodigieusement le tableau de ces contrées, la mort n'en est pas moins présente comme limite du paradis et marque du temps passé, « preuve » historique et *memento mori* de « l'ancienne population de ces déserts ». Ce trajet descriptif de la nature exubérante et sauvage à l'humain mortel et précaire se réalise au profit d'une nature omnipotente et d'un homme amoindri. C'est bien à la gloire d'une toute puissance naturelle que ces tableaux sont consacrés : l'homme y disparaît ou tend à y disparaître alors que le paysage se déploie au point d'occuper tout le champ du perceptible dans un foisonnement ininterrompu. Le parcours de l'espace américain est un hymne à la divinité manifestée dans la nature colossale et infinie, mais les tableaux offerts dans cette appréhension générale de l'espace présentent également des paysages qui ne sont plus

---

[602] L'adjectif « considérables », qui réunit les deux fleuves par une même caractéristique, laisse entendre que l'ensemble des quarante rivières dépasse le mesurable.

[603] Il s'agit d'un grandiose de l'expansion qui remonte aux sources de l'un des fleuves pour signifier le parcours immense qu'il exécute à travers le Nouveau-Monde jusqu'à l'arrivée dans ce « pays » fertile.

[604] Représenté par les rivières.

[605] C'est-à-dire le lieu hybride des îles, terres dans la mer puis les caps, terres qui s'avancent dans la mer mais restent soudées au continent.

[606] Par l'évocation de la « multitude de ruisseaux » qui laisse entendre son correspondant numéraire dans les « collines » et les « vallées ».

[607] Comme pour le lac Supérieur, l'opération d'une sélection dans le cadre appréhendé permet de signifier la vastitude indicible dans l'espace de la page. Les numéraux « quelques » et « plusieurs », le verbe « abondent » et « habitent » laissent entendre un univers naturel foisonnant où l'aquatique, le végétal, l'animal et l'humain se conjuguent dans une coexistence harmonieuse signifiée par l'accumulation successive des éléments décrits.

parcourus mais qui semblent se mouvoir par eux-mêmes, comme si le voyageur demeurait un spectateur passif du déploiement des beautés du monde qui le dépassent.

b) Les métamorphoses du paysage ou le dynamisme expansif au service du gigantisme

Le meilleur moyen pour donner une vision générale de l'espace est de faire progresser la description au gré de multiples métamorphoses, perçues soit par un voyageur en mouvements, soit par un regard posé sur le monde qui recrée les conditions d'un changement accéléré. Eudore découvre ainsi, dans *Les Martyrs*, le contraste de la Grèce et de l'Italie en s'aventurant dans ce dernier pays, de même qu'un voyageur anonyme, mis en scène dans *Essai sur les Révolutions*, contemple un paysage singulièrement agrandi de la Suisse qui vaut pour l'ensemble du pays[608]. Une même mise en scène permet le surgissement du paysage dans les deux passages : par l'ouverture ou l'élévation, le point de vue se déploie aux yeux du voyageur sous l'angle de la révélation précipitée. Embrassant un « vaste bassin » ou les « côtes de l'Italie », l'appréhension du paysage est volontiers globalisante, préparant l'investigation du regard. La surprise qui préside aux premiers instants forme la bordure du tableau qui, dans les deux extraits, se déploie ensuite sous l'angle du dynamisme : le voyageur d'*Essai sur les Révolutions* se révèle spectateur d'un paysage en mouvements perpétuels[609]. Le regard fait s'animer l'inanimé, donne du mouvement aux forêts, aux arbres et aux plantes, comme pour signifier la vie du monde naturel face à l'immobilisme contemplatif.

Au contraire, Eudore s'avance dans le paysage urbain qui s'offre à lui, mais l'énumération se fait au gré d'un renouvellement perpétuel de la vision, non plus par le mouvement des éléments du cadre mais par leur métamorphose[610]. Le paysage, par « la voie apienne », fournit alors une ligne de perspective que suit le promeneur et au long de laquelle il perçoit la métamorphose du grec en romain[611]. La voie apienne devient un axe fédérateur autour duquel tout se rassemble et se transforme au gré des mouvements du

[608] [43] Voir « Annexes », p. 700.
[609] Témoins en sont les nombreux verbes d'action associés à leurs manifestations, toujours confinées aux parois minérales pour déboucher sur l'insertion de l'humanité dans la nature sauvage, avec « la cabane du Suisse agricole et guerrier ».
[610] L'« air de grandeur », apanage traditionnel de l'univers romain, modifie la perception de l'espace en tension perpétuelle vers une avancée.
[611] Le regard investit l'espace pour le situer par rapport aux grands éléments traditionnels – campagne, monts et golfes (qui appellent l'imaginaire marin) – et propose une avancée qui conduit comme point de fuite à « la ville éternelle », périphrase convenue de Rome comme creuset, « métropole de l'univers ».

voyageur qui en suit l'itinéraire et dont le regard métamorphose l'espace grec. Derrière les paysages de l'expansion énumérative se réalise donc une progression descriptive qui s'oriente selon une perspective verticale[612] ou horizontale et circulaire[613]. Mais parfois, aucun personnage ne peut percevoir le paysage en métamorphoses, tout simplement parce qu'il dépasse l'ordre humain comme pour le changement des saisons, long processus naturel que l'auteur appréhende au gré d'une expansion descriptive. Témoin en est le tableau du printemps en Bretagne évoqué dans les *Mémoires d'outre-tombe* :

> Le printemps, en Bretagne, est plus doux qu'aux environs de Paris, et fleurit trois semaines plus tôt. Les cinq oiseaux qui l'annoncent, l'hirondelle, le loriot, le coucou, la caille et le rossignol, arrivent avec des brises qui hébergent dans les golfes de la péninsule armoricaine. La terre se couvre de marguerites, de pensées, de jonquilles, de narcisses, d'hyacinthes, de renoncules, d'anémones, comme les espaces abandonnés qui environnent Saint-Jean-de-Latran et Sainte-Croix-de-Jérusalem, à Rome. Des clairières se panachent d'élégantes et hautes fougères ; des champs de genêts et d'ajoncs resplendissent de leurs fleurs qu'on prendrait pour des papillons d'or. Les haies, au long desquelles abondent la fraise, la framboise et la violette, sont décorées d'aubépines, de chèvrefeuille, de ronces dont les rejets bruns et courbés portent des feuilles et des fruits magnifiques. Tout fourmille d'abeilles et d'oiseaux. Les essaims et les nids arrêtent les enfants à chaque pas. Dans certains abris, le myrte et le laurier-rose croissent en pleine terre, comme en Grèce ; la figue mûrit comme en Provence ; chaque pommier, avec ses fleurs carminées ressemble à un gros bouquet de fiancée de village[614].

En se dotant d'un « œil de géant », Chateaubriand agrandit sa perception à la mesure de l'amplitude des espaces américains. Cette vision élargie de l'espace se retrouve dans cette scène de la nature pour appréhender le changement des saisons dans leur effet sur les paysages. La progression dessinée permet la venue annoncée puis effective du printemps par les métamorphoses du cadre[615] : le tableau touche aux origines des révolutions climatiques et suit pas à pas la progression du renouveau mimé par l'expansion descriptive. L'investigation, essentiellement végétale, fait des transformations successives une entreprise d'esthétisation[616]. L'expansion énumérative des éléments du cadre[617] permet de rendre sensible cette impression que « tout fourmille » et de restituer, par la succession et l'accumulation syntaxique et lexicale, la vibration et l'émergence féconde de la nature. L'analogie intervient lorsque l'espace devient saturé de description pour ouvrir des

---

[612] Celle de la chute depuis les sommets dans le paysage suisse.
[613] Celle de la ligne de fuite vers Rome.
[614] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 153.
[615] Tour à tour les clairières, les champs et les haies sont dépeintes sous l'angle de la décoration comme le laissent entendre les verbes employés. L'union des « brises » et des oiseaux annonciateurs forment l'introduction du tableau et préfigurent une autre émergence, comme par contamination, celle des fleurs et l'analogie avec l'espace romain déréalise encore davantage le cadre élargi des manifestations de la nature.
[616] Comme « se panachent », « resplendissent » ou « sont décorées ».
[617] Oiseaux, fleurs, végétaux, ou abeilles.

parallèles avec des espaces méditerranéens[618]. Décrire les changements du climat au printemps consiste donc à mener une entreprise de déplacement du paysage en le parant des séductions prodigues de lieux enchanteurs. La région natale est parée de toutes les perfections dont le paradigme reste Rome, la Grèce ou la Provence, ouvrant l'espace naturel sur le mode de la métamorphose, miroir de ses idéaux esthétiques. Ainsi, la perception globale et embrassante de grandes étendues peut permettre de cerner des mutations, de dessiner un parcours, mais aussi de réunir les éléments épars qui les constituent ou encore d'accentuer leurs contrastes.

c) De l'unification à la modalité contrastive : ambivalences de l'appréhension globalisante.

La globalisation perceptive des vastes paysages peut ainsi prendre deux aspects antagonistes *via* deux modes d'associations des éléments fondateurs de la plénitude descriptive.

- Unifier les tableaux d'ensemble

Le recul que permet la vision globalisante recrée des régions ou des pays appréhendés et facilite la perception des contrastes, autorisant une unification par la ligne médiane du regard, muée en perspective autour de laquelle tout s'ordonne. Le tableau peut alors représenter un espace du carrefour, illustrer une hybridité intrinsèque ou enfin se démarquer par sa capacité à faire se rejoindre les contraires. Comme souvent chez Chateaubriand, le régime cumulatif masque une progression orchestrée de la description. Rome observée de loin par Eudore dans *Les Martyrs* devient un creuset des cultures où tout trouve à s'unifier selon l'ordonnancement de la ligne d'horizon :

> Que de fois j'ai visité ces thermes ornés de bibliothèques, ces palais, les uns déjà croulants, les autres à moitié démolis pour servir à construire d'autres édifices ! La grandeur de l'horizon

[618] Ils font suite à l'allusion romaine en évoquant la Grèce ou la Provence, paysages que Chateaubriand qualifierait de « riants » et qui transforment la terre septentrionale de la Bretagne, le temps d'un Printemps, en une terre de contrastes où s'unissent le nord et le sud, la rudesse du climat et la beauté douce des plantes méridionales.

> romain se mariant aux grandes lignes de l'architecture romaine ; ces aqueducs qui, comme des rayons aboutissant à un même centre, amènent les eaux au peuple-roi sur des arcs de triomphe ; le bruit sans fin des fontaines ; ces innombrables statues qui ressemblent à un peuple immobile au milieu d'un peuple agité ; ces monuments de tous les âges et de tous les pays ; ces travaux des rois, des consuls, des césars ; ces obélisques ravis à l'Egypte, ces tombeaux enlevés à la Grèce, je ne sais quelle beauté dans la lumière, les vapeurs et le dessin des montagnes ; la rudesse même du cours du Tibre, les troupeaux de cavales demi-sauvages qui viennent s'abreuver dans ses eaux ; cette campagne que le citoyen de Rome dédaigne maintenant de cultiver, se réservant à déclarer chaque année aux nations esclaves quelle partie de la terre aura l'honneur de le nourrir : que vous dirai-je enfin ? tout porte à Rome l'empreinte de la domination et de la durée : j'ai vu la carte de la ville éternelle tracée sur des rochers de martre au Capitole, afin que son image même ne pût s'effacer[619].

Ce paysage urbain de la cité romaine permet une représentation de l'espace en trois temps : appréhension générale, accumulation des détails puis retour à la généralité sous forme de bilan. Le tableau reprend une structure rhétorique rigide, faisant se succéder introduction, développement et conclusion. L'introduction pose les fondements de la logique descriptive à l'œuvre[620]. Il s'agit bien de présenter un tableau de la nature et de l'homme réunis par une même essence romaine, deux grandeurs d'un ordre différent qui se répondent. Or, la perception géométrique qui ouvre la description pose les fondements du déroulement descriptif[621]. L'accumulation des chefs d'œuvre d'architecture contenus dans la cité qui suit ce préambule permet de les présenter comme autant de rayonnements fertiles imitant les aqueducs et leur mouvement centrifuge. Si la fin énonce la périphrase de la « ville éternelle », c'est parce que toute l'énumération l'a présentée comme telle dans les détails exposés[622]. Après le parcours de l'architecture romaine, Chateaubriand déploie les « pompes » de l'horizon romain, c'est-à-dire de la nature, sur le régime toujours identique de la proximité centrifuge[623]. Le tableau, par son expansion, rejoint l'ineffable[624] afin de mieux suggérer l'infini ; sa bordure, éminemment symbolique, renvoie à l'acte créateur et parachève la description à la manière d'une signature[625]. La description généralisante

---

[619] *Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 161.

[620] *« La grandeur de l'horizon romain se mariant à l'architecture romaine »*.

[621] En effet, la comparaison des aqueducs à des « rayons aboutissant à un même centre » dessine une cartographie de la ville qui fait de cette dernière l'alpha et l'oméga de la perception, le point de fuite où tout vient converger et s'unifier harmonieusement.

[622] « Sans fin », « innombrables », « de tous les âges et de tous les pays », les richesses architecturales contenues dans Rome en font un carrefour, un musée où le monde dans ses raffinements esthétiques est contenu de manière métonymique : Grèce ou Egypte, « rois », « consuls », « César », le temps et l'espace s'y trouvent abolis dans une même atemporalité du ravissement esthétique.

[623] « Lumière », « vapeurs » et « dessin des montagnes » sont autant de garants picturaux d'un fondu de la perception qui unifie comme un glacis l'éloignement des éléments de la nature pour rejoindre la sauvagerie du Tibre et faire des troupeaux un peuple qui rejoint la ville éternelle en y trouvant la source même de leur vie et de leur renouvellement.

[624] Témoins en sont les expressions comme « je ne sais quelle beauté », « que vous dirais-je enfin ? ».

[625] La pérennisation minérale de la « carte de la ville éternelle » renvoie à la permanence de la mémoire, celle du lecteur comme celle de l'écrivain derrière le personnage, décrivant la beauté romaine pour la rendre infinie par l'acte même de l'écriture, autre forme de gravure.

représente donc une carte du paysage romain destinée à la pérenniser dans les mémoires et à cristalliser ses beautés ineffables dans un carrefour esthétique. Cette capacité du paysage à accueillir d'autres lieux qui l'enrichissent et qu'il assimile est aussi le propre de la Bretagne dont nous avons vu la propension à se déplacer analogiquement vers un ailleurs méridional. Mais la description globale de cette région si chère à Chateaubriand telle qu'elle est décrite dans *Mémoires d'outre-tombe*, relève d'une autre modalité descriptive proche du carrefour puisqu'elle consiste à en faire un lieu hybride, lié à sa situation particulière entre la terre et la mer :

> Aujourd'hui, le pays conserve des traits de son origine : entrecoupé de fossés boisés, il a de loin l'air d'une forêt et rappelle l'Angleterre : c'était le séjour des fées, et vous allez voir qu'en effet j'y ai rencontré ma sylphide. Des vallons étroits sont arrosés par de petites rivières non navigables. Ces vallons sont séparés par des landes et par des futaies à cépées de houx. Sur les côtes, se succèdent phares, vigies, dolmens, constructions romaines, ruines de châteaux du moyen-âge, clochers de la renaissance : la mer borde le tout. Pline dit de la Bretagne : Péninsule spectatrice de l'Océan.
>
> Entre la mer et la terre s'étendent des campagnes pélagiennes, frontières indécises des deux éléments : l'alouette de champ y vole avec l'alouette marine ; la charrue et la barque à un jet de pierre l'une de l'autre sillonnent la terre et l'eau. Le navigateur et le berger s'empruntent mutuellement leur langue : le matelot dit les vagues moutonnent, le pâtre dit des flottes de moutons. Des sables de diverses couleurs, des bancs variés de coquillages, des varechs, des franges d'une écume argentée, dessinent la lisière blonde ou verte des blés. Je ne sais plus dans quelle île de la Méditerranée, j'ai vu un bas-relief représentant les Néréides attachant des festons au bas de la robe de Cérès[626].

Pour le mémorialiste, qui passe en revue ses souvenirs par la médiation de l'écriture rétrospective, le temps s'annule et la Bretagne conformément à cette image est à la fois un espace présent mais aussi un paysage palimpseste qui laisse paraître à la surface du réel les vestiges de son passé. Ces vestiges composent le paysage en se mêlant aux appréhensions du présent, créant une confusion que Chateaubriand détaille tout au long de ce tableau[627]. Cette indécision structure toute la description, trahissant le mystère d'une alchimie relevant du merveilleux et qui permet l'entremêlement harmonieux des éléments contraires[628]. La Bretagne assemble et intègre les différences temporelles que l'espace rend visible par l'entremise d'un regard qui rassemble : la description se fait creuset et met en avant la

---

[626] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, pp. 154-155.

[627] Si la Bretagne est déjà l'Angleterre, si les pays se contaminent par proximité, c'est pour mieux annoncer le glissement particulier à cette « péninsule », entre terre et mer, continent et océan, qui conduit à faire que deux éléments, la terre et l'eau conduisent cet espace aux « frontières indécises des deux éléments ».

[628] La première partie du tableau, après la présentation générale du « pays des fées », glisse progressivement du terrestre, représenté par la reprise des « vallons », aux côtes où se réalise la synthèse initialement suggérée entre le présent et le passé, subsumant les époques par la médiation d'édifices comme autant de survivances des conquêtes romaines, chrétiennes et du Moyen-âge réunies dans une même juxtaposition.

singularité remarquable d'une Bretagne comme microcosme hybride[629]. Le second volet du tableau n'a de cesse de montrer les différences qui s'annulent entre les éléments présents dans le paysage reconstruit de la région de ses origines[630]. Espace fraternel, la Bretagne se fond dans une harmonie de l'échange, du don et du partage. Peu à peu, le tableau glisse vers un éloge de la diversité et de la richesse qui en découlent par la représentation picturale du mélange des blés et des algues, insistant sur les associations de couleurs et sur la mention de la « lisière » colorée, qui rappelle un espace forestier mais aussi la bordure métaphorique d'un tableau de la nature. Le regard renvoie implicitement à la double nature de la Bretagne, terre de culture entourée par l'océan, comme les champs auréolés de la végétation marine. L'évasion mythologique contribue une nouvelle fois à donner au tableau une patine savamment entretenue tout au long de la description, toute entière atténuée par la modalisation qui donne l'impression d'une fusion des éléments[631].

Chateaubriand se révèle donc soucieux d'insister sur l'harmonie du tableau mais aussi d'en constituer un cadre mythologique puisque l'allusion aux « fées » et à sa « Sylphide », relevant du merveilleux celtique et du panthéon personnel, annoncent la dérive analogique des Néréides et de Cérès à la fin de la description. Cette savante coexistence des éléments semble être le fruit d'une intervention d'un ordre supranaturel qui ne fait que confirmer la Bretagne comme espace d'exception et terre d'élection. La terre des origines ainsi représentée est un moyen détourné de se peindre comme issu de cette région miraculeuse et donc de figurer soi-même comme un être rare et supérieur. Mais il n'en est pas ainsi de toutes les régions décrites par Chateaubriand : les Gaules, dans *Les Martyrs*, ou la Limagne, dans *Voyage à Clermont*, sont l'objet d'une description qui n'annule pas les différences mais les réunit dans un espace de coexistence singulière[632].

Les deux paysages décrits, outre leur disproportion, abordent différemment l'espace du contraste : la Limagne relève d'une union apparente qui masque en réalité une dispersion lisible dans les irrégularités du relief puis dans l'alliance de la diversité au sein de l'énumération descriptive ; les Gaules sont décrites d'emblée comme un pays d'oppositions qui déstructurent l'espace en paysage de la coexistence dysharmonieuse. L'expérience euphorique de la Limagne souligne la continuité dans la diversité, le charme

[629] « Entre la mer et la terre ».
[630] Univers marin et univers terrestre s'y révèlent rapprochés par des liens de proximité linguistiques, et le mélange n'est pas tant signe de bâtardise que de glissement fondé sur l'interversion des caractéristiques.
[631] La culture mythologique rappelle une nouvelle fois, sur le mode de l'analogie, qui déplace la Bretagne vers l'espace des îles méditerranéennes, que les Néréides, divinités marines, peuvent coexister harmonieusement avec Cérès, déesse de la fertilité et des champs.
[632] [44] Voir « Annexes », p. 701.

de l'inattendu et de l'assemblage pictural des couleurs et des formes diverses, baroquisme qui n'est pas celui des Gaules, où l'essence picturale est inexistante. A sa place, la description déroule le champ continu des oppositions entre paganisme et christianisme sur le régime de la bâtardise et du « mélange » impur. La présence romaine est décrite comme une invasion, celle des voies, des « monuments » profanant le sanctuaire des bois « sauvages »[633]. Cette invasion est perçue comme une contamination bienheureuse : le parcours des villes gauloises montre une progression de la civilisation romaine par le langage et un recul de la barbarie, l'omniprésence romaine et catholique[634] prélude à une transformation de la sauvagerie en éléments de civilisation[635]. La description généralisante permet donc de dessiner une cohérence, celle de la diversité chromatique et formelle dans la Limagne embrassée d'un regard ou d'une invasion progressive de l'espace du paganisme rétrograde par la civilisation romaine. Un trajet se dessine et les contrastes s'épuisent pour révéler une dynamique à l'œuvre, constatant la progression d'une action historique, dans le cadre des *Martyrs*. Un dernier type de paysage globalisant ne cherche pas à atténuer les contrastes perçus mais bien à les exacerber pour dévoiler les failles du paysage : il en est ainsi de Sainte-Hélène et de l'Angleterre, appréhendés dans leur globalité.

- Territoires du contraste

Sainte-Hélène, terre de l'exil napoléonien, est représentée, dans *Mémoires d'outre-tombe*, comme un espace dysphorique fondé sur un ensemble de contrastes entre beauté lumineuse, libératrice, et oppression obscure, mortifère :

> Le climat de l'île est sain, mais pluvieux : ce donjon de Neptune, qui n'a que sept à huit lieues de tour, attire les vapeurs de l'océan. Le soleil de l'équateur chasse à midi tout ce qui respire, force au silence et au repos jusqu'aux moucherons, oblige les hommes et les animaux à se cacher. Les vagues sont éclairées la nuit de ce qu'on appelle la lumière de mer, lumière produite par des myriades d'insectes dont les amours, électrisés par les tempêtes, allument à la surface de l'abîme les illuminations d'une noce universelle. L'ombre de l'aile, obscure et fixe, repose au milieu d'une

[633] La coexistence architecturale n'est pas de mise car les édifices se côtoient sans se mêler, même si les « aqueducs » annexent l'espace naturellement dévolu aux « huttes arrondies ».
[634] Par l'emplacement des édifices saturant l'espace en hauteur, « sur la cime d'un roc », et en profondeur, « au fond d'une vallée ».
[635] Le légionnaire colonise le désert et le Gaulois devient « sénateur ». « Vignes », « olivier » et « abeille » sont alors autant de symboles du monde méditerranéen de l'influence romaine qui viennent peupler l'espace des Gaules et tenter de réduire son paganisme à néant.

plaine mobile de diamants. Le spectacle du ciel est semblablement magnifique, selon mon savant et célèbre ami M. de Humboldt[636].

La coloration infernale du lieu n'est pas sans lien avec la présence de Napoléon qui place cette île au carrefour des influences climatiques mondiales, comme un microcosme observé par le macrocosme[637]. L'île est une prison qui concentre les influences de l'univers entier[638] : lieu de mort par le silence et l'absence de vie, exacerbé par la mention du moucheron, c'est un espace de la négation et de l'oubli, conformément à l'imaginaire de l'exil. On s'y absorbe, mais on y est aussi sous le feu des projecteurs, comme le souligne la modalité contrastive qui régit la dernière partie du tableau : la contrainte de l'ombre se mue en luminosité paradoxalement nocturne pour offrir un tableau final relevant de l'histoire naturelle de Humbolt[639]. Chateaubriand replace souvent les paysages qu'il décrit dans le champ d'une relativité universelle : entre l'île et le monde, une énorme disproportion existe, pourtant compensée par la faculté d'attrait du petit « donjon de Neptune » et la capacité de l'homme de petite taille qui s'y trouve à bouleverser l'univers par son charisme. Cette lecture historique de l'île de Sainte-Hélène se réalise sous couvert de l'exposition des contrastes pittoresques de l'histoire naturelle, entre ombre et lumière. L'Angleterre, quant à elle, dépeinte à deux reprises dans les *Mélanges littéraires* et *Essai sur la littérature anglaise*, fonde son analogie contrastive sur le déroulement spatial qui prend le pas sur le déploiement historique[640].

L'exil de Chateaubriand en Angleterre engage inévitablement la comparaison avec la France mais aussi avec les pays et les contrées visitées par l'auteur. Dans *Essai sur la littérature anglaise*, le paysage anglais offre un bilan du pays qui affleure à la conclusion de son essai. Il est bâti sur un contraste entre un espace saturé par la gloire des grands hommes du pays, décrit sur le mode accompli d'un passé regretté, et la dégénérescence du paysage britannique observée au moment de l'écriture. Mais cette composition générale abrite un

---

[636] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 1233-1234.

[637] Les mentions de type naturaliste qui débutent la description soulignent un premier contraste que vient renforcer la périphrase infernale du « donjon de Neptune », ce dernier étant le dieu des Enfers.

[638] C'est ce que souligne le contraste entre la formulation restrictive concernant la taille réduite de l'île et son pouvoir d'attraction océanique et climatique.

[639] La précision d'entomologiste concernant les insectes lumineux organise le contraste entre un lieu cristallisant les amours « électrisés par les tempêtes », lieu où s'est réfugié celui qui était adulé par les foules, mais aussi un lieu de « l'abîme » toujours présent, celui de la possible plongée dans les gouffres de l'Histoire et de l'oubli. Napoléon, dans « l'ombre de l'aile, obscure et fixe, repose au milieu d'une plaine mobile de diamants » et la possibilité du reflet céleste de ce contraste naturel renvoie à l'espace transcendantal et au lien de proximité entre le microcosme ilien des phénomènes de la vie des insectes et le grand mouvement du macrocosme des sphères.

[640] [45] Voir « Annexes », p. 702.

autre champ d'oppositions franches, entre l'Angleterre mythifiée et les autres espaces qui lui sont dissemblables dans le premier volet du tableau. L'énumération passe de la particularisation du paysage à sa généralisation plurielle au gré du mouvement de l'énumération pour conduire en dernier lieu à une chute finale comme clôture de la séquence rythmique, où l'apodose brève met en relief l'absence de vastitude et de liberté, représentée par les oiseaux. Tout semble domestiqué et cloisonné, alors que la séquence se termine par une libération ultime[641]. Se déploie alors le champ négatif des analogies qui déroule le musée imaginaire des espaces idéalisés[642]. Cependant, le champ de la négativité est une nouvelle fois modéré par l'évocation ultime des charmes sauvant l'Angleterre de l'écueil par un déploiement de ses attraits sur le mode mineur alliant nature et culture. La peinture des ravages de l'industrialisation rappelle la manière dont le recul permet à Chateaubriand de peindre ses lieux d'exil comme des paradis perdus[643]. L'univers dysphorique en déshérence dont il fait la description dans le deuxième volet du premier tableau reprend l'ordre du premier volet pour le déconstruire, en peignant l'invasion industrielle mortifère qui souille champs, chemins, lieux de culture, de religion et d'histoire. Cela se conclut sur un sentiment de vanité et de redoublement de la ruine qui convient parfaitement à la clôture de l'essai alertant les hommes sur les dangers de réduire à néant toutes les beautés décrites dans l'ouvrage : fin de l'essai, écroulement d'un monde, quoi de plus logique dans l'ordre de l'écriture de Chateaubriand ? Et pourtant, l'empreinte de la mort et de la destruction se retrouve également dans le deuxième tableau de l'Angleterre, qui motive une autre analogie contrastive, cette fois avec la France.

Les premiers contrastes établis dans cette description révèlent un souci de modérer les aspects dysphoriques de l'espace[644] : tout dépend du point de vue porté sur les choses et les contrastes observés sont toujours minorés dans leur impact. La Bretagne semble « au premier coup d'œil » la correspondante exacte de l'Angleterre à l'intérieur du territoire français, mais la suite de la description modère cette première impression. La peinture du

---

[641] Libération qui vient atténuer le contraste fortement appuyé par la disproportion des segments de phrase : « le vent de la mer », sans verbe, laisse entendre son omniprésence latente et diffuse.

[642] « Champs de l'Andalousie », « campagne romaine », « promontoire » de « Sunium », autant de lieux cristallisés dans ses souvenirs comme des acmés de l'euphorie spatiale et dont il ne retrouve pas les charmes en Angleterre.

[643] Le Nouveau-Monde de *Voyage en Amérique* est lui aussi représenté comme un espace désormais impossible à retrouver tel qu'il l'a vu, victime de la détérioration des hommes.

[644] Se construit ainsi un paysage général en demi-teinte, où les connecteurs adversatifs permettent une nuance perpétuelle du lieu, vide mais charmant dans sa « solitude » et dans sa « verdure », déboisé, mais qui paraît boisé lorsque l'on observe les propriétés anglaises « du haut d'une éminence », posture privilégiée chez Chateaubriand.

ciel multiplie les procédés d'atténuation au prix d'acrobaties stylistiques[645], procédé qui semble abandonné par la suite[646]. Pourtant, l'ensemble n'est pas totalement déceptif car la poésie du « pourpre » qui « enlumin[e] » les fumées ou la couronne de nuages et le rougeoiement du soleil font de ce paysage un compromis d'événements artificiels et naturels, où la beauté est seule perçue comme une émanation de la nature et où l'artifice vient prêter une toile souillée au pinceau irisé du couchant. Ainsi, Chateaubriand modère les effets de conflagration afin de permettre une distinction euphémisée des éléments, soulignant leur différence pour mieux la relativiser, sans toutefois l'annuler. Il conserve donc les effets pittoresques du contraste comme ossature de sa description dans le dessein de déployer un nuancier varié qui constitue la patine du tableau et rend quelque peu homogène ce qui relève du dissemblable. Parcours, métamorphoses dynamiques, unification ou simple coexistence pacifiée des contraires, le tableau généralisant des espaces urbains, des îles ou des pays permet de déployer une gamme variée de constructions descriptives. Mais lorsque l'espace appréhendé est plus vaste encore, lorsque l'ambition d'écrivain de Chateaubriand déborde dans l'ordre de l'amplification et entreprend de rendre compte d'immenses régions du monde, alors la plume tend à rassembler l'espace par les mots selon des modalités qu'il nous reste à explorer.

B - Les régions du monde vues par l'œil de Dieu

Dans *Génie du Christianisme*, l'ambition de Chateaubriand relève de la démesure : il s'agit de réunir « en pensée » les plus beaux paysages dans le dessein de prouver les bienfaits de Dieu jusque dans les manifestations de la nature. Cette entreprise s'accompagne de visions gigantesques du monde qui tentent de l'appréhender dans toute sa vastitude et qui dépasse le simple cadre de cet essai pour devenir une posture récurrente, se retrouvant dans bon nombre de ses œuvres. Pour organiser la vastitude, Chateaubriand a recours aux procédés de l'articulation contrastive ou de la structure progressive, en suivant

[645] « Ciel » « moins élevé », « azur » « plus vif », « moins transparent », la volonté modératrice parvient à ses limites.

[646] En effet, la peinture des impressions formées par « l'immense colonne de fumée » au-dessus de Londres au soleil couchant ne relève pas du paysage traditionnel du crépuscule, mais en fait un paysage de beauté ténébreuse et non lumineuse. Ce ne sont pas les nuages, comme annoncé, mais leur équivalent industriel, les émanations de charbon, qui forment la toile du tableau auquel s'associe le soleil déclinant. Les « gros rochers » et l'imaginaire analogique du « Tartare », de l'ordre artificiel des « décorations », font de ce tableau un simulacre sur le mode mineur des couchers de soleil pittoresques, d'autant plus que les « vieilles tours de Westimnster » sont comparées à un « grand monument de la mort ».

un fil conducteur de l'ordre de l'indécision ou en imprimant un mouvement plus affirmé à la description par une progression marquée.

a) Du « spectacle de l'univers » aux « régions désolées » : sublimer ou organiser le contraste.

Pour Chateaubriand, le paysage absolu est celui qui parvient à faire se rejoindre les points les plus reculés de l'espace pour les appréhender d'un même regard dans une logique de continuité : cette perception totalisante est par essence celle de Dieu, qu'il emprunte dans *Génie du christianisme* pour envisager sur le mode hypothétique les espaces qui seraient contemplés :

> Réunissez donc en un même moment, par la pensée, les plus beaux accidents de la nature ; supposez que vous voyez à la fois toutes les heures du jour et toutes les saisons, un matin de printemps et un matin d'automne, une nuit semée d'étoiles et une nuit couverte de nuages, des prairies émaillées de fleurs, des forêts dépouillées par les frimas, des champs dorés par les moissons : vous aurez alors une idée juste du spectacle de l'univers. Tandis que vous admirez ce soleil qui se plonge sous les voûtes de l'occident, un autre observateur le regarde sortir des régions de l'aurore. Par quelle inconcevable magie ce vieil astre qui s'endort fatigué et brûlant dans la poudre du soir est-il en ce moment même ce jeune astre qui s'éveille humide de rosée dans les voiles blanchissantes de l'aube ? A chaque moment de la journée le soleil se lève, brille à son zénith, et se couche sur le monde ; ou plutôt nos sens nous abusent, et il n'y a ni orient, ni midi, ni occident vrai. Tout se réduit à un point fixe d'où le flambeau du jour fait éclater à la fois trois lumières en une seule substance. Cette triple splendeur est peut-être ce que la nature a de plus beau ; car en nous donnant l'idée de la perpétuelle magnificence et de la toute-puissance de Dieu, elle nous montre aussi une image éclatante de sa glorieuse Trinité[647].

L'esprit réalise ce que le regard ne peut faire : organiser un espace si vaste qu'il puisse contenir les phénomènes contraires qui équilibrent la nature en les plaçant sur le même plan de perception élargi par l'imaginaire. La simultanéité des phénomènes se cristallise autour de l'abolition temporelle, centrée sur les phénomènes solaires où les contrastes n'ont plus lieu : ce point extrême de la vision adoptée abolit les repères spatiaux pour laisser place à un unique « point fixe », concentration ultime de l'univers. Dieu s'exprime par la « triple splendeur solaire » et sa puissance unificatrice s'illustre par la désunion des éléments dans l'hypothèse de son absence pour les fédérer :

> Conçoit-on bien ce que serait une scène de la nature si elle était abandonnée au seul mouvement de la matière ? Les nuages, obéissant aux lois de la pesanteur, tomberaient

[647] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 559.

perpendiculairement sur la terre, ou monteraient en pyramides dans les airs ; l'instant d'après, l'atmosphère serait trop épaisse ou trop raréfiée pour les organes de la respiration. La lune, trop près ou trop loin de nous, tour à tour serait invisible, tour à tour se montrerait sanglante, couverte de taches énormes ou remplissant seule de son orbe démesuré le dôme céleste. Saisie comme d'une étrange folie, elle marcherait d'éclipse en éclipse, ou, se roulant d'un flanc sur l'autre, elle découvrirait enfin cette autre face que la terre ne connaît pas. Les étoiles sembleraient frappées du même vertige ; ce ne serait plus qu'une suite de conjonctions effrayantes : tout à coup un signe d'été serait atteint par un signe d'hiver, le Bouvier conduirait les Pléiades, et le Lion rugirait dans le Verseau ; là des astres passeraient avec la rapidité de l'éclair, ici ils pendraient immobiles ; quelquefois, se pressant en groupes, ils formeraient une nouvelle voie lactée, puis, disparaissant tous ensemble et déchirant le rideau des mondes, selon l'expression de Tertullien, ils laisseraient apercevoir les abîmes de l'éternité[648].

Le chaos désorganisé des éléments trouve un mode fédérateur dans l'exercice du contraste : les virtualités d'un paysage imaginaire permettent d'envisager, pour chaque phénomène, son contraire exact dans le domaine du désastre. Les excès du paysage céleste sont ainsi passés en revue depuis les nuages, l'atmosphère, la lune personnifiée en être agonisant, jusqu'aux étoiles. L'expansion se fait de manière progressive et les derniers termes de la description sont sujets à une amplification qui donne plus d'impact à leur déréliction[649]. L'exemple *a contrario* utilisé présente un « spectacle » d'abord appréhendé comme l'union harmonieuse des contraires pour ensuite être envisagé dans l'ordre de la désunion chaotique à des fins apologétiques. C'est la grandeur divine qui donne aux éléments leur stabilité et adopter son point de vue, c'est montrer aux hommes l'absolu ordonnancement de l'univers que l'organisation descriptive permet d'illustrer avec la force expressive des contrastes. L'univers est ainsi représenté comme un constant équilibre entre des éléments antagonistes que seul Dieu peut permettre de concilier de manière mesurée. Cette représentation binaire de l'univers contamine également la perception des « régions désolées » représentées dans *Les Natchez*, où les pérégrinations de Chactas dans le grand Nord sont l'occasion pour Chateaubriand de rendre compte d'une région vaste du globe sous l'angle de la dysphorie ou de l'euphorie, en mouvement perpétuel entre l'horreur du vide et le charme des confins lumineux :

Nous arrivâmes à une contrée où le soleil ne se couchait plus. Pâle et élargi, cet astre tournait tristement autour d'un ciel glacé ; de rares animaux erraient sur des montagnes inconnues. D'un côté s'étendaient des champs de glace contre lesquels se brisait une mer décolorée ; de l'autre s'élevait une terre hâve et nue qui n'offrait qu'une morne succession de baies solitaires et de caps décharnés. Nous cherchions quelquefois un asile dans des trous de rocher, d'où les aigles marins

[648] *Op. cit.*, pp. 559-560.

[649] L'ascension puis la descente incontrôlée des nuages, l'atmosphère trop pleine ou vidée, la lune reculée ou proche, « invisible » ou agonisante et prise « d'une étrange folie », enfin les étoiles qui confondent hiver et été, sous le règne inconstant du « ici » ou « là » désorganise le système très orchestré de l'univers.

s'envolaient avec de grands cris. J'écoutais alors le bruit des vents répétés par les échos de la caverne et le gémissement des glaces qui se fondaient sur la rive.

Et cependant, mon jeune ami, il est quelquefois un charme à ces régions désolées. Rien ne te peut donner une idée du moment où le soleil, touchant la terre, semblait rester immobile, et remontait ensuite dans le ciel, au lieu de descendre sous l'horizon. Les monts revêtus de neige, les vallées tapissées de la mousse blanche que broutent les rennes, les mers couvertes de baleines et semées de glaces flottantes, toute cette scène, éclairée comme à la fois par les feux du couchant et par la lumière de l'aurore, brillait des plus tendres et des plus riches couleurs : on ne savait si on assistait à la création ou à la fin du monde. Un petit oiseau, semblable à celui qui chante la nuit dans tes bois, faisait entendre un ramage plaintif. L'amour amenait alors le sauvage Esquimau sur le rocher où l'attendait sa compagne : ces noces de l'homme aux dernières bornes de la terre n'étaient ni sans pompe ni sans félicité.

Mais bientôt à une clarté perpétuelle succéda une nuit sans fin. Un soir le soleil se coucha, et ne se leva plus. Une aurore stérile, qui n'enfanta point l'astre du jour, parut dans le septentrion. Nous marchions à la lueur du météore dont les flammes mouvantes et livides s'attachaient à la voûte du ciel comme à une surface onctueuse.

Les neiges descendirent ; les daims, les caribous, les oiseaux mêmes disparurent : on voyait tous ces animaux passer et retourner vers le midi : rien n'était triste comme cette migration qui laissait l'homme seul. Quelques coups de foudre qui se prolongeaient dans des solitudes où aucun être animé ne les pouvait entendre semblèrent séparer les deux scènes de la vie et de la mort. La mer fixa ses flots ; tout mouvement cessa, et au bruit des glaces risées succéda un silence universel[650].

Cet immense tableau polaire se déploie en trois mouvements distincts dont deux seront repris dans d'autres parties de l'œuvre de Chateaubriand, avec quelques modifications[651]. L'errance de Chactas dans le Grand Nord américain reprend sur le mode de la fiction les pérégrinations de Chateaubriand à Terre-Neuve, dans une large description qui englobe toute une région du monde[652]. Le premier temps de la description repose sur un dynamisme ralenti constamment contrarié et qui évolue contradictoirement par l'involution du mouvement[653]. De même, la vision panoramique qui organise un monde bipolaire témoigne d'un double mouvement, d'extension[654] et d'élévation[655], mais chacun de ces élans demeure freiné par un élément du cadre[656]. L'euphorie dynamisante n'est pas de mise et le mouvement de recentrement du voyageur cherchant un « asile » s'oppose à la fuite de l'aigle, comme son silence au cri de l'animal. La logique descriptive fait ainsi se développer l'espace dans un univers de paralysie, qui témoigne tout de même d'une maigre avancée, des astres célestes jusqu'à l'homme perdu dans cet univers inerte. L'avancée

---

[650] *Les Natchez, op. cit.*, pp. 291-292.

[651] Le deuxième paragraphe de cet extrait est repris dans *Mémoires d'outre-tombe* concernant le paysage polaire et le premier paragraphe est réécrit lors de la description des « solitudes hyperboréennes » dans *Mélanges littéraires*.

[652] Il s'agit bien de l'équivalent de ce point extrême où les visions contrastées s'annulent, celui développé dans l'exemple précédent dans *Génie du Christianisme*, mais repris ici par le voyageur qui semble l'avoir trouvé dans cette « contrée où le soleil ne se couchait plus ».

[653] Ainsi, la rotation du soleil est bien réelle, mais ralentie par l'atmosphère mélancolique des lieux et la pétrification du « ciel glacé ».

[654] Les champs de glace.

[655] La terre hâve.

[656] La mer décolorée puis les caps et les baies décevantes.

générale du tableau répond également à une dynamique de l'opposition, puisque le premier volet développe la laideur du cadre et le second le « charme » de « ces régions désolées ». Les opposés s'y rejoignent, à l'image de l'astre du jour ne pouvant basculer dans la nuit[657] : les effets de la lumière multiplient les contrastes et reproduisent le premier mouvement des astres dans une conjonction merveilleuse car inattendue[658]. La beauté se dit alors par la négative, comme si la litote « ni sans pompe ni sans félicité » devait traduire un espace de l'atténuation. Cependant, la vie omniprésente dans ce second volet appelle la rectification d'un dernier temps descriptif[659].

Ce tableau des « régions désolées » du Grand Nord se rattache à une esthétique du clair-obscur : l'auteur semble vouloir appréhender une même partie du monde sous des points de vue différents afin d'en donner la mesure exacte, dans l'entre-deux, entre vitalisme et désertification[660]. Le point de mire en est toujours l'homme, contemplateur du divorce opéré au sein de la nature[661]. Peu à peu, le tableau glisse vers la mort[662], il progresse d'une communion atemporelle avec le « grand tout » à un retour plus accentué à l'apathie première, celle de la mort généralisée et du silence.

La dynamique contrastive peut donc offrir la vision globale d'une vaste région qu'il s'agit de représenter en mouvement pour mieux se rapprocher de sa vérité. L'opposition appelle une progression descriptive de l'ordre du retournement et comme par défaut, en prenant le revers de ce qui précède pour dépasser l'opposition par un point de vue sublimé ou pour montrer un paysage sous tous ses angles afin de mieux rendre l'impression de sa vastitude par la variété. Mais parfois, le paysage ne peut rendre la dimension des régions représentées qu'en suivant le parcours indécis d'un élément du tableau qui sert de fil conducteur autour duquel vient se greffer la description. Elle trouve là un moyen de se

---

[657] La description multiplie les éléments du cadre, représentés par des pluriels à valeur hyperbolique pour mieux contrecarrer la première impression de stérilité et de vacuité

[658] Elle convoque les images de Genèse et d'Apocalypse pour faire du *locus horribilis*, adjoint au *locus amoenus*, un lieu de l'entre deux, où l'amour peut naître avec le chant d'un oiseau, mais ne pouvant être qu'un « ramage plaintif » aux « dernières bornes de la terre ».

[659] Annoncée par le connecteur d'opposition « mais » qui conduit de la « clarté perpétuelle » à la « nuit sans fin ».

[660] A la « félicité » de l'omniprésence diurne succède « l'aurore stérile », oxymore bien à même de donner une idée du paysage inédit ainsi retranscrit. Sa mouvance première est annihilée dans le troisième volet du tableau car Chateaubriand entend représenter le cycle naturel, un phénomène qui investit le paysage *via* un ensemble de métamorphoses : tout se déconstruit - neige, herbivores, oiseaux -, tout se déplace ou disparaît.

[661] L'éclair à l'horizon en est une représentation inscrite dans le paysage.

[662] Après la lente montée du mouvement au premier volet, son apogée au second volet, le lecteur se retrouve face au déclin immobile de la nature, reprenant les motifs du paysage polaire pour les pétrifier dans l'espace des mots : la mer et la glace et le « silence universel ».

développer de manière naturelle, en donnant l'impression de suivre l'action sans la ralentir par des *excursus* descriptifs.

b) Progression descriptive et fil de l'inconsistance : poétique erratique du paysage expansif

Un élément en mouvement dans le paysage permet de déplacer le point de vue et de donner une vision générale dynamique et globalisante d'une région parcourue : la migration des barbares dans *Essai sur les Révolutions*, l'errance de René dans le roman du même nom ou la présence-absence de l'ours dans les paysages polaires retracés dans *Mémoires d'outre-tombe* permettent de situer l'expansion descriptive dans le sillage de cette progression d'un des éléments du cadre représenté. Alors que la réflexion d'*Essai sur les Révolutions* porte l'auteur à considérer la manière dont les *« barbares »* se sont peu à peu convertis au christianisme, c'est par le biais de la peinture de leur migration que la réponse est donnée, sur le mode du paysage en mouvements :

> A mesure qu'ils émigraient vers le sud, en quittant les régions sombres et tempétueuses du septentrion, ils perdaient l'idée de leur culte paternel, inhérent au climat qu'ils habitaient. Un ciel rasséréné ne leur montrait plus dans les nuages les âmes des héros décédés ; ils ne retenaient plus à la pâle lueur de la lune des bruyères désertes, des vallées solitaires, où l'on entendait derrière soi les pas légers des fantômes ; des ombres irritées ne saisissaient plus la cime des pins dans leur course ; le météore ne reposait plus entre les rameaux du cerf, au bord du torrent bleuâtre ; le brouillard du soir avait cessé d'envelopper les tours, la bouffée de la nuit de siffler dans les salles abandonnées du guerrier ; le vent du désert de soupirer dans l'herbe flétrie, et autour des quatre pierres moussues de la tombe : enfin, la religion de ces peuples s'était dissipée avec les orages, les nues et les vapeurs du Nord[663].

La dépossession des croyances va de pair avec le mouvement d'éloignement des origines et cette volonté démonstrative et argumentative permet aussi la représentation globalisante d'un aspect du monde environnant : la progression vers la lumière de la religion se lit dans l'évolution du paysage qui guide les pérégrinations des peuples en émigration[664]. La progression descriptive se nourrit non seulement de l'avancée mais aussi de la régression vers les lieux d'origine, ressaisis sous l'angle de la négativité : alors que se prépare une immersion dans un monde nouveau, celui-ci n'est pas représenté et laisse place

[663] *Essai sur les Révolutions, op. cit.*, p. 389.
[664] « Sombres et tempétueuses », les régions deviennent accueillantes sous « un ciel rasséréné » : le paysage est miroir de l'âme, les « nuages » des espaces de déchiffrement.

à la négation de l'ancien monde, celui qui désormais n'existe plus[665]. Or, ce paysage rejeté dans les limbes de l'avancée des peuples est lui-même en mouvement car l'inconsistance des croyances s'y mêle à des espaces désertés : le vide peuple un monde où la croyance s'effrite, monde perdu qui n'existe déjà plus[666]. Ce monde ossianique teinté d'une atmosphère lugubre offre la quintessence d'un univers nordique fondé sur les intrications du spirituel et du naturel propres au paganisme[667]. Chateaubriand se joue du lecteur et ne propose pas une découverte des paysages du christianisme : il déploie au contraire un espace de la négativité et du néant où le « Nord » n'est plus qu'une succession de paysages chimériques confondant l'évanescence du spirituel et du naturel dans une atmosphère morbide. Il s'agit de retracer un parcours du vide, de l'inconsistance relative des ombres à celle, absolue, du brouillard et du vent, dans un dépouillement progressif qui mime l'éloignement des barbares, cheminant vers la découverte de nouveaux paysages éblouis par la religion chrétienne.

Si ce parcours est argumentatif et idéologique, il permet aussi de saisir un espace nordique en fuite en l'appréhendant dans un délitement de plus en plus grand au fur et à mesure que la peuplade s'en éloigne. Le paysage conserve des traces des avancées, il se modifie et dessine un parcours. Ainsi, René retrace l'ensemble de ses errances à travers le monde pour tenter d'oublier ses tourments :

> Cependant, plein d'ardeur, je m'élançai seul sur cet orageux océan du monde, dont je ne connaissais ni les ports ni les écueils. Je visitai d'abord les peuples qui ne sont plus : je m'en allai, m'asseyant sur les débris de Rome et de la Grèce, pays de forte et d'ingénieuse mémoire, où les palais sont ensevelis dans la poudre et les mausolées des rois cachés sous les ronces. Force de la nature et faiblesse de l'homme ! un brin d'herbe perce souvent le marbre le plus dur de ces tombeaux, que tous ces morts, si puissants, ne soulèveront jamais !
>
> Quelquefois une haute colonne se montrait seule debout dans un désert, comme une grande pensée s'élève par intervalles dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée.
>
> Je méditai sur ces monuments dans tous les accidents et à toutes les heures de la journée. Tantôt ce même soleil qui avait vu jeter les fondements de ces cités se couchait majestueusement à mes yeux sur leurs ruines ; tantôt la lune se levant dans un ciel pur, entre deux urnes cinéraires à moitié brisées, me montrait les pâles tombeaux. Souvent, aux rayons de cet astre qui alimente les rêveries, j'ai cru voir le Génie des souvenirs assis tout pensif à mes côtés[668].

---

[665] Le paysage se déploie dans l'abolition vitaliste, il est décrit dans son absence par la reprise de formules de négation rythmant l'évolution sur le mode de la succession et de l'accumulation.

[666] Se déploie ainsi toute la rhétorique des lieux empreints de l'horreur gothique, brouillards, nuit, vent qui soupire, tombe, salles « abandonnées », « vallées solitaires », « pas légers des fantômes ».

[667] Si bien que l'un ne va pas sans l'autre et « l'orage, les nues et les vapeurs du Nord » disparaissent avec « la religion de ces peuples ».

[668] *René, op. cit.*, p. 122.

Le monde, pour René, est aussi instable que son « moi », il est mouvance et fluctuance, « orageux océan » qu'il retrace sous l'angle de l'instabilité et de l'errance. Dans un parcours de la négativité à la ruine illusoire, la ressaisie du monde est d'abord le constat d'une dégradation généralisée[669]. Les lieux de l'Antiquité sont ainsi retracés sous l'angle de la ruine et du tombeau, dans la référence au passé, comme si la perception de l'espace, dans sa vacuité, ne pouvait être comblée que par la mémoire, seule apte à suppléer à l'absence du visible. La posture assise, qui ouvre et clôt le passage, prélude au mouvement de la pensée, autre errance qui constate la vanité existentielle dans la perception des ruines, dans la lignée de Volney dont il s'inspire. L'élan de la rêverie dissout l'espace naturel comme le tissu descriptif, qui prend la forme de cette errance, se développant de manière erratique, dans l'ordre de l'impromptu[670], de l'indécis et du balancement propre à l'hésitation[671]. Les comparaisons déploient les analogies entre les constructions humaines et l'homme lui-même, elles accentuent la disproportion entre la nature toute puissante et la faiblesse de l'homme, à l'image de la *« haute colonne »* figurant l'orgueil humain qui s'effrite selon la logique de la ruine. Les élans pascaliens sur la grandeur de la pensée et la décadence du corps mortel donnent l'impression d'un paysage qui progresse tout en se délitant, quand bien même il rejoindrait ce point extrême de la vision qui embrasse le jour et la nuit d'un même regard et qui entend tout percevoir.

L'omniprésence du personnage du contemplateur permet la saisie d'un espace sur le mode bipolaire symbolique du coucher de soleil et du lever de lune, pris comme métaphores de la mort des mondes antiques et de leur arrivée dans l'au-delà. La lune est le pendant inverse du soleil déclinant mais perpétue aussi la splendeur lumineuse dans la désignation d'une échappée possible de la mort par la mémoire[672]. L'émergence du fantomatique, avec le « Génie des souvenirs », conclut la logique de déréalisation de l'espace qui dresse un tableau de l'errance où le paysage n'est pas une expansion continue mais une collection de fragments, un tableau devenu ruine et qui correspond à l'esthétique erratique de la conscience perturbée du héros, en proie au « vague des passions ». La description, bien que fédérée autour d'un parcours, peut donc se déliter, même si ce délitement est relatif et trouve sa cohérence dans un itinéraire chaotique de la pensée perturbée. Une même logique conduit l'avancée du regard jeté sur les environs de Terre-

[669] L'accumulation des négations qui inaugurent le tableau laisse entendre le déploiement d'un espace dysphorique.
[670] « Quelquefois ».
[671] « Tantôt […] tantôt », « souvent ».
[672] Ce que pourrait symboliser les « deux urnes cinéraires à moitié brisées ».

Neuve dans ce passage de *Mémoires d'outre-tombe* où le parcours de l'ours est suivi en pointillés, comme un motif qui permet le déploiement périphérique du paysage :

> Ces bois rachitiques contrastent avec les grands bois de Terre-Neuve dont on découvre le rivage voisin, et dont les sapins portent un lichen argenté (*alectoria trichodes*) : les ours blancs semblent avoir accroché leur poil aux branches de ces arbres, dont ils sont les étranges grimpereaux. Les swamps de cette île de Jacques Cartier offrent des chemins battus par ces ours : on croirait voir les sentiers rustiques des environs d'une bergerie. Toute la nuit retentit des cris des animaux affamés ; le voyageur ne se rassure qu'au bruit non moins triste de la mer ; ces vagues, si insociables et si rudes, deviennent des compagnes et des amies[673].

La logique de l'association d'idées régit la progression de ce tableau du Grand Nord : alors que le début de la description progresse initialement par un contraste appuyé, le glissement s'opère par la mention des « sapins » puis d'une particularisation de la vision qui s'attarde sur le « lichen argenté », moyen de crédibiliser le propos tenu en prenant les accents du naturaliste voyageur, par la mention du nom latin entre parenthèses. Mais ce préambule descriptif opère un autre glissement plus important qui conduit à des relais descriptifs permettant un retour à l'avancée du chemin et invitant implicitement au parcours des espaces intérieurs. Le promeneur a ainsi deux guides : Jacques Cartier[674] et l'ours[675], tous deux agents du développement descriptif, l'un de l'aspect intellectuel, l'autre de la progression active dans le champ du paysage[676]. Le parcours paysager se réalise sur le mode de la répercussion analogique de la rêverie visuelle et sonore, conduisant à l'espace immense par excellence, la mer, dont les vagues, envisagées comme « des compagnes et des amies », mènent à une nouvelle rêverie sur le double. Le paysage polaire utilise l'ours comme point d'ancrage d'une rêverie qui s'évade peu à peu vers l'immensité océanique. Ce parcours permet le déploiement pittoresque suivant le chemin emprunté afin de donner une vision générale d'une région du monde éloignée des représentations du lecteur.

---

[673] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 339.

[674] La mention prestigieuse de « Jacques Cartier », le fait paraître comme un double du voyageur, double prestigieux puisque pionnier de la découverte des terres visitées et représentées.

[675] L'ours signale à la fois le coup d'œil précis du naturaliste, qui saisit la présence de leur « poil » au sein du gigantisme du cadre polaire, ancrés dans le paysage, et leur rapport de proximité par leur assimilation au « grimpereau », oiseau qui se fixe sur les arbres pour se nourrir. Il dissémine des indices de son passage sur les arbres. Solitaire et errant comme le voyageur, il trace des « chemins battus » et fonde une topographie des lieux permettant de se déplacer et de se repérer, mais ces chemins sont aussi l'occasion d'une avancée descriptive et informative, évoquant au passage les « swamps », avec l'emprunt d'un mot de langue étrangère pour désigner un aspect exotique du paysage.

[676] En effet, les chemins motivent une analogie avec les « sentiers rustiques » reconnaissables par le lecteur mais forment surtout un pont jeté vers l'évocation d'une férocité sous-jacente, celle des « cris des animaux affamés », passant du domaine visuel au domaine sonore.

Le mouvement se fait de manière souterraine alors que d'autres espaces de la vastitude font ouvertement du mouvement et du déplacement du point de vue l'ossature même de la description.

3. Le déploiement dynamique : l'exploration en mouvement de la vastitude.

Trois tableaux relevant de l'expérience de Chateaubriand voyageur sont mus par une dynamique expansive : celui des « Solitudes hyperboréennes » dans *Mélanges littéraires*, celui des Appalaches dans *Voyage en Amérique* et celui de la Lombardie dans *Voyage en Italie*. Le premier dessine un mouvement de décentrement progressif du regard des terres aux côtes, le second un itinéraire particularisant du point de vue et le troisième imprime au contraire au paysage un mouvement d'ouverture progressive et d'expansion. Lorsqu'il envisage les « solitudes hyperboréennes », Chateaubriand entend considérer un paysage topique du Grand Nord américain, qui combine vastitude et absence de l'homme dans une confrontation directe avec les grandes forces de la nature. Pour rendre compte de ce tableau, le regard s'aventure des sommets au rivage, dans une trajectoire descendante ouvrant sur des images de libération et de fuite :

> Des nuages, ou plutôt des brouillards humides, fument sans cesse autour des sommets de ces monts déserts. Quelques rochers, battus par des pluies éternelles, percent de leurs flancs noircis ces vapeurs blanchâtres, et ressemblent par leurs formes et leur immobilité à des fantômes qui se regardent dans un affreux silence.
>
> Entre les gorges de ces montagnes, on aperçoit de profondes vallées de granit, revêtues de mousse, où coule quelque torrent. Des pins rachitiques, de l'espèce appelée spruce par les Anglais, et de petits étangs d'eau saumâtre, loin de varier la monotonie du tableau, en augmentent l'uniformité et la tristesse. Ces lieux ne retentissent que du cri extraordinaire de l'oiseau des terres boréales. De beaux cygnes qui nagent sur ces eaux sauvages, des bouquets de framboisiers qui croissent à l'abri d'un roc, sont là comme pour consoler le voyageur et l'empêcher d'oublier cette Providence qui sait répandre des grâces et des parfums jusque sur ces affreuses contrées.
>
> Mais la scène ne se montre dans toute son horreur qu'au bord même de l'Océan. D'un côté s'étendent de vastes champs de glaces contre lesquels se brise une mer décolorée où jamais n'apparut une voile, de l'autre s'élève une terre bordée de mornes stériles. Le long des grèves on ne voit qu'une triste succession de baies dévastées et de promontoires orageux. Le soir le voyageur se réfugie dans quelque trou de rocher, dont il chasse l'aigle marin, qui s'envole avec de grands cris. Toute la nuit il écoute avec effroi le bruit des vents que répètent les échos de sa caverne, et le gémissement des glaces qui se fendent sur la rive[677].

[677] *Mélanges littéraires, op. cit.*, pp. 106-107. Le troisième volet de ce tableau a déjà été rencontré, dans une de ses variantes, dans l'extrait des *Natchez* proposé précédemment, il n'appellera donc de commentaire que dans son rapport à la nouvelle configuration textuelle dans laquelle il est engagé. Le lien entre les variantes suggestives des tableaux transitant d'une œuvre à l'autre feront l'objet de la dernière section de notre étude. Ce qui nous intéresse dans cette version des « solitudes hyperboréennes » est davantage la manière dont Chateaubriand, entendant embrasser la vastitude d'une région du monde, cherche à en donner une idée par

L'itinéraire débute au plus haut du perceptible, dans les nuages, descendant sur les monts « déserts » pour rejoindre la confusion horrible du vaporeux et du minéral sombre[678]. La violence du cadre, par les images de la perforation et de la violence des pluies, se conjugue à un paysage de l'amoindrissement[679]. Tout y dégénère et n'est que végétation résiduelle, mousses ou « pins rachitiques », dans un cadre qui se nourrit des atermoiements du voyageur. A la tristesse des lieux s'opposent des épiphanies fugaces, succession de petites vignettes médiévales, scène pittoresques de la nature, autant de symboles de vie là où elle semblait avoir disparu[680]. Le rapprochement vers les côtes, prouvant une nouvelle fois « toute [l']horreur » de ces régions, est aussi un moyen de ménager de nouveaux contrastes dynamiques[681] gouvernés par le désir de s'éloigner de la désolation. Les composantes du second volet du tableau[682] sont reprises mais avec une variante significative puisque, désormais, le framboisier abrité par les rochers laisse place au voyageur qui y trouve refuge et provoque la fuite de l'aigle, auparavant symbole de vie. L'arrivée de l'homme fait donc fuir la vie comme si, en avatar du héros romantique, il répandait le malheur et la désolation autour de lui[683]. Le parcours dessiné n'est pas tant celui de l'homme que de « l'élan vital » qui l'anime : au cœur d'un paysage mis à nu, le voyageur en explore les failles et les abîmes mais aussi les beautés paradoxales. Le tableau redouble le désenchantement au fur et à mesure de la descente des nues et des sommets aux rivages et à la mer jusqu'à l'inconsistance sonore des plaintes redoublées du monde.

Le mouvement s'annihile donc dans l'éternelle reprise du même, symbole de monotonie du cadre, mais l'expérience américaine est aussi celle des proportions remises en perspective, où le macrocosme côtoie le microcosme, trajectoire qu'emprunte ce passage donnant une vision premièrement englobante des Appalaches :

---

une perception englobante qui dérive peu à peu vers l'océan afin de parcourir la richesse et la diversité des paysages qui caractérisent ces lieux.

[678] Propre à l'imaginaire de l'auteur concernant les contrées nordiques.

[679] L'exiguïté du parcours, « entre les gorges [des] montagnes », conduit à une sensation d'étouffement où la prolifération des détails donnés entend rendre compte de la « monotonie du tableau ».

[680] Cri de l'oiseau, nage des cygnes, « eaux sauvages » et « bouquets de framboisiers ». Les « terres boréales » sont construites en mouvement mais aussi dans un souci de ménager les contrastes, entre la dysphorie des « affreuses contrées » et les dons de la « Providence ».

[681] Déjà repérés comme une alternance entre l'extension horizontale et l'élévation verticale pour suggérer une fuite du cadre dans l'infinité du ciel ou de l'océan.

[682] L'oiseau qui crie, et le roc comme abri.

[683] A la place du cri des oiseaux, c'est l'espace désolé qui s'exprime, personnifié dans le « gémissement des glaces », dans la brisure violente de la dysphorie.

> Ces montagnes ne sont pas, comme les Alpes et les Pyrénées, des monts entassés régulièrement les uns sur les autres, élevant au-dessus des nuages leurs sommets couverts de neige. A l'ouest et au nord, elles ressemblent à des murs perpendiculaires de quelques mille pieds, du haut desquels se précipitent les fleuves qui tombent dans l'Ohio et le Mississipi. Dans cette espèce de grande fracture, on aperçoit des sentiers qui serpentent au milieu des précipices avec les torrents. Ces sentiers et ces torrents sont bordés d'une espèce de pin dont la cime est couleur de vert de mer, et dont le tronc presque lilas est marqué de taches obscures produites par une mousse rase et noire[684].

Le mouvement imprimé à l'évolution descriptive suit une logique géométrique permettant de restituer l'aspect général de la chaîne de montagnes[685]. Il tente ainsi d'en rendre compte de manière binoculaire : par l'approximation et la similitude, la mesure de la grandeur favorise une dérive du regard dans la verticalité plongeante qui suit le mouvement sinueux des chemins et des torrents. Un itinéraire se dessine en prise avec le paysage, comme si ce dernier invitait à une découverte du cadre naturel de l'intérieur, fédérant la multiplicité suggérée par les pluriels dans un seul mouvement qui les vaut tous[686]. En quelques mots, Chateaubriand évoque le sublime de la vastitude et du colossal pour mieux mener à un mouvement de particularisation qui conduit de la disproportion exaltante à la précision pittoresque. La mention du « pin » qui borde sentiers et torrents permet peu à peu de s'attacher aux détails exotiques de la nature sauvage américaine, en passant du général au particulier, dans un grand écart visuel qui tend à donner une vision exhaustive des beautés déployées à toutes les échelles possibles[687]. Le pin est à la fois la synthèse du beau et du laid dans la nature américaine : il vient clore le tableau en rappelant l'ambivalence foncière qui régit cette contrée du monde. Ce mouvement de particularisation suggère donc en creux un renvoi discret à la généralité du territoire appréhendé et peut aussi s'inverser, comme dans le tableau de la Lombardie, témoignant d'un élargissement progressif du point de vue dans cet extrait de *Voyage en Italie* :

> Mes jugements se sont rectifiés en traversant la Lombardie : l'effet ne se produit pourtant sur le voyageur qu'à la longue. Vous voyez d'abord un pays fort riche dans l'ensemble, et vous dites : « C'est bien ; » mais quand vous venez à détailler les objets, l'enchantement arrive. Des prairies

---

[684] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 709.

[685] Entassement régulier, « murs perpendiculaires » et « grande fracture » dessinent les contreforts du cadre fait de gigantisme. Comme souvent, Chateaubriand débute par la négative, en présentant une analogie avec l'espace connu de lui et du lecteur, celui des montagnes françaises pour mieux opérer une distinction panoramique avec les Appalaches.

[686] Les « précipices » deviennent alors des négatifs de l'extension grandiose des montagnes, suggérant l'élévation sans la dire et laissant paraître le danger de l'ensevelissement dans les abîmes.

[687] Or, le pin est en quelque sorte la quintessence du territoire nord-américain : comme les monts des Appalaches, il est doté d'une « cime », qui rappelle l'océan par sa couleur « vert de mer » ; enfin, son tronc reste profondément lié à la végétation minimale des contrées nordiques, à la fois dans la beauté florale de sa teinte, « presque lilas », mais aussi gagnée par l'ambivalence maladive des « taches obscures », celles de la « mousse rase et noire ».

> dont la verdure surpasse la fraîcheur et la finesse des gazons anglais se mêlent à des champs de maïs, de riz et de froment ; ceux-ci sont surmontés de vignes qui passent d'un échalas à l'autre, formant des guirlandes au-dessus des moissons ; le tout est semé de mûriers, de noyers, d'ormeaux, de saules, de peupliers, et arrosé de rivières et de canaux. Dispersés sur ces terrains, des paysans et des paysannes, les pieds nus, un grand chapeau de paille sur la tête, fauchent les prairies, coupent les céréales, chantent, conduisent des attelages de bœufs, ou font remonter et descendre des barques sur les courants d'eau. Cette scène se prolonge pendant quarante lieues, en augmentant toujours de richesse jusqu'à Milan, centre du tableau. A droite on aperçoit l'Apennin, à gauche les Alpes[688].

Le tableau se structure selon un double mouvement, comparable à un effet de bordure[689]. L'harmonie suggérée est celle du mélange[690] qui ne peut s'unifier que par le motif des « guirlandes », figure du lien par excellence qui crée une continuité au moyen d'un paysage viticole. Mais la dispersion et l'éparpillement des arbres, des rivières et des hommes, loin de distendre la toile du tableau, la comble par sa diversité et lui donne la consistance d'une multiplicité solidaire d'activités[691]. Ainsi, alors que l'on se croyait déjà au milieu de la peinture du paysage, le glissement du point de vue n'est pas tant décentrement que recentrement : or, sur ce centre, rien n'est dit, si ce n'est sa localisation médiane qui forme l'ultime synthèse du cadre de manière binoculaire entre deux chaînes montagneuses, entre deux pays, la France et l'Italie[692].

Décrire la vastitude s'accompagne donc d'une diversité de procédés qui cherchent tous à rendre compte de la démesure par les mots et l'investigation spatiale : qu'il s'agisse d'organiser les contrastes, de masquer un mouvement sous-jacent par l'atténuation et le régime analogique ou au contraire de l'organiser à des fins exhaustives par souci de synthèse ou de parachèvement du tableau, l'intention reste la même. Face au débordement de la nature, la description chateaubrianesque cherche à traduire la diversité en la suggérant par l'organisation dynamique de la description : il s'agit de rendre la généralité comme les nuances, l'impression d'ensemble comme le petit détail qui vaut pour un tout et pique l'imaginaire après l'avoir déployé dans la vastitude. Mais circonscrire le champ de

---

[688] *Voyage en Italie, op. cit.*, pp. 1434-1435.

[689] Après le constat d'un effet général du paysage, « fort riche dans l'ensemble », le mouvement de particularisation s'attache aux détails du paysage qui provoquent « l'enchantement » selon une logique contraire, celle du lien et de la dispersion, pour finir par reprendre la posture généralisante et refermer la bordure du tableau.

[690] Mélange des « prairies » et des « champs », de la sauvagerie et de la culture.

[691] Même si l'homme est décrit dans des activités d'amputation des éléments de la nature et de transport de ses matières, c'est pour signifier fortement une continuité du mouvement qui lisse le tableau et prolonge le panorama descriptif qui suit la ligne de perspective mouvante, « en augmentant toujours de richesse jusqu'à Milan, centre du tableau ».

[692] Cette borne tardive de l'horizon, qui aurait dû se situer en amont, en début de tableau, permet ainsi de mesure les limites de l'expansion paysagère, comme pour figurer un point d'ancrage dans la ville de Milan, mais favorise également le passage en revue détaillé des richesses pour revenir au point de départ de la globalisation perceptive, dans un revirement de focale qui signe la fin du développement descriptif.

l'immensité naturelle va bien souvent de pair avec la tendance encyclopédique du discours. Chateaubriand se nourrit alors de l'apport de ses devanciers naturalistes-voyageurs : le paysage glisse vers l'encyclopédisme ou inversement cet encyclopédisme laisse naître les paysages à ses confins, comme un prolongement du dessein explicatif.

C - La tentation encyclopédique : la double implication de l'histoire naturelle et du paysage.

Chateaubriand admire sans conteste les grands voyageurs qui l'ont précédé en Amérique, aussi l'expérience du Nouveau-Monde demeure-t-elle à la fois celle des limites infinies de la nature et de la divinité qui l'anime et une rencontre détournée avec des figures éminentes de son panthéon de voyageur. Audubon, Carver, Bartram, Imley, Bernardin de Saint-Pierre, Bougainville ou Buffon, autant de noms qui fascinent le premier Chateaubriand, celui de *Génie du Christianisme*, d'*Essai sur les Révolutions* et des romans américains[693]. Les configurations textuelles adoptées permettent d'opérer un glissement qui conduit du discours naturaliste au discours du poète sur le paysage, mais les deux discours peuvent aussi s'entremêler selon plusieurs modalités relevant de la mise en scène du savoir naturel. Il trouve alors une dernière expression dans un paysage progressant par une succession de tableaux mettant en mouvement l'encyclopédisme naturaliste.

a) Le glissement réciproque du discours naturaliste au discours du poète

Le discours du naturaliste et celui du poète ne se superposent pas toujours, si bien que les paysages peuvent apparaître à la suite des propos didactiques ou au contraire en amont, comme pour les introduire de manière poétique. C'est notamment le cas lorsque

[693] C'est à ce jeune auteur que nous nous attacherons dans cette série d'analyses pour montrer combien la confrontation de l'enthousiasme de l'aventurier écrivain à la nature exubérante et sauvage de l'Amérique se nourrit de la tentation encyclopédique pour donner naissance aux tableaux les plus célèbres et parmi les plus connus de l'auteur. Il ne s'agit pas tant de déceler les influences intertextuelles, ce qui sera en partie l'objet de la dernière section de notre étude, que de saisir comment deux discours, celui du naturaliste et celui du poète, entrent en conjonction pour former un paysage hybride, dans une contamination réciproque de la poésie des effets et du savoir encyclopédique, qui est déjà celle de Bernardin de Saint-Pierre. Les deux ne semblent en effet pas pouvoir se départir pour le premier Chateaubriand, autant homme sensible dans la veine rousseauiste qu'homme savant dans la filiation des Lumières.

Chateaubriand considère le chant des oiseaux dans *Génie du Christianisme*[694]. L'analyse des modulations du chant de l'oiseau, dans ses variations les plus infimes, est une preuve, pour l'auteur, de la perfection divine qui s'étend aux plus petits aspects de la nature mais il fait précéder cette analyse scrupuleuse d'un arrière-plan paysager[695]. Deux types de paysages forment deux conditions naturelles nécessaires pour que le chant de l'oiseau soit perçu dans toute sa richesse[696]. Le second construit un cadre harmonieux de communion où les éléments les plus divers trouvent un point de jonction dans un partage du silence[697]. Si les inflexions de ses notes peuvent figurer les mots poétiques de l'écrivain chantant la création retrouvée, les considérations paysagères introduisent les propos du naturaliste observateur des phénomènes ornithologiques comme un lever de rideau pittoresque posant le cadre de manifestation du phénomène observé. Parfois, l'inverse se produit et les propos didactiques ouvrent sur une perception poétique de l'espace situant la naissance du paysage dans le prolongement du savoir. La description d'un bateau, dans *Mémoires d'outre-tombe*, permet alors un glissement vers l'appréhension de l'océan au cours d'une navigation, comme si le premier élément du tableau annonçait le départ fictif envisagé sous la forme d'un paysage en mouvement :

> L'élégance des mâts et des cordages, la légèreté des matelots qui voltigent sur les vergues, les différents aspects dans lesquels se présente le navire soit qu'il vogue penché par un autan contraire, soit qu'il fuie droit devant un aquilon favorable, font de cette machine savante une des merveilles du génie de l'homme. Tantôt la lame et son écume brise et rejaillit contre la carène ; tantôt l'onde paisible se divise, sans résistance, devant la proue. Les pavillons, les flammes, les voiles achèvent la beauté de ce palais de Neptune : les plus basses voiles déployées dans leur largeur, s'arrondissent comme de vastes cylindres ; les plus hautes, comprimées dans leur milieu, ressemblent aux mamelles d'une sirène. Animé d'un souffle impétueux, le navire, avec sa quille, comme avec le soc d'une charrue, laboure à grand bruit le champ des mers.

---

[694] « Lorsque les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttent sur les coteaux, au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées ; lorsque les forêts se taisent par degrés, que pas une feuille, par une mousse ne soupire, que la lune est dans le ciel, que l'oreille de l'homme est attentive, le premier chantre de la création entonne ses hymnes à l'Eternel. D'abord il frappe l'écho des brillants éclats du plaisir : le désordre est dans ses chants ; il saute du grave à l'aigu, du doux au fort ; il fait des pauses ; il est lent, il est vif : c'est un cœur que la joie enivre, un cœur qui palpite sous le poids de l'amour. Mais tout à coup la voix tombe, l'oiseau se tait. Il recommence ! Que ses accents sont changés ! quelle tendre mélodie ! Tantôt ce sont des modulations languissantes, quoique variées ; tantôt c'est un air un peu monotone, comme celui de ces vieilles romances françaises, chefs-d'œuvre de simplicité et de mélancolie. Le chant est aussi souvent la marque de la tristesse que de la joie : l'oiseau qui a perdu ses petits chante encore ; c'est encore l'air du temps du bonheur qu'il redit, car il n'en sait qu'un, mais, par un coup de son art, le musicien n'a fait que changer la clef, et la cantate du plaisir est devenue la complainte de la douleur. » (*Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 566-567).

[695] Qui postule deux éventualités sous la forme de deux compléments circonstanciels de temps.

[696] Il s'agit de deux paysages esquissés en guise de lever de rideau. Brossés à la hâte, ils représentent des idéaux de quiétude par une conjonction silencieuse du jour et de la nuit dans une aspatialité toute idéalisée, reprenant sur le mode pluriel le déroulement des paysages bucoliques (coteaux, fleuves, bois, vallées).

[697] La personnification de la végétation appelle ainsi, par la médiation de la lune, « l'oreille de l'homme », celle du témoin des chants harmonieux de l'oiseau qui va être décrit.

> Sur ce chemin de l'océan le long duquel on n'aperçoit ni arbres, ni villages, ni villes, ni tours, ni clochers, ni tombeaux ; sur cette route sans colonnes, sans pierres milliaires, qui n'a pour bornes que les vagues pour relais que les vents, pour flambeaux que les astres, la plus belle des aventures, quand on n'est pas en quête de terres et de mers inconnues, est la rencontre de deux vaisseaux[698].

La description du navire, empreinte de mythologie gréco-romaine, se conclut par un changement de perspective du regard[699]. La métaphore du bateau laboureur, déjà utilisée dans *René* au cours de la rêverie qui fait de la lune un navire sillonnant les nuages[700], est ici appliquée dans une perspective de déréalisation du cadre par l'inversion du liquide et du terrestre. Un paysage de la négation se déploie en creux, niant les caractéristiques de la voie antique pour privilégier l'expansion fluctuante dans une substitution des caractéristiques gréco-romaines[701]. Dans le prolongement de la veine mythologique qui anime la description, le paysage lie les deux parties du tableau dans une même perspective qui fait de l'Antiquité la référence rendue présente ou effacée, comme un fil conducteur intermittent. Le discours didactique peut donc annoncer l'émergence, même fugace, du paysage, qui suggère l'expansion sans la traduire par la démesure des mots. Il arrive aussi que les équilibres se renversent, comme dans le fameux prologue d'*Atala*, où la topographie du voyageur naturaliste cède peu à peu la place au peintre de la nature qui donne à voir un tableau immense du Nouveau-Monde :

> La France possédait autrefois dans l'Amérique septentrionale un vaste empire, qui s'étendait depuis le Labrador jusqu'aux Florides, et depuis les rivages de l'Atlantique jusqu'aux lacs les plus reculés du haut Canada.
>
> Quatre grands fleuves, ayant leurs sources dans les mêmes montagnes, divisaient ces régions immenses : le fleuve Saint-Laurent, qui se perd à l'est dans le golfe de son nom ; la rivière de l'Ouest, qui porte ses eaux à des mers inconnues ; le fleuve Bourbon, qui se précipite du midi au nord dans la baie d'Hudson, et le Meschacebé qui tombe du nord au midi dans le golfe du Mexique[702].

Dans ce début de Prologue, Chateaubriand parle en historien et en homme de science : la situation de la France coloniale est retracée comme pour former le cadre d'extension du paysage qui va suivre mais aussi de l'ensemble de la fiction, dans un regard

---

[698] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 324-325.

[699] Alors que l'attention se focalisait sur la conformation du bâtiment, dès que le « souffle impétueux » du zéphyr le met en mouvements, le paysage s'avance au fil de la progression.

[700] « 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, que j'aurais eu la puissance de créer des mondes. » (*René*, *op. cit.*, p. 130).

[701] Relais et flambeaux le long du chemin.

[702] *Atala*, *op. cit.*, p. 33.

élargi aux quatre coins de l'horizon. Reprenant le modèle biblique, le quadrillage fluvial permet une première appréhension détaillée de l'espace suivant les différents points cardinaux[703]. Les verbes utilisés pour signifier le mouvement des eaux est une préfiguration de la cataracte de Niagara[704] : l'espace américain est ainsi conçu comme un espace dynamique, où les fleuves agissent pour façonner le paysage et où le regard du géographe est avide de saisir les cohérences et les réseaux qui le structurent, tout en laissant pressentir la poésie eschatologique de la perte dessinée derrière les actions. Il s'agit autant de rendre compte des limites d'un territoire que de montrer la destruction à l'œuvre, un délitement réel par la dissolution dans le grand tout sous une apparence de cohérence. Il n'est donc pas étonnant que ce premier volet du tableau permette d'engendrer le second en faisant du Meschacebé le guide par excellence du regard qui investit le paysage comme ligne de fuite autour de laquelle il s'ordonne :

> Ce dernier fleuve, dans un cours de plus de mille lieues, arrose une délicieuse contrée, que les habitants des Etats-Unis appellent le nouvel Eden, et à laquelle les Français ont laissé le doux nom de Louisiane. Mille autres fleuves, tributaires du Meschacebé, le Missouri, l'Illinois, l'Akanza, l'Ohio, le Wabache, le Tenase, l'engraissent de leur limon et la fertilisent de leurs eaux. Quand tous ces fleuves se sont gonflés des déluges de l'hiver, quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts, les arbres déracinés s'assemblent sur les sources. Bientôt la vase les cimente, les lianes les enchaînent, et des plantes, y prenant racine de toutes parts, achèvent de consolider ces débris. Charriés par les vagues écumantes, ils descendent au Meschacebé : le fleuve s'en empare, les pousse au golfe Mexicain, les échoue sur des bancs de sable, et accroît ainsi le nombre de ses embouchures. Par intervalles, il élève sa voix en passant sur les monts, et répand ses eaux débordées autour des colonnades des forêts et des pyramides des tombeaux indiens ; c'est le Nil des déserts. Mais la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature : tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter, le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles, s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve[705].

Suivre l'évolution du Meschacebé permet de faire la transition d'un regard scientifique à un regard de poète. Le topographe reste encore bien présent dans le souci de spécifier les curiosités onomastiques de cette « délicieuse contrée » qui la rapproche du Paradis chrétien mais il amorce surtout une rêverie exotique sur les noms de fleuve, dont le chapelet énumératif n'a d'égale que leur fertilité annoncée. Ce préambule laisse rapidement la place au tableau des crues hivernales du fleuve : la force destructrice devient le fil conducteur de la description expansive qui fait du Meschacebé un monstre surpuissant

[703] En prenant l'accent du topographe, Chateaubriand prend bien soin de lier montagnes, fleuves et mer dans un même continuum spatial saisi sous l'angle de la chute.
[704] Mouvement de descente comme d'expansion vers des mers, golfes ou baies ouvrant sur un ailleurs.
[705] *Atala, op.cit.*, pp. 33-34.

contrôlant tous les éléments du paysage qu'il vient détruire et engloutir, comme pour faire table rase. Le contraste se renforce au fil de la destruction de l'espace : des éléments de survivance permettent un rééquilibrage et le dernier tiers de l'immense tableau engage un mouvement inverse de la description, conduisant non plus à la descente destructrice mais à la remontée salvatrice. La scène s'anime d'un double mouvement, en amont et en aval, et l'énumération des lambeaux de nature emportés fait pendant à celle des rescapés, reprenant les couleurs de la palette du peintre pour accroître l'élégance du pittoresque au sein de l'horreur de l'anéantissement. La végétation se déploie autant que la faune au rythme des mots pour signifier à la fois le coup d'œil du naturaliste érudit et celui du peintre composant les teintes de son tableau : à chaque élément son nom exotique et sa couleur vive. Ainsi, la description se clôt sur des accents poétiques que vient confirmer l'euphémisation de l'accostage final, tout en douceur, dans un lieu protecteur à l'abri des ravages du fleuve.

Ce tableau illustre bien la manière dont Chateaubriand fait naître la vision du poète en prenant pour point de départ les connaissances encyclopédiques du voyageur naturaliste. Peu à peu, les fleuves décrits en géographes entraînent une focalisation sur le Meschacebé qui irrigue les actions du roman. Doté d'un pouvoir de destruction monstrueux, il facilite le passage du regard objectif rationnalisant l'espace au regard poétique qui le métamorphose en antichambre de l'enfer où se consume le paradis. Sous la plume de Chateaubriand, les données du territoire américain glissent peu à peu vers la mythologie des éléments et le peintre succède au savant comme si la Muse, trop longtemps contenue, devait trouver la place nécessaire à son expression démesurée.

Du naturaliste au poète, le glissement des discours aboutit à l'omniprésence d'une autre instance de la description : le chrétien fervent.

b) Du discours du naturaliste-poète à celui de l'apologiste chrétien

Pour l'auteur de *Génie du Christianisme* comme pour celui des récits américains, la nature est un temple où Dieu présente aux hommes l'étendue de sa toute-puissance : à la fois Dieu vengeur et Dieu prodigue, il effraie et il charme. Le discours du naturaliste et celui du poète se rejoignent dans une commune vénération du Créateur dont l'écrivain tente de rendre les prodiges par l'écriture. Lorsqu'il distingue deux tableaux à décrire - une

perspective « marine » et une autre « terrestre » - c'est bien dans ce souci apologétique, « afin qu'on ne puisse attribuer la majesté de ces scènes aux monuments des hommes »[706]. Le changement de perspective permet d'aborder un « rapport plus général » à la nature, à la dimension de Dieu :

> Le vaisseau sur lequel nous passions en Amérique s'étant élevé au-dessus du gisement des terres, bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel, comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre. La couleur des eaux devint semblable à celle du verre liquide. Une grosse houle venait du couchant, bien que le vent soufflât de l'est ; d'énormes ondulations s'étendaient du nord au midi, et ouvraient dans leurs vallées de longues échappées de vue sur les déserts de l'Océan. Ces mobiles paysages changeaient d'aspect à toute minute : tantôt une multitude de tertres verdoyants représentaient des sillons de tombeaux dans un cimetière immense ; tantôt des lames en faisant moutonner leurs cimes imitaient des troupeaux blancs répandus sur des bruyères ; souvent l'espace semblait borné, faute de point de comparaison ; mais si une vague venait à se lever, un flot à se courber comme une côte lointaine, un escadron de chiens de mer à passer à l'horizon, l'espace s'ouvrait subitement devant nous. On avait surtout l'idée de l'étendue lorsqu'une brume légère rampait à la surface de la mer et semblait accroître l'immensité même. Oh ! qu'alors les aspects de l'Océan sont grands et tristes ! Dans quelles rêveries ils vous plongent, soit que l'imagination s'enfonce sur les mers du Nord au milieu des frimas et des tempêtes, soit qu'elle aborde sur les mers du Midi à des îles de repos et de bonheur[707] !

Le début du tableau recrée succinctement un contexte de navigation qui permet de donner un cadre authentique à la description de paysage qui suit, placée sous le régime de l'analogie picturale. La référence implicite au « grand peintre » masque la présence du divin ordonnateur de la nature : le discours utilisé n'est plus tant celui du poète que celui de l'apologiste et la variété repérée dans la nature est signe de foisonnement et de riche créativité. La description, dans sa composition, ne cesse de mettre l'accent sur le dynamisme perpétuel des « mobiles paysages » qui se présentent au regard[708]. Alors, le spectacle nocturne poursuit l'apologétique chrétienne sur un autre mode :

> Il nous arrivait souvent de nous lever au milieu de la nuit et d'aller nous asseoir sur le pont, où nous ne trouvions que l'officier de quart et quelques matelots qui fumaient leur pipe en silence. Pour tout bruit on entendait le froissement de la proue sur les flots, tandis que des étincelles de feu couraient avec une blanche écume le long des flancs du navire. Dieu des chrétiens ! c'est surtout dans les eaux de l'abîme et dans les profondeurs des cieux que tu as gravé bien fortement les traits de ta toute-puissance : des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, la lune

---

[706] *Génie du Christianisme, op. cit.* , p. 589.
[707] *Ibid.*, pp. 589-590.
[708] Structures syntaxiques à balancement, par la reprise de « tantôt… tantôt » ou de « soit… soit », analogies multiples entre l'univers marin et l'univers terrestre, théâtralisation de la tempête révélant perspectives nouvelles ou espaces masqués soudainement dévoilés, tout cela relève d'une esthétique des effets savamment composée. Il s'agit de donner à voir un spectacle d'expansion de l'espace redoublé par l'insistance des verbes relevant de ce sémantisme, et qui donne à voir de manière sous-jacente une autre grandeur, celle du peintre par excellence, Dieu. Ainsi, le tableau présenté n'est que mouvance et concilie les oppositions les plus frontales entre nord et sud, agitation et quiétude, permettant la naissance des « rêveries » exaltées du navigateur.

au milieu du firmament, une mer sans rivages, l'infini dans le ciel et sur les flots ! Jamais tu ne m'as plus troublé de ta grandeur que dans ces nuits où, suspendu entre les astres et l'Océan, j'avais l'immensité sur ma tête et l'immensité sous mes pieds[709]!

Chateaubriand aime à mesurer les activités de l'homme à l'aune de celles de la nature : présentant les navigateurs dans une atmosphère de calme méditatif, il instaure une continuité entre l'être et le cadre qui relève de l'harmonie divine. Au sein même du paysage, le discours du chrétien intervient par une adresse à Dieu qui est aussi une indication au lecteur qui doit porter son attention sur le lien entre les merveilles présentées et le mystérieux ordonnateur qui les déploie de manière sous-jacente. Cette adresse fait office de pivot descriptif qui redirige les notations, jusque-là auditives et visuelles, de l'ordre de l'atténuation douce et du clair-obscur pour passer au stade contemplatif et transcendant avec la perspective astrale. Le vocabulaire se fait biblique puis poétique[710] et tisse une étroite imbrication lexicale laissant entendre l'implication réciproque des deux discours dans la visée apologétique. Le poète est au service de la peinture du divin, dont les paysages sont l'apparence visible, dans une conception panthéiste du monde. L'énumération descriptive conduit alors à un glissement des étoiles à la lune puis à la mer, traçant une trajectoire unificatrice qui aboutit au principe commun, l'infini, marque divine qui fait ressentir par contraste la petitesse de l'homme, pris entre deux pôles contradictoires de son être, l'esprit transcendant (la tête) et le corps, en contact avec la matérialité (les pieds). *In fine*, c'est l'homme qui demeure ce lien entre le terrestre et le spirituel, lui qui est capable, dans l'ordre du descriptif, de rendre lisible et visible ce lien qu'il incarne entre l'âme et la corporéité de l'être. Convaincu que « c'est à la vue des grandes scènes de la nature que cet Etre inconnu [à savoir Dieu] se manifeste au cœur de l'homme », Chateaubriand délaisse le discours des « savants » pour glisser dans le domaine de la foi. Les paysages sont un moyen d'entrer en contact avec l'immatérialité divine : ils ne forment plus simplement un spectacle qui vaut pour lui-même mais ils sont décrits dans leur potentialité transcendante et le discours descriptif se double d'un autre discours adressé à la louange divine. Il en est ainsi dans ce coucher de soleil sur l'océan qui conclut la partie « marine » des « deux perspectives de la nature » :

Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparaissait entre les cordages du navire au milieu des espaces sans bornes. On eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux changeait à chaque instant d'horizon. Quelques nuages étaient jetés sans ordre dans l'orient, où la

[709] *Génie du Christianisme, ibid.*, p. 590.
[710] Par la mention du « dôme céleste ». Puis le langage se fait poétique avec l'évocation du « firmament ».

> lune montait avec lenteur ; le reste du ciel était pur : vers le nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe, brillante des couleurs du prisme, s'élevait de la mer comme un pilier de cristal supportant la voûte du ciel[711].

Alors que le paysage semble reproduire les caractéristiques traditionnelles du coucher de soleil romantique par le jeu des cordages et du tangage brouillant la perspective, il conduit à une progressive déréalisation du cadre vers une géométrie transcendantale. Les rouages secrets de la Création sont d'abord masqués en rejouant la Genèse sur le mode mineur[712] et si Chateaubriand se décide à donner une peinture, restée fameuse, de la « scène terrestre », c'est pour compléter le diptyque montrant combien les éléments demeurent interchangeables dans la Création qui se rejoue tous les jours sous les yeux des hommes. Dieu intervient sur mer comme sur terre, dans les cieux, partout, et les ressources poétiques sont utilisées à des fins de mise en scène du paysage :

> Une heure après le coucher du soleil la lune se montra au-dessus des arbres, à l'horizon opposé. Une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'orient avec elle, semblait la précéder dans les forêts, comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel : tantôt il suivait paisiblement sa course azurée, tantôt il reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cime de hautes montagnes couronnées de neige. Ces nues, ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.
>
> La scène sur la terre n'était pas moins ravissante : le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres, et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. La rivière qui coulait à mes pieds tour à tour se perdait dans le bois, tour à tour reparaissait brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein. Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons ; des bouleaux agités par les brises et dispersés çà et là formaient des îles d'ombres flottantes sur cette mer immobile de lumière. Auprès tout aurait été silence et repos sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte ; au loin, par intervalles, on entendait les sourds mugissements de la cataracte du Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires[713].

Le ballet du soleil et de la lune opère un lien avec la scène maritime et une même disposition des éléments du tableau se réalise : la « brise embaumée » remplace les nuages épars comme des signes indiquant la métamorphose des éléments, mais la volonté est identique, consistant à saisir au plus près les changements subtils et gracieux du spectacle

---

[711] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 591.

[712] D'abord, un chaos premier des éléments, celui des « quelques nuages […] jetés sans ordre dans l'orient » et qui préside à une orchestration subtile. L'apparition de la lune, dans un mouvement contraire à celui du soleil, vient peu à peu compléter ce qui sera le « glorieux triangle » dessiné sur une toile vierge (le « ciel […] pur ») par les deux astres et « une trombe », colonne d'eau devenant « pilier de cristal » d'un temple élevé à la gloire de Dieu car il soutient « la voûte du ciel ».

[713] *Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 591-592.

naturel[714]. Le régime de l'inconstance des déplacements lunaires ou nuageux permet ainsi de ménager un degré d'imprévisibilité qui est la marque pittoresque du naturel, préservant aussi le mystère des desseins divins, insondables. L'expansion du tableau, dans le second volet terrestre, permet un glissement habile de la description par la reprise réfractée du modèle lunaire, dont l'élévation est le pendant inverse du mouvement de descente amorcé par son « jour bleuté et velouté ». L'inconstance des nuages se retrouve dans celle de la rivière et la luminosité lunaire permet de constituer un fil conducteur du regard qui ordonne les éléments de la description : en suivant sa progression, elle signale la ruine des distinctions entre les éléments. En effet, si le céleste influence et ordonne la perception du domaine terrestre, la terre elle-même se fait mer, selon une analogie très répandue chez Chateaubriand : la conséquence n'en est pas tant une confusion des espaces qu'une poésie des reflets et la suggestion d'une unité première qui préside à leur composition. Chateaubriand joue également sur ce que les photographes appelleraient la profondeur de champ pour signifier à la fois l'imperceptible pittoresque[715] et le lointain vague et diffus dans une pulsation du regard apte à appréhender l'ensemble du paysage[716]. Le regard du poète jette ainsi un pont sonore entre le détail et le bruit de fond, comme si chaque élément devait témoigner, avec une importance égale, de la capacité de Dieu à animer la nature à toutes les échelles.

L'haleine lunaire trouve un prolongement dans l'influence sonore progressivement délitée de Niagara[717]. L'interpénétration du lumineux et du sonore fait du paysage un espace d'interaction qui unit les influences dans une poésie de l'indéterminé[718]. Chateaubriand se heurte souvent à l'impossibilité de dire le divin directement, de saisir son essence parfaite : la description affleure mais demeure de l'ordre de l'indicible[719]. Faute de connaître et de savoir utiliser le discours divin, Chateaubriand adopte celui de l'apologiste poète, fortement conscient de son insuffisance et de la faiblesse de l'homme face au sublime naturel empreint de la marque du divin. Le discours du savant précède ou suit donc la

---

[714] La logique de l'élévation lunaire puis de l'expansion horizontale des nuages permet de dynamiser l'espace, distendu par l'analogie avec le coton, « ouate éblouissante » mais aussi transfert du visible au tactile dans « leur mollesse et leur élasticité » apparentes.

[715] Chute d'une feuille, coup de vent fugace.

[716] Ainsi, les « sourds mugissements du Niagara » n'ont pas la même valeur que le « gémissement de la hulotte », élément anecdotique exotique confronté au grondement de la « grande nature ».

[717] Si la lumière investit le paysage pour révéler la présence de la lune et mieux s'y perdre en début de tableau, la fin reprend cette expansion déclinante sur le régime sonore.

[718] L'expansion se nourrit de l'écho amoindri mais suffisant de la nature car elle n'a pas valeur de présence, mais de rappel indirect du divin inscrit dans un paysage où la mort et la vie se côtoient et se stimulent l'un l'autre dans l'éternité de la création divine.

[719] « La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau ne sauraient s'exprimer dans les langues humaines ».

démarche du peintre-poète des paysages comme son corollaire indispensable, comme si la crédibilité de l'écriture nécessitait une caution scientifique. Chateaubriand, très tôt, se défie des dérives de l'imagination et son maître Fontanes a bien su dompter sa jeune et talentueuse Muse, souvent trop aventureuse. Il n'en demeure pas moins que c'est dans l'ordre du discours divin que débute une confusion des discours, celui de l'apologiste chrétien et du poète qui forment un même tout pour l'auteur. Le discours du naturaliste s'efface alors face aux prérogatives de la démonstration religieuse : cependant, la tentation encyclopédique reste présente comme une tendance forte de la plume descriptive de l'auteur, soucieux d'ancrer ses paysages dans un savoir qui les fortifie et leur donne la légitimité d'une description scientifique. Le discours du naturaliste cherche aussi à organiser les rapports mêlés entretenus avec le discours du poète.

c) Inclusion et entremêlement des discours naturalistes et poétiques

Les liens entre les discours de l'inspiration et ceux de la raison nécessitent une clarification qui se réalise selon des rapports bien établis par l'auteur, orchestrant les différentes voix pour servir sa poétique descriptive. Ces voix se superposent alors selon trois modalités : celle de la mise en scène par la trajectoire, celle de l'incrustation du paysage en « fond à la scène », et enfin celle des « scènes de la nature » qui organisent la succession et le mouvement.

- La mise en scène du savoir naturel : trajectoire, cadrage, recomposition

Lorsque les discours du savant et du poète se confondent, les configurations du texte descriptif permettent de dessiner une trajectoire menant du paysage à l'objet d'étude, à savoir souvent l'animal qui en est le point nodal comme dans ce passage de *Génie du Christianisme* concernant les « puits naturels » américains :

> On trouve au pied des monts Appalaches, dans les Florides, des fontaines qu'on appelle puits naturels. Chaque puits est creusé au centre d'un monticule planté d'orangers, de chênes-verts et de catalpas. Ce monticule s'ouvre en forme de croissant, du côté de la savane, et un courant d'eau sort du puits par cette ouverture. Les arbres, en s'inclinant sur la fontaine, rendent sa surface toute noire au-dessous ; mais à l'endroit où le courant d'eau s'échappe de la base du cône, un rayon du

> jour, pénétrant par le lit du canal, tombe sur un seul point du miroir de la fontaine, qui imite l'effet de la glace dans la chambre obscure du peintre. Cette charmante retraite est ordinairement habitée par un énorme crocodile, qui se tient immobile au milieu du bassin : à son écaille verdoyante, à ses larges naseaux qui lancent les ondes en deux ellipses colorées, vous le prendriez pour un dragon de bronze dans quelque grotte des bosquets de Versailles[720].

Lorsqu'il s'agit d'exposer une particularité géographique comme celle du « puits naturel », Chateaubriand choisit de retracer un itinéraire dur regard. Le paysage s'étend au fil de l'investigation menée, partant d'une localisation topographique digne d'un géographe[721]. Le ton adopté est conforme au sérieux du discours : le poète s'efface devant le naturaliste. Mais le propos naturaliste s'infléchit vers le discours poétique et c'est la mention de l'ombre des arbres sur « la fontaine » qui provoque un basculement esthétique du regard porté sur les lieux[722]. La lumière oriente la perspective mais guide aussi le regard vers un point de focalisation essentiel, le lieu de retraite de l'animal[723]. La poésie naît alors des contrastes entre les lieux et l'habitant, le charme et l'horreur, dichotomie propre aux paysages de grandeur, savante alchimie des contraires[724]. Il s'agit autant de donner à voir que de combiner les discours dans une description qui fait la synthèse des points de vue : discours poétique et scientifique semblent coexister dans une même poétique descriptive des effets, reprenant le couple célèbre du *« placere »* et du *« docere »*. Le glissement des discours traduit donc la volonté de Chateaubriand de ne pas les cloisonner mais d'ouvrir l'espace descriptif à la bigarrure lexicale. Parfois, le propos du naturaliste pose le cadre où vient s'insérer la poésie, comme pour la légitimer en tant que bordure du tableau. Il en est ainsi lorsque Chateaubriand examine les productions qui entourent le lac supérieur, qu'il parvient à passer en revue sans lasser le lecteur en ménageant un espace propre à la poésie au sein du discours didactique :

> Les productions de la terre autour du lac varient selon les différents sols : sur la côte orientale on ne voit que des forêts d'érables rachitiques et déjetés, qui croissent presque horizontalement dans du sable ; au nord, partout où le roc vif laisse à la végétation quelque gorge, quelques revers de vallée, on aperçoit des buissons de groseilliers sans épines, et des guirlandes d'une espèce de vigne qui porte un fruit semblable à la framboise, mais d'un rose plus pâle. Ca et là s'élèvent des pins isolés.

---

[720] *Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 582-583.

[721] La description progresse par reprises anaphoriques, de la situation générale dans l'espace à la considération du puits en lui-même et du « monticule » qu'il constitue, valant pour l'ensemble d'entre eux.

[722] Le connecteur d'opposition « mais » matérialise l'entrée dans le régime descriptif des images et des analogies par la mention de la lumière, fondatrice du paysage.

[723] Ce cheminement est volontiers poétique dans ses reflets, ce qui vient confirmer l'analogie avec la glace du peintre.

[724] La description du zoologue ne peut plus être seulement scientifique, elle s'accommode d'un vocabulaire imagé, appelant l'allusion géométrique aux « ellipses colorées », les adjectifs du peintre (« verdoyante ») ou l'analogie de l'architecte et de l'esthète (le « dragon de bronze » à Versailles).

> Parmi le grand nombre de sites que présentent ces solitudes, deux se font particulièrement remarquer. En entrant dans le lac Supérieur par le détroit de Sainte-Marie, on voit à gauche des îles qui se courbent en demi-cercle, et qui toutes plantées d'arbres à fleurs ressemblent à des bouquets dont le pied trempe dans l'eau ; à droite, les caps du continent s'avancent dans les vagues : les uns sont enveloppés d'une pelouse qui marie sa verdure au double azur du ciel et de l'onde ; les autres, composés d'un sable rouge et blanc, ressemblent, sur le fond du lac bleuâtre, à des rayons d'ouvrages de marqueterie.
>
> Entre ces caps longs et nus s'entremêlent de gros promontoires revêtus de bois qui se répètent invertis dans le cristal au-dessous. Quelquefois aussi les arbres serrés forment un épais rideau sur la côte, et quelquefois clairsemés ils bordent la terre comme des avenues ; alors leurs troncs écartés ouvrent des points d'optique miraculeux. Les plantes, les rochers, les couleurs, diminuent de proportion ou changent de teinte à mesure que le paysage s'éloigne ou se rapproche de la vue. Ces îles au midi et ces promontoires à l'orient, s'inclinant par l'occident les uns sur les autres, forment et embrassent une vaste rade, tranquille quand l'orage bouleverse les autres régions du lac. Là se jouent des milliers de poissons et d'oiseaux aquatiques ; le canard noir du Labrador se perche sur la pointe d'un brisant ; les vagues environnent ce solitaire en deuil des festons de leur blanche écume ; des plongeons disparaissent, se montrent de nouveau, disparaissent encore ; l'oiseau des lacs plane à la surface des flots, et le martin pêcheur agite rapidement ses ailes d'azur pour fasciner sa proie.
>
> Par delà les îles et les promontoires enfermant cette rade, au débouché du détroit de Sainte-Marie, l'œil découvre les plaines fluides et sans bornes du lac. Les surfaces mobiles de ces plaines s'élèvent et se perdent graduellement dans l'étendue ; du vert d'émeraude elles passent au bleu pâle, puis à l'outremer, puis à l'indigo. Chaque teinte se fondant l'une dans l'autre, la dernière se termine à l'horizon, où elle se joint au ciel par une barre d'un sombre azur.
>
> Ce site, sur le lac même, est proprement un site d'été : il faut en jouir lorsque la nature est calme et riante, le second paysage est au contraire un paysage d'hiver : il demande une saison orageuse et dépouillée[725].

Dans ce vaste tableau, Chateaubriand se situe entre le point de vue du géographe naturaliste et celui du peintre des paysages. L'ouverture de la description, dans une perspective économique, tend à donner une vision classificatoire de l'espace selon les productions repérées. Une hiérarchisation est ainsi adoptée, qui tient non pas à la rêverie de l'auteur mais aux données objectives du terrain[726]. L'ensemble du tableau est balisé par des formules qui situent les parties de la description et permettent de maintenir un cadre strict[727]. Pourtant, une certaine poésie affleure au sein même de cette tentative de cartographie de l'espace : le schéma de l'union des éléments préside à l'ensemble de la description et donne une idée d'harmonie[728]. Le paysage est aussi volontiers théâtralisé[729] et la description progresse au rythme de minuscules scènes de la vie naturelle, comme une collection de vignettes médiévales représentant l'activité des rivages américains. Enfin, le

---

[725] *Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 701-702.

[726] Il manifeste ainsi une appréhension bipartite du paysage, en distinguant le nord et la « côte orientale » ou en choisissant deux « sites » particuliers, parmi tous ceux dont il dispose, afin de les décrire.

[727] Le regard oscille entre la gauche et la droite, selon « les uns » et « les autres » caps remarqués, et distingue diverses circonstances pour organiser l'espace en le rationnalisant.

[728] Que cela soit le reflet du « bois » dans le « cristal » des eaux, l'enveloppement des caps par la mousse ou leur apparence de « marqueterie » ou les îles qui « embrassent une vaste rade », les éléments semblent être représentés dans leur force de cohésion harmonieuse.

[729] Tantôt formant une bordure ou un « épais rideau », il préside au spectacle du dévoilement des perspectives cachées, moyen de déployer le savoir du naturaliste en détaillant les espèces d'animaux qui peuplent les étendues mises au jour.

dernier volet du tableau rejoint une esthétique de la fusion, reprenant l'idée d'une communion de la nature non plus sur le mode du reflet et de l'association mais de l'assimilation[730]. Observer les paysages en naturaliste et en géographe ne consiste pas seulement à détailler les espèces ou à quadriller les espaces : Chateaubriand opère la transition entre l'objectivité raisonnante et la sensibilité du poète en relevant les nuances chromatiques, les mouvements d'inclination, d'association ou de fusion que lui dicte son regard, avide de trouver une cohérence harmonieuse dans la plénitude du paysage contemplé[731].

Une même logique d'unification permet au point de vue du mémorialiste de fédérer par la description des éléments de paysages simplement suggérés par des événements sonores. Il élabore ainsi une recomposition inédite qui dépasse le simple mimétisme pour reconfigurer la réalité à l'aune de l'audition évocatoire :

> Une vapeur se déroule, monte et enveloppe l'œil de la nuit d'une rétine argentée ; le pélican crie et retourne aux grèves ; la bécasse s'abat dans les prêles des sources diamantées ; la cloche résonne sous la coupole de Saint-Pierre ; le plain-chant nocturne, voix du moyen âge, attriste le monastère isolé de Sainte-Croix ; le moine psalmodie à genoux les ante-laudes, sur les colonnes calcinées de Saint-Paul ; des vestales se prosternent sur la dalle glacée qui ferme leurs cryptes ; le pifferaro souffle sa complainte de minuit devant la Madone solitaire, à la porte condamnée d'une catacombe. Heure de la mélancolie, la religion s'éveille et l'amour s'endort[732] !

L'auteur recompose un ensemble hétéroclite d'éléments pour former un paysage au gré des notations et de leurs évocations. Le glacis apporté par la « vapeur » nocturne permet d'unifier la perspective dans un flou perceptif propice à l'émergence des sons. C'est une même religion, celle d'un Dieu omniprésent dans la nature comme dans les lieux de culte qui fait le lien entre les cris des oiseaux et les sons de la religion. Les notifications précises des éléments décrits, dans un lexique recherché, témoignent d'un souci d'organiser le savoir en de multiples saynètes poétiques[733]. La description entend restituer la force d'une

---

[730] Le dégradé de couleurs du lac au fur et à mesure de l'investigation du regard vers l'horizon rappelle la palette du peintre transposée sur le cadre décrit, prenant fin logiquement à ce même horizon, clôture visuelle de toute perspective.

[731] Si la dernière distinction opérée est bien de l'ordre du géographe ou du savant, répertoriant et opposant « site d'été » et « paysage d'hiver » selon deux types de nature antagonistes, c'est avant tout pour « en jouir » en esthète et faire naître les conditions du paysage. Le regard du naturaliste est donc nécessaire comme préalable à la description de l'esthète, qui s'y insère dans un cadre strict lui permettant d'ordonner sa rêverie unitaire.

[732] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, pp. 778-779.

[733] Ces saynètes sont reliées par un système de juxtaposition, comme mis en parallèle dans une perspective qui associe progressivement les sons de la nature et les sons des hommes religieux : « sources diamantées » et « dalles glacées » trouvent alors un écho dans une association du geste, celui de la « mélancolie » partagée par tous les êtres réunis dans ce tableau.

communion de tristesse religieuse et donne une idée d'ensemble d'une perspective à faisceaux multiples, étoilement paysager qui ne trouve de cohérence que dans l'association sentimentale du fragment. Chateaubriand utilise donc divers procédés de trajection descriptive : l'encadrement strict du géographe balisant l'espace poétique, la trajectoire paysagère menant aux considérations d'histoire naturelle ou la recomposition mosaïste de petites scènes de la nature, où le lexique savant côtoie le sentimentalisme poétique, reliés par la patine du religieux mélancolique. Le paysage ne semble cependant pas toujours sur un pied d'égalité avec la science naturelle, aussi sert-il bien souvent de toile de fond pour l'étude comportementale des animaux décrits.

- *Le paysage comme* « fond à la scène »

Lorsqu'il aborde un animal ô combien symbolique pour lui, à savoir l'oiseau, Chateaubriand, dans *Génie du Christianisme,* subordonne le paysage au savoir du naturaliste, aussi la considération des nids, de la poule d'eau ou des migrations utilise-t-elle des moyens détournés pour accommoder discours du biologiste et discours du poète sur le paysage :

> Une admirable Providence se fait remarquer dans les nids des oiseaux. On ne peut contempler sans être attendri cette bonté divine qui donne l'industrie au faible et la prévoyance à l'insouciant.
>
> Aussitôt que les arbres ont développé leurs fleurs, mille ouvriers commencent leurs travaux. Ceux-ci portent de longues pailles dans le trou d'un vieux mur, ceux-là maçonnent des bâtiments aux fenêtres d'une église ; d'autres dérobent un crin à une cavale, ou le brin de laine que la brebis a laissé suspendu à la ronce. Il y a des bûcherons qui croisent des branches dans la cime d'un arbre ; il y a des filandières qui recueillent la soie sur un chardon. Mille palais s'élèvent, et chaque palais est un nid ; chaque nid voit des métamorphoses charmantes : un œuf brillant, ensuite un petit couvert de duvet. Ce nourrisson prend des plumes ; sa mère lui apprend à se soulever sur sa couche. Bientôt il va jusqu'à se pencher sur le bord de son berceau, d'où il jette un premier coup d'œil sur la nature. Effrayé et ravi, il se précipite parmi ses frères, qui n'ont point encore vu ce spectacle ; mais rappelé par la voix de ses parents, il sort une seconde fois de sa couche, et ce jeune roi des airs, qui porte encore la couronne de l'enfance autour de sa tête, ose déjà contempler le vaste ciel, la cime ondoyante des pins et les abîmes de verdure au-dessous du chêne paternel. Et pourtant, tandis que les forêts se réjouissent en recevant leur nouvel hôte, un vieil oiseau, qui se sent abandonné de ses ailes, vient s'abattre auprès d'un courant d'eau : là, résigné et solitaire, il attend tranquillement la mort au bord du même fleuve où il chanta ses amours et dont les arbres portent encore son nid et sa postérité harmonieuse.
>
> C'est ici le lieu de remarquer une autre loi de la nature. Dans la classe des petits oiseaux, les œufs sont ordinairement peints d'une des couleurs dominantes du mâle. Le bouvreuil niche dans les aubépines, dans les groseilliers et dans les buissons de nos jardins : ses œufs sont ardoisés comme la chape de son dos. Nous nous rappelons avoir trouvé une fois un de ces nids dans un rosier ; il ressemblait à une conque de nacre contenant quatre perles bleues. Une rose pendait au-dessus, tout humide ; le bouvreuil mâle se tenait immobile sur un arbuste voisin, comme une fleur de pourpre et

d'azur. Ces objets étaient répétés dans l'eau d'un étang avec l'ombrage d'un noyer, qui servait de fond à la scène, et derrière lequel on voyait se lever l'aurore**.** Dieu nous donna dans ce petit tableau une idée des grâces dont il a paré la nature[734].

Lorsque Chateaubriand traite d'un sujet scientifique, il ne peut s'empêcher de l'agrémenter de poésie : théoriser sur la nidification des oiseaux consiste avant tout à raconter une histoire, celle de l'oisillon à peine né, aventureux et téméraire, celui du bouvreuil gardant farouchement son nid dans un cadre bucolique. Il s'agit bien d'implanter le savoir naturaliste dans des scènes de la nature où le paysage agrémente le propos aride du savant. Expliquer des « loi[s] de la nature », c'est les resituer dans le contexte qui est le leur : l'« admirable providence » doit être ressentie et revécue dans des scènes de la vie naturelle plus que raisonnée seulement. L'expansion descriptive passe par les distinctions classificatoires qui opposent diverses modalités de constructions des nids, avec la poésie de l'incertitude qui souligne la variété des phénomènes naturels[735]. Tour à tour ouvriers, maçons, bûcherons, filandières, les oiseaux constructeurs sont décrits dans des scènes poétisées par les personnifications. Le petit conte de l'oisillon vient agrémenter les propos savants sur la croissance de ceux-ci mais permet surtout une efflorescence paysagère par le regard du jeune oiseau, disproportionnant l'espace à l'aune de sa faible dimension[736]. Le paysage renforce le propos et lui donne une perspective séduisante : il se nourrit de petits détails pittoresques, comme la rose qui pend au-dessus du nid du bouvreuil, annonçant le bouvreuil lui-même en « fleur de pourpre et d'azur ». La végétalisation de la faune trahit une volonté de fusion harmonieuse, où l'écho du reflet et le coucher de soleil apportent la touche paysagère du cliché, mettant en perspective la poésie de la scène. Il s'agit bien de transmettre un savoir par de « petits tableaux » où il n'est pas tant nécessaire d'apprendre que de charmer pour donner « une idée des grâces » divines répandues dans la nature. La migration des oiseaux permet ainsi de représenter une suite de scènes automnales mélancoliques, où le paysage joue un rôle essentiel de toile de fond, qui renforce la majesté du spectacle envisagé :

A peine [l'hirondelle] a-t-elle disparu, qu'on voit s'avancer sur les vents du nord une colonie qui vient remplacer les voyageurs du midi, afin qu'il ne reste aucun vide dans nos campagnes. Par un temps grisâtre d'automne, lorsque la bise souffle sur les champs, que les bois perdent leurs dernières feuilles, une troupe de canards sauvages, tous rangés à la file, traversent en

[734] *Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 569-570.
[735] « Ceux-ci », « ceux-là », « d'autres », autant d'éventualités dans le champ infini des richesses naturelles qui entraîne la composition de minuscules tableaux analogiques des activités humaines.
[736] Il annonce alors le portrait du « vieil oiseau » mélancolique, son exact envers, non plus terrifié par la grande nature, mais attristé auprès d'un « courant d'eau ».

> silence un ciel mélancolique. S'ils aperçoivent du haut des airs quelque manoir gothique environné d'étangs et de forêts, c'est là qu'ils se préparent à descendre : ils attendent la nuit, et font des évolutions au-dessus des bois. Aussitôt que la vapeur du soir enveloppe la vallée, le cou tendu et l'aile sifflante, ils s'abattent tout à coup sur les eaux, qui retentissent. Un cri général, suivi d'un profond silence, s'élève dans les marais. Guidés par une petite lumière, qui peut-être brille à l'étroite fenêtre d'une tour, les voyageurs s'approchent des murs à la faveur des roseaux et des ombres. Là, battant des ailes et poussant des cris par intervalles, au milieu du murmure des vents et des pluies, ils saluent l'habitation de l'homme[737].

La migration des canards s'accompagne de la description des circonstances du paysage : au propos ornithologique s'ajoute donc une succession de précisions temporelles qui resituent la scène à l'aune du cycle de la nature. Le paysage affleure au fil du tableau : sont égrenées les caractéristiques topiques de l'automne[738] pour plonger le lecteur dans une scène animée qui met en perspective le propos didactique. Le « ciel mélancolique », personnifié, poétise le cadre perçu à l'aune d'une sentimentalité topique, mais la perception surplombante des oiseaux permet de poursuivre le tableau[739]. Ainsi, la scène de la nature demeure immergée au sein d'un paysage qui se développe par petites touches, en toile de fond des actions qui semblent s'y greffer comme les signes d'une interaction harmonieuse. Le paysage n'est jamais éloigné des scènes de la nature qui ne peuvent se déprendre d'une nécessaire séduction des mots pour permettre une adhésion sensible du lecteur aux beautés divines du monde. Alors, l'évolution d'une poule d'eau, fait insignifiant, devient un moyen pour Chateaubriand de construire un paysage autour même de ses actions, comme mû par un mouvement giratoire :

> Un des plus jolis habitants de ces retraites, mais dont les pèlerinages sont moins lointains, c'est la poule d'eau. Elle se montre au bord des joncs, s'enfonce dans leur labyrinthe, reparaît et disparaît encore en poussant un petit cri sauvage : elle se promène dans les fossés du château ; elle aime à se percher sur les armoiries sculptées dans les murs. Quand elle s'y tient immobile, on la prendrait, avec son plumage noir et le cachet blanc de sa tête, pour un oiseau en blason tombé de l'écu d'un ancien chevalier. Aux approches du printemps, elle se retire à des sources écartées. Une racine de saule mince par les eaux lui offre un asile ; elle s'y dérobe à tous les yeux. Le convolvulus, les mousses, les capillaires d'eau, suspendent devant son nid des draperies de verdure ; le cresson et la lentille lui fournissent une nourriture délicate ; l'eau murmure doucement à son oreille ; de beaux insectes occupent ses regards, et les naïades du ruisseau, pour mieux cacher cette jeune mère, plantent autour d'elle leurs quenouilles de roseaux, chargées d'une laine empourprée[740].

---

[737] *Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 572-573.
[738] Temps « grisâtre », vent violent et chute des feuilles.
[739] Progressivement, de la perception du « manoir gothique » à la « vapeur du soir », tout contribue à façonner un paysage qui s'ajoute, en contrepoint, aux actions des volatiles : en accord avec la nature, ils sont décrits au centre d'un système de correspondances où tout est signe. La nuit et la « vapeur du soir » sonnent le rappel de la descente, la lumière de la « fenêtre d'une tour », peut-être un ressouvenir de Combourg, enclenche un salut qui s'accorde au « murmure des vents et des pluies ».
[740] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 573.

Pour connaître le mode de vie de la poule d'eau, il faut la suivre dans ses évolutions au sein du paysage : chacune de ses actions est auréolée d'une description pointilliste figurant un aspect du cadre naturel. L'ensemble de l'itinéraire permet de connaître les mœurs de l'oiseau mais aussi de représenter le paysage fragmenté de son biotope. Ainsi, l'imaginaire chateaubrianesque et la poésie de sa plume métamorphosent la poule d'eau en médiatrice du temps[741]. La suivre revient à rejoindre la perspective qui ordonne le paysage comme à traverser le temps pour faire revivre au présent les époques reculées de l'histoire, celles que révère le père de Chateaubriand mais aussi le fils attaché à la rêverie médiévale sur Combourg et au prestige aristocratique de ses origines[742]. *« L'enchanteur »*, comme le nomme Sainte-Beuve, parvient à animer par la poésie des mots un savoir naturaliste qui, sans cela, serait bien terne : il met en perspective les données encyclopédiques par un ensemble de correspondances. Ainsi, la migration est l'occasion du déploiement de tableaux harmonieux réunissant le paysage et les acteurs qui le traversent :

> Ce n'est pas toujours en troupes que ces oiseaux visitent nos demeures. Quelquefois deux beaux étrangers, aussi blancs que la neige, arrivent avec les frimas : ils descendent au milieu des bruyères, dans un lieu découvert et dont on ne peut approcher sans être aperçu ; après quelques heures de repos, ils remontent sur les nuages. Vous courez à l'endroit d'où ils sont partis, et vous n'y trouvez que quelques plumes, seules marques de leur passage, que le vent a déjà dispersées. Heureux le favori des muses qui, comme le cygne, a quitté la terre sans y laisser d'autres débris et d'autres souvenirs que quelques plumes de ses ailes !
>
> Des convenances pour les scènes de la nature, ou des rapports d'utilité pour l'homme, déterminent les différentes migrations des animaux. Les oiseaux qui paraissent dans les mois des tempêtes ont des voix tristes et des mœurs sauvages comme la saison qui les amène ; ils ne viennent point pour se faire entendre, mais pour écouter : il y a dans le sourd mugissement des bois quelque chose qui charme les oreilles. Les arbres qui balancent tristement leurs cimes dépouillées ne portent que de noires légions qui se sont associées pour passer l'hiver : elles ont leurs sentinelles et leurs gardes avancées ; souvent une corneille centenaire, antique sibylle du désert, se tient seule perchée sur un chêne avec lequel elle a vieilli : là, tandis que ses sœurs font silence, immobile et comme pleine de pensées, elle abandonne aux vents des monosyllabes prophétiques[743].

Dans ce passage, le naturaliste-poète se fait enquêteur ou sémiologue, trouvant des signes à interpréter dans les plumes laissées en héritage. Tout un jeu de rappels et de reprises permet ainsi de tisser une trame étroite qui relie les phénomènes observés au

---

[741] En « pèlerinages », les oiseaux sont des représentants des anciens croisés du Moyen-âge, aussi n'est-il pas étonnant de retrouver la poule d'eau rattachée à l'imaginaire du château, « dans les fossés » de ceux-ci, incrustée comme un « blason tombé de l'écu d'un ancien chevalier ». Une simple notation d'histoire naturelle métamorphose donc la poule d'eau en un animal symbolique, si bien que le décor végétal de son nid est logiquement apparenté à des draperies prestigieuses, une « nourriture délicate » assimilant la poule d'eau à une nouvelle reine en son palais de roseaux.

[742] Cette capacité de métamorphose du cadre naturel est une des marques de la poétique du paysage chateaubrianesque, qui sait doter l'espace appréhendé de dimensions nouvelles venant en surimpression pour le transfigurer en profondeur et signifier au-delà du réel observé.

[743] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 574.

paysage, afin de cerner ce que Chateaubriand nomme les « convenances » et les « rapports » entre l'être et le cadre naturel dans lequel il évolue[744]. Lorsqu'il retrace l'histoire naturelle, Chateaubriand utilise donc le paysage comme un cadre nécessaire à la mise en action de la nature : espace de repli commun aux agents animés de la nature, il permet de s'extraire du simple rôle de décor pour signifier une interaction harmonieuse empreinte de la perfection divine. Il ne s'agit pas tant de propos de savant, encyclopédiques et désincarnés, que de mises en paysages du savoir dans des scènes où une dynamique est insufflée aux éléments décrits. Cette animation des tableaux de la nature permet à Chateaubriand d'intégrer au mieux les divers discours qu'il utilise : lorsqu'il parle des couvents, des ruines, des marais, des vagues, des cours d'eau ou du grand dégel dans les régions septentrionales de l'Amérique, il ne cesse de multiplier ce qu'il appelle les « scènes de la nature », mues par la force expansive du mouvement.

- Le paysage pris dans le mouvement d'animation de la nature

Une triple dynamique orchestre la place du paysage dans le discours du savant naturaliste : la progression du regard organise une mouvance perceptive, l'avancée s'opère par la succession de courts tableaux ou enfin le sujet lui-même porte en lui la fluctuance, obligeant Chateaubriand à adopter une esthétique descriptive appropriée.

Le mouvement organisateur du regard : inquisition paysagère.

Lorsque le regard de l'enfant de Saint-Malo se porte sur sa ville de naissance et les vagues qui peuplent l'océan, c'est sur le mode de l'investigation dynamique où les propos touristiques du topographe se superposent à des considérations paysagères dans l'emportement du passage en revue exhaustif :

> Ceci se passait en 1788. J'avais des chevaux, je parcourais la campagne, ou je galopais le long des vagues, mes gémissantes et anciennes amies ; je descendais de cheval, et je me jouais avec

[744] La deuxième partie du tableau vise ainsi à témoigner de ces accointances entre les oiseaux et la saison « qui les amène » et le désenchantement commun aux arbres aux « cimes dépouillées » ou au chêne analogique de la vieille corneille sont autant de symboles du temps qui passe, mais aussi du nécessaire rapport d'influence entre le paysage et ses acteurs, dans une conformité contagieuse de la dégénérescence.

elles ; toute la famille aboyante de Scylla sautait à mes genoux pour me caresser : Nunc vada latrantis Scyllae. Je suis allé bien loin admirer les scènes de la nature ; je m'aurais pu contenter de celles que m'offrait mon pays natal.

Rien de plus charmant que les environs de Saint Malo, dans un rayon de cinq à six lieues. Les bords de la Rance, en remontant cette rivière depuis son embouchure jusqu'à Dinan, mériteraient seuls d'attirer les voyageurs ; mélange continuel de rochers et de verdure, de grèves et de forêts, de criques et de hameaux, d'antiques manoirs de la Bretagne féodale et d'habitations modernes de la Bretagne commerçante. […] La Brillantais, Le Beau, le Mont-Marin, La Ballue, le Colombier, sont ou étaient ornés d'orangeries, d'eaux jaillissantes et de statues. Quelquefois les jardins descendent en pente au rivage derrière les arcades d'un portique de tilleuls, à travers une colonnade de pins, au bout d'une pelouse ; par-dessus les tulipes d'un parterre, la mer présente ses vaisseaux, son calme et ses tempêtes.

Chaque paysan, matelot et laboureur, est propriétaire d'une petite bastide blanche avec un jardin : parmi les herbes potagères, les groseilliers, les rosiers, les iris, les soucis de ce jardin, on trouve un plant de thé de Cayenne, un pied de tabac de Virginie, une fleur de la Chine, enfin quelque souvenir d'une autre rive et d'un autre soleil : c'est l'itinéraire et la carte du maître du lieu[745].

Il s'agit bien de « scènes de la nature », d'actions prises sur le vif qui valent pour leur qualité théâtrale, celle des retrouvailles familiales ou de l'investigation imaginaire autour de Saint-Malo. La visite de la ville se nourrit d'éléments topographiques et de distances précises[746] qui visent à cerner les contours du tableau avant d'en faire la peinture sur le mode du parcours[747]. Peu à peu, Chateaubriand passe du statut du géographe à celui du guide puis du poète lorsqu'il aborde la description du paysage : le mode de la succession est employé pour déconstruire l'espace plongé dans un entre-deux caractéristique de la Bretagne, entre terre et mer, entre âge médiéval et modernité. L'énumération onomastique du topographe tient lieu de paysage minimal tant les noms sont suggestifs d'une beauté intrinsèque[748] : en familier des lieux, Chateaubriand déroule le chapelet poétique des lieux idéalisés[749]. L'architecture suggérée, en tension vers l'océan illimité, reprend les caractéristiques de la rêverie italienne sur les ruines ou orientale sur les palais mauresques[750] et le transfert d'une architecture humaine aux éléments du paysage annonce la triade pittoresque de l'océan (vaisseaux, calme et tempêtes). Si l'ancrage référentiel est important pour donner au tableau ses assises réalistes et mesurer sa vastitude,

---

[745] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 279-280.

[746] La première phrase du second paragraphe mesure l'aire de contemplation du regard comme la latitude descriptive.

[747] En effet, l'allusion du guide touristique promettant aux voyageurs une remontée pittoresque du territoire des « bords de la Rance » est un programme descriptif déguisé qui annonce sa représentation par la suite.

[748] Le beau, le brillant, le marin ou la colombe sont contenus dans « La Brillantais, Le Beau, le Mont-Marin » ou « le Colombier ».

[749] « Orangeries », « eaux jaillissantes » et « statues » opèrent ce déplacement, traditionnel chez l'auteur, vers l'imaginaire oriental et méditerranéen pour faire de la Bretagne et des environs de Saint-Malo un espace de condensation des plus beaux aspects du paysage paradisiaque.

[750] *Via* les jardins, « arcades », « portiques de tilleuls » et « colonnade de pins ». Déjà les deux rives du Meschacebé, dans *Atala*, permettent un tel transfert de l'architecture végétalisée, où un imaginaire poétique vient en surimpression dessiner une cohérence structurelle humaine dans un lieu sauvage et désordonné.

l'auteur ne peut se déprendre d'une rêverie progressive et suggestive sur les noms ou l'imaginaire oriental qui vient en surimpression donner une touche de poésie pittoresque aux lieux représentés, condensés au prix d'une métamorphose enchanteresse. Il s'agit à la fois de situer, de guider et de donner à voir et à rêver : la progression du regard favorise l'avancée déréalisante de l'imaginaire, et c'est parfois la succession de courts tableaux qui permet de réaliser l'alliance du discours savant et du discours poétique.

La succession de courts tableaux : paysages « guirlandes »

Lorsque Chateaubriand tente de rendre compte de l'insertion des monuments des hommes dans la nature, il ne peut manquer de montrer l'harmonie des liens qui s'opèrent entre la ruine et le paysage ou entre le lieu saint qu'est le couvent et son environnement sauvage. Dans la perspective de *Génie du Christianisme*, il s'agit de suggérer des « affinités électives »[751] entre certains édifices architecturaux et le domaine de la nature, métonymies du lien divin qui unit l'homme et ses origines naturelles. Ce qui intéresse le chantre de la nature christianisée est l'interaction du lieu avec le paysage qui l'entoure : les couvents, souvent présentés comme construits sur des abîmes, sont avant tout des points de l'espace d'où la perspective permet une appréhension poétique du monde. La description suit alors l'ordre successif d'une multitude de petits tableaux représentant l'étendue et l'universalité de ces rapports harmonieux :

> Les cellules rondes et séparées des couvents égyptiens sont renfermées dans l'enceinte d'un mur qui les défend des Arabes. Du haut de la tour bâtie au milieu de ces couvents on découvre des landes de sable d'où s'élèvent les têtes grisâtres des pyramides, ou des bornes qui marquent le chemin au voyageur. Quelquefois une caravane abyssinienne, des Bédouins vagabonds, passent dans le lointain à l'un des horizons de la mouvante étendue ; quelquefois le souffle du midi noie la perspective dans une atmosphère de poudre. La lune éclaire un sol nu où des brises muettes ne trouvent pas même un brin et herbe pour en former une voix. Le désert sans arbres se montre de toutes parts sans ombre ; ce n'est que dans les bâtiments du monastère qu'on retrouve quelques voiles de la nuit[752].

Ce premier tableau des « couvents égyptiens » permet l'établissement d'un paysage après une rapide localisation perçue à travers l'imaginaire de la clôture pour mieux laisser paraître, par opposition, l'ouverture à la perspective paysagère : une poétique de

[751] Pour reprendre le titre d'un célèbre roman de Goethe.
[752] *Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 875-876.

l'incertitude permet la mention de minuscules scènes donnant l'impression d'événements erratiques qui surviennent sans prévenir. Cette indétermination qui veut donner une idée générale du paysage est récurrente chez Chateaubriand et permet l'entrée impromptue du pittoresque dans des scènes de genre, celle des « bédouins vagabonds » à l'horizon ou de la tempête de sable. Il s'agit de particulariser l'espace après en avoir donné une idée en topographe : l'arrivée de la lune enclenche une nouvelle scène de la nature, nocturne et poétique dans ses effets de lumière et d'atmosphère en demi-teinte par un parcours rapide du regard constatant la vacuité et la désolation. La poésie de l'auteur se nourrit de ces paysages euphémisés où est rendue, sur le mode mineur, la pulsation du monde : or, cette rêverie, qui paraîtrait volontiers libre et sans structure, révèle une progression du diurne au nocturne mais surtout un retour au point de départ en guise de conclusion au tableau. Le monastère, lieu de départ de l'investigation de l'espace par le regard, devient *in fine* le refuge et le rempart, cette fois poreux et perméable, des « voiles de la nuit ». Il y a donc une digression contrôlée du descriptif, menée par la pente de la rêverie selon une succession de courtes scènes afin de mieux dessiner le parcours d'un regard structuré en réalité par des effets de boucle et de retour[753].

La ruine de l'édifice chrétien est le monument des hommes par excellence qui entretient des accointances secrètes avec le milieu naturel où elle se trouve. Chateaubriand la décrit souvent dans une suite de petits paysages qui viennent confirmer son propos :

---

[753] La suite du passage révèle une volonté de succession rapide des tableaux dans l'effet de globalité d'une succession construite sur le même mode : « Sur l'isthme de Panama en Amérique, le cénobite peut contempler du faîte de son couvent les deux mers qui baignent les deux rives du Nouveau Monde : l'une souvent agitée quand l'autre repose, et présentant aux méditations le double tableau du calme et de l'orage.

Les couvents situés dans les Andes voient s'aplanir au loin les flots de l'océan Pacifique. Un ciel transparent abaisse le cercle de ses horizons sur la terre et sur les mers, et semble enfermer l'édifice de la religion sous un globe de cristal. La fleur capucine, remplaçant le lierre religieux, brode de ses chiffres de pourpre les murs sacrés ; le Lamaz traverse le torrent sur un pont flottant de lianes, et le Péruvien infortuné vient prier le Dieu de Las Casas.

Tout le monde a vu en Europe de vieilles abbayes cachées dans les bois où elles ne se décèlent aux voyageurs que par leurs clochers perdus dans la cime des chênes. Les monuments ordinaires reçoivent leur grandeur des paysages qui les environnent ; la religion chrétienne embellit au contraire le théâtre où elle place ses autels et suspend ses saintes décorations. Nous avons parlé des couvents européens dans l'histoire de René et retracé quelques-uns de leurs effets au milieu des scènes de la nature […] » (*Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 876). Le déplacement de la perspective aux quatre coins du globe permet une universalisation des constats et des rapports entre édifices religieux et paysages environnants. Les régions lointaines sont américaines, et permettent le point de contemplation d'un univers bipartite, paysage du contraste entre « calme » et « orage » en rapport permanent avec la globalité du monde comme le ciel en coupole qui se lie à la mer depuis les couvents des Andes. Alors, la mention du détail au sein du macrocosme remplit la fonction du pittoresque, que cela soit par l'ornementation de la « fleur capucine », du « lamaz » ou du « péruvien ». L'exotisme développe cependant un même rapport de proximité, d'immersion dans la nature : en Amérique ou en Europe, l'influence des paysages qui « environnent » les « monuments ordinaires » est la même, celle d'une contamination par la « grandeur » *via* la religion. Il s'agit bien de présenter une succession de « scènes de la nature » les plus diverses pour y voir les mêmes « effets » d'anoblissement du religieux.

> Les ruines des monuments chrétiens n'ont pas la même élégance que les ruines des monuments de Rome et de la Grèce ; mais sous d'autres rapports elles peuvent supporter le parallèle. Les plus belles que l'on connaisse dans ce genre sont celles que l'on voit en Angleterre, au bord du lac du Cumberland, dans les montagnes d'Ecosse et jusque dans les Orcades. Les bas côtés du chœur, les arcs des fenêtres, les ouvrages ciselés des voussures, les pilastres des cloîtres et quelques pans de la tour des cloches sont en général les parties qui ont le plus résisté aux efforts du temps.
>
> Dans les ordres grecs, les voûtes et les cintres suivent parallèlement les arcs du ciel, de sorte que, sur la tenture grise des nuages ou sur un paysage obscur, ils se perdent dans les fonds ; dans l'ordre gothique, au contraire, les pointes contrastent avec les arrondissements des cieux et les courbures de l'horizon. Le gothique, étant tout composé de vides, se décore ensuite plus aisément d'herbes et de fleurs que les pleins dos ordres grecs. Les filets redoublés des pilastres, les dômes découpés en feuillage ou creusés en forme de cueilloir, deviennent autant de corbeilles où les vents portent, avec la poussière, les semences des végétaux. La joubarbe se cramponne dans le ciment, les mousses emballent d'inégaux décombres dans leur bourre élastique, la ronce fait sortir ses cercles bruns de l'embrasure d'une fenêtre, et le lierre, se traînant le long des cloîtres septentrionaux, retombe en festons dans les arcades[754].

La parole didactique initiale ne laisse pas de place au paysage mais développe une comparaison entre « monuments chrétiens » et monuments de l'Antiquité Gréco-romaine suivie d'une description de l'architecture. C'est qu'il s'agit avant tout de penser l'articulation entre l'architecture et le paysage en opposant les deux ordres, l'un par sa capacité à entrer en osmose avec le paysage, l'autre par sa valeur contrastive. Le discours du naturaliste envisage alors les variétés de végétaux[755] : peu à peu, la nature végétale cède la place aux notations paysagères concentrées sur des éléments minimaux. La suite de ce développement envisage alors plus largement le paysage de la ruine dans son ensemble :

> Il n'est aucune ruine d'un effet plus pittoresque que ces débris : sous un ciel nébuleux, au milieu des vents et des tempêtes, au bord de cette mer dont Ossian a chanté les orages, leur architecture gothique a quelque chose de grand et de sombre comme le Dieu de Sinaï, dont elle perpétue le souvenir. Assis sur un autel brisé, dans les Orcades, le voyageur s'étonne de la tristesse de ces lieux ; un océan sauvage, des syrtes embrumées, des vallées où s'élève la pierre d'un tombeau, des torrents qui coulent à travers la bruyère, quelques pins rougeâtres jetés sur la nudité d'un morne flanqué de couches de neige, c'est tout ce qui s'offre aux regards. Le vent circule dans les ruines, et leurs innombrables jours deviennent autant de tuyaux d'où s'échappent des plaintes ; l'orgue avait jadis moins de soupirs sous ces voûtes religieuses. De longues herbes tremblent aux ouvertures des dômes. Derrière ces ouvertures on voit fuir la nue et planer l'oiseau des terres boréales. Quelquefois égaré dans sa route, un vaisseau caché sous ses voiles arrondies, comme un esprit des eaux voilé de ses ailes, sillonne les vagues désertes ; sous le souffle de l'aquilon, il semble se prosterner à chaque pas et saluer les mers qui baignent les débris du temple de Dieu[756].

---

[754] *Génie du Christianisme, op. cit.*, pp. 885-886.

[755] « Joubarde », « mousse », « ronce » et « lierre » figurent alors des fragments de paysages en quatre temps et autant de rapports entretenus avec la matière de l'édifice, inclusion, enveloppement, extraction et embellissement par une proximité d'expansion.

[756] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 886.

Peu à peu, le discours architectural cède le pas face au discours sur l'environnement paysager dans son rapport à cette même architecture[757]. Le paysage se développe pour former un tableau inhospitalier des lieux[758]. Alors, le vent figure le lien impalpable qui relie les ruines et le paysage par les sonorités des « plaintes ». Espace de déréliction, de l'incertitude tremblante et de la perte, le paysage des ruines fait naître les évocations fantomatiques, comme le bateau au loin sur la mer. La représentation des ruines glisse imperceptiblement de l'exposé encyclopédique et détaillé à la description déréalisante qui suit le fil de la rêverie créatrice en creusant le sillon du motif gothique. L'omniprésence divine constitue l'arrière-plan du paysage et place la grandeur des lieux dans une continuité avec la providence divine dont les dehors sont parfois en contradiction avec l'harmonie et le sublime qu'elle sous-tend. Epouser le mouvement des phénomènes naturels décrits peut alors se révéler être le meilleur moyen de faire naître le paysage au fil de la description, comme emporté par le flot du spectacle observé.

Paysages pris dans la fluctuance des phénomènes décrits : fleuves, saisons, climats.

Le fleuve est par essence le médiateur privilégié de la rêverie sur les paysages : sa fluctuance entraîne celle de l'imaginaire et de la pensée, si bien que suivre son cours permet de retrouver le discours du géographe dans le parcours des contrées traversées comme d'évoquer çà et là l'émergence du paysage. Dans cet extrait des *Mélanges littéraires*, la diversité du paysage n'annihile pas toute information naturaliste mais la laisse poindre selon ce régime de la fluctuance :

> Les naturalistes pourront contester l'exactitude de cette observation à M. Mackenzie, car en Europe tout ce qui dérange nos systèmes est traité d'ignorance ou de rêve de l'imagination ; mais ce que les savants ne peuvent nier, et ce que tout l'art ne saurait peindre, c'est la beauté du cours des eaux dans les solitudes du Nouveau Monde.
>
> Qu'on se représente un fleuve immense, coulant au travers des plus épaisses forêts ; qu'on se figure tous les accidents des arbres qui accompagnent ces rives : des chênes-saules, tombés de vieillesse, baignent dans les flots leur tête chenue ; des planes d'occident se mirent dans l'onde avec les écureuils noirs et les hermines blanches qui grimpent sur leurs troncs ou se jouent dans leurs lianes ; des sycomores du Canada se réunissent en groupe ; des peupliers de la Virginie croissent solitaires ou s'allongent en mobile avenue. Tantôt une rivière, accourant du fond du désert, vient

[757] La multiplication des circonstants permet une peinture rapide du cadre naturel posant les préalables d'un décor mélancolique et gothique, qui reprend les topiques de la tempête, du ciel sombre et de la mer battue par les vents.

[758] Ces lieux sont marqués par la mort omniprésente, les ténèbres et la sauvagerie révélée par les pins « rougeâtres » et comme ensanglantés, le paysage devenant un résidu d'espace naturel.

former avec le fleuve, au carrefour d'une pompeuse futaie, un confluent magnifique ; tantôt une cataracte bruyante tapisse le flanc des monts de ses voiles d'azur. Les rivages fuient, serpentent, s'élargissent, se resserrent ; ici ce sont des rochers qui surplombent, là de jeunes ombrages dont la cime est nivelée, comme la plaine qui les nourrit. De toutes parts règnent des murmures indéfinissables : il y a des grenouilles qui mugissent comme des taureaux, il y en a d'autres qui vivent dans le tronc des vieux saules, et dont le cri répété ressemble tour à tour au tintement de la sonnette d'une brebis et à l'aboiement d'un chien ; le voyageur, agréablement trompé dans ces lieux sauvages, croit approcher de la chaumière d'un laboureur et entendre les murmures et la marche d'un troupeau. Enfin, de vastes harmonies, élevées tout à coup par les vents, remplissent la profondeur des bois, comme le chœur universel des hamadryades ; mais bientôt ces concerts s'affaiblissent, et meurent graduellement dans la cime de tous les cèdres et de tous les roseaux ; de sorte que vous ne sauriez dire le moment même où les bruits se perdent dans le silence, s'ils durent encore ou s'ils ne sont plus que dans votre imagination[759].

Avant même de constituer son tableau, Chateaubriand exclut le systématisme rigide des « naturalistes » et des « savants » pour se placer dans l'ordre de l'irreprésentable. Lors même qu'il nie la capacité de l'art à rendre « la beauté des cours d'eau dans les solitudes du Nouveau-Monde », il en fait pourtant la description développée par la suite. Mais il s'agit avant tout de donner à voir[760] : appel solennel au lecteur imaginatif, la description proposée n'est qu'un tremplin à la rêverie, un espace de suggestion qui ne prétend pas à l'exactitude scientifique. Faire ressentir l'immensité et l'expansion, tel est le défi du poète. Le tableau procède par ordre, présentant le paysage général puis annonçant la particularité des « accidents » avant de les détailler en empruntant le vocabulaire du naturaliste[761]. Multiplier les évocations des arbres revient alors à recenser diverses attitudes[762] et l'évocation onomastique se déroule non pas en suivant le déroulement du fleuve mais au gré des liens d'opposition qui font le charme naturel de la diversité[763]. Le régime de l'alternance conduit à une progression le long du fleuve, au gré des courants, pour saisir la fuite des paysages esquissés[764]. Peu à peu, le glissement s'opère du visuel au sonore lors même que le

[759] *Mélanges littéraires, op. cit.*, pp. 99-101.

[760] Comme le laisse entendre le verbe introducteur de la séquence descriptive, à l'impératif d'invitation - « Qu'on se représente » - auquel fait écho un peu plus loin « qu'on se figure ».

[761] Là encore, une succession de « scènes de la nature » valent pour la constitution d'un paysage d'ensemble par petites touches, esthétique pointilliste avant l'heure qui recherche le particularisme pittoresque au sein du déroulement des grands phénomènes de la nature.

[762] Effondrement des « chênes-saules », jeux des animaux aux couleurs contrastées dans les « planes d'occident », réunion des « sycomores » ou solitude au contraire des « peupliers de la Virginie ».

[763] L'hybridité du « chêne-saule » n'a d'égale que l'appel d'un lointain exotique suggéré par les noms des autres espèces d'arbres : occident, Canada, Virginie, autant de confirmation de la présence du Nouveau-Monde dans sa végétalité.

[764] La multiplication des adverbes locatifs, opposant « ici » et « là » ou « de toutes parts » laisse préfigurer un regard perdu au sein de la diversité, trahissant l'affolement délicieux d'un trop plein de beautés : l'ineffable se nourrit des rapprochements analogiques les plus surprenants, comme la grenouille au son voisin de celui de la brebis ou du chien, mettant en branle le mirage bucolique de la vie pastorale déplacé au sein des « lieux sauvages ».

voyageur se trouve embarqué le long du fleuve[765]. La confusion finale entraîne un retour à soi et à la sensation désordonnée d'un vertige du ressenti. Le parcours du fleuve, parti d'une perspective balisée, a donc permis l'élaboration d'un paysage par petites touches et par glissements, qui signifient l'ineffable déjà annoncé à l'orée du tableau : c'est au lecteur de se faire sa propre impression au vu des deux versants opposés d'un espace fuyant. Au-delà du vocabulaire du naturaliste, le paysage se construit dans un glissement du sens et du réel, suivant le mouvement du fleuve vers l'indécision de l'infini océanique. La dissolution conduit à la métamorphose, celle du mouvement paysager qui trouve une illustration dans le tableau du grand dégel en Amérique du Nord :

> Ce qu'on appelle le grand dégel, dans l'Amérique septentrionale offre aux yeux d'un Européen un spectacle non moins pompeux qu'extraordinaire. Dans les premiers quinze jours du mois d'avril, les nuages, qui jusque là venaient rapidement du nord-ouest, s'arrêtent peu à peu dans les cieux, et flottent quelque temps incertains de leur course. Le colon sort de sa cabane, et va sur ses défrichements examiner le désert. Bientôt on entend un cri : Voila la brise du sud-est. A l'instant un vent tiède tombe sur vos mains et sur votre visage, et les nuages commencent à refluer lentement vers le septentrion. Alors tout change dans les bois et dans les vallées. Les angles moussus des rochers se montrent les premiers sous l'uniforme blancheur des frimas ; les flèches rougeâtres des sapins apparaissent ensuite, et de précoces arbrisseaux remplacent par des festons de fleurs les cristaux glacés qui pendent à leur cime.
>
> La nature, aux approches du soleil, entrouvre par degrés son voile de neige. Les poètes américains pourront un jour la comparer à une épouse nouvelle, qui dépouille timidement, et comme à regret, sa robe virginale, décelant en partie et essayant encore de cacher ses charmes à son époux[766].

Chateaubriand n'entreprend pas tant la description d'un paysage que d'un phénomène climatique qu'il retrace pourtant avec l'œil du poète plus que du naturaliste[767]. L'appel au lecteur est un signe de connivence du moment à partager : l'observation neutre des changements dans le domaine des cieux[768] entraîne alors la caractérisation des bouleversements terrestres avec un souci de la mise en scène[769]. Chateaubriand suit peu à peu la pente du phénomène climatique pour faire vivre intensément le renouveau du

---

[765] Le contraste tempère et confine à l'indécidable, dans une atmosphère à la fois composé de « vastes harmonies » et de sons affaiblis.

[766] *Mélanges littéraires, op. cit.*, pp. 112-113.

[767] La précision temporelle de l'arrivée du grand dégel, la localisation des nuages et leur incertitude relèvent de l'observateur de la nature mais la suite laisse paraître une théâtralisation de la scène : les signes avant coureur de l'arrivée du dégel se succèdent sous la plume du descripteur (le colon scrutant le désert, « un cri » mystérieux venu de nulle part) avant d'utiliser le présentatif « voilà », suivi de la formule temporelle de précipitation « à l'instant », laissant percevoir le surgissement du phénomène.

[768] Le vent « tiède » et les nuages qui refluent.

[769] Les verbes utilisés témoignent d'une mise en mouvement du paysage qui semble s'animer de lui-même. « Flèches des sapins », « angles moussus », sont autant de témoignages d'un imaginaire de la naissance à l'œuvre telle l'apparition des « précoces arbrisseaux » et l'érotisation finale du tableau, par l'analogie entre l'« épouse nouvelle » qui se dénude et la neige qui fond comme une « robe virginale » participe d'une poétisation du phénomène qui va croissant.

paysage jusque dans ses moindres détails : pour cela, il doit se départir de l'observation neutre du naturaliste recensant les évolutions du phénomène pour emmener le lecteur dans une expérience du paysage où ce dernier devient un acteur du tableau à part entière, dans un surgissement suggestif et théâtralisé relevant de la séduction esthétique et sensuelle. Tout se termine par un lever de rideau qui fait naître une poésie des images et qui donne à voir et à vivre plus qu'à simplement comprendre. Cette liberté que donne le passage d'un discours à un autre permet à Chateaubriand de se situer à la frontière des discours et de varier les effets du tableau représenté. La peinture des marais au fil des saisons, dans *Génie du Christianisme*, se fonde ainsi sur le regard de l'écrivain qui transcende les données du savant amateur :

> Ces lieux ont même une certaine beauté qui leur est propre : frontière de la terre et de l'eau, ils ont des végétaux, des sites et des habitants particuliers : tout y participe du mélange des deux éléments. Les glaïeuls tiennent le milieu entre l'herbe et l'arbuste, entre le poireau des mers et la plante terrestre ; quelques-uns des insectes fluviatiles ressemblent à de petits oiseaux : quand la demoiselle, avec son corsage bleu et ses ailes transparentes, se repose sur la fleur du nénuphar blanc, on croirait voir l'oiseau-mouche des Florides sur une rose de magnolia. En automne, ces marais sont plantés de joncs desséchés, qui donnent à la stérilité même l'air des plus opulentes moissons ; au printemps, ils présentent des bataillons de lances verdoyantes. Un bouleau, un saule isolé où la brise a suspendu quelques flocons de plumes, domine ces mouvantes campagnes ; le vent glissant sur ces roseaux incline tour à tour leurs cimes : l'une s'abaisse, tandis que l'autre se relève ; puis soudain, toute la forêt venant à se courber à la fois, on découvre ou le butor doré, ou le héron blanc, qui se tient immobile sur une longue patte comme sur un épieu[770].

Alors qu'il part d'une donnée du terrain, la mixité du milieu des marais, Chateaubriand tisse un réseau d'analogies qui fait naître des images et des rapprochements évoquant un ailleurs exotique[771]. Alors, c'est l'univers intérieur du réseau des souvenirs qui transfigure le paysage dépeint. Le contraste s'appuie sur l'évolution des saisons comme moyen de structurer l'avancée de la description qui tend à donner une idée d'ensemble des marais : la globalité du point de vue passe par la valeur universelle des petits événements du paysage. La poésie des effets permet de porter l'attention sur les détails suggestifs qui particularisent le paysage et en font une expérience à part entière, rendue par l'exercice de la lecture[772]. Le paysage se construit *via* le vocabulaire technique, l'onomastique du savant

---

[770] *Génie du Christianisme, op. cit.*, p. 586.

[771] Les « glaïeuls » rapprochés du « poireau des mers » ou les « insectes fluviatiles » de « petits oiseaux » déplacent le point de vue et conduisent à un véritable tableau de la nature, ce que l'auteur nomme une « scène » lorsqu'il s'agit de considérer « la demoiselle », à savoir la libellule, dont la grâce appelle l'analogie avec « l'oiseau-mouche des Florides ».

[772] Dans le mouvement intermittent des arbres, entre élévation dominante et déclin sous l'action du vent, le poète dessine une trajectoire de l'opposition relative, qui ne ménage pas, une nouvelle fois, les effets de surprise très théâtraux, comme l'émergence du « butor doré » ou du « héron blanc » soudain mis à nu.

classificateur des espèces, pris dans un réseau de rêverie qui tend à faire revivre l'espace perçu.

A la fin de cette série d'études concernant les paysages de l'expansion du merveilleux chrétien comme de la totalisation encyclopédique du monde, un constat s'impose : Chateaubriand conjugue les discours et les points de vue pour rendre compte des paysages qu'il observe. La disproportion épique et l'élévation divine sont des moyens souvent utilisés pour donner de la hauteur de vue à sa description, mais surtout pour permettre un glissement de l'épique au poétique en ménageant une poétique des effets. Retracer l'étendue d'un continent, d'un pays, d'une région ou d'une ville passe par l'adoption du point de vue divin pour tenter, par le langage, de se confronter à l'indicible. Dès lors, la description fédère le paysage autour de lignes de forces et d'opposition. Chateaubriand use de la valeur métonymique des éléments afin de suggérer et donner à voir parce qu'il est impossible de tout voir : le lecteur doit restituer, par l'imaginaire, l'ailleurs de la description.

Le paysage imposant une nécessaire sélection de la matière décrite, l'espace naturel se trouve animé, théâtralisé, et le discours du savant est vite abandonné au profit de celui du rêveur passionné, avide de communiquer à son interlocuteur une expérience exaltante. Un glissement s'opère au prix de reconfigurations entre le discours objectif et subjectif dans l'entremêlement subtil, le déplacement, l'encadrement ou l'évacuation, mais ces deux discours restent souvent utilisés de concert, l'un se voulant le garant d'une crédibilité voulue, garde-fou des excès de la muse, l'autre la nécessaire contrepartie au sérieux et à l'ennui par la capacité à susciter le rêve, à faire vivre l'expérience du paysage par la porosité suggestive des mots. Mais lorsque celui-ci n'est plus circonscrit par les bornes du discours savant ou objectif garantissant sa cohérence, il tend à se dissoudre, ultime étape de son expansion : la rêverie permet alors d'entrer de plain-pied dans l'harmonie de l'infini, là où les mots se dérobent face aux fluctuations de la pensée.

II. Paysages de la rêverie : dissolution de l'espace perceptif et harmonies de l'infini

> […] je n'étais déjà plus qu'un vieux pilote […] dont les songes sont enfants des vents et des tempêtes[773].

Depuis que Jean-Jacques Rousseau a fait de la rêverie une modalité littéraire permettant de penser son rapport au monde, le paysage est devenu un miroir derrière lequel un espace intérieur se profile, permettant de faciliter l'introspection du promeneur. Les conditions de l'échappée post-rousseauiste sont contenues dans le titre même de l'ouvrage fondateur de l'auteur, *Les Rêveries du promeneur solitaire* : pour être plongé dans la rêverie, il faut donc s'immerger dans la nature loin des hommes, dans une solitude profonde qui permet d'entrer en communion avec le cadre naturel. Chateaubriand est fortement influencé par cette esthétique, comme l'ensemble de la génération romantique, si l'on pense entre autres à Senancour et à Lamartine, puisant dans l'expérience d'une confrontation avec la nature sauvage l'essence même de leur écriture et de leur examen intérieur. Chez Chateaubriand, l'expérience du paysage de la rêverie relève du modèle rousseauiste à plus d'un titre. Cette contamination des idées n'a plus à être démontrée, mais elle intéresse au plus haut point la poétique du paysage chateaubrianesque : sur ses bases se développe une réflexion sur les pouvoirs de suggestion de la nature et l'attention portée aux détails vecteurs de la rêverie. Cette réflexion fait basculer l'espace extérieur vers un espace intériorisé où le moi entre en conjonction avec un paysage désintégré puis réintégré à l'aune de l'analyse des sentiments. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, le voyageur, entre Montpellier et Narbonne, reprend ainsi la réflexion paysagère de *Voyage au Mont-Blanc* sur l'importance de la petitesse des éléments face aux grandes masses écrasantes :

> Ce fut cette fois un espace aride, couvert de digitales, qui me fit oublier le monde : mon regard glissait sur cette mer de tiges empourprées, et n'était arrêté au loin que par la chaîne bleuâtre du Cantal. Dans la nature, hormis le ciel, l'océan et le soleil, ce ne sont pas les immenses objets dont je suis inspiré ; ils me donnent seulement une sensation de grandeur, qui jette ma petitesse éperdue et non consolée aux pieds de Dieu. Mais une fleur que je cueille, un courant d'eau qui se dérobe parmi des joncs, un oiseau qui va s'envolant et se reposant devant moi, m'entraînent à toutes sortes de rêves[774].

---

[773] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 202.
[774] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 666.

Rêver par la médiation du paysage, c'est se nourrir d'un paradoxe fécond : oubli du monde, la rêverie ne peut cependant exister que par rapport au point de départ essentiel qu'est cet espace appelé pourtant à disparaître au profit de l'investigation du moi. Il y a dérobade du regard, basculement, comme un ondoiement qui transporte dans un au-delà du perceptible et de l'horizon : le paysage borné se dilate et s'efface pour mieux se poursuivre dans un autre espace, intériorisé. Dans cet extrait, Chateaubriand théorise deux types de sublime : le sublime de grandeur, lié à l'exaltation de la puissance et au sentiment conjoint de la faiblesse humaine, sublime qui s'oppose à celui de l'infime, de l'infinité contenue dans le rien et qui prend pour origine le tremblement de l'espace en fuite[775]. C'est ce que laissent entendre les trois exemples pris par l'auteur : la fleur cueillie et donc morte, le « courant d'eau » qui s'écoule et l'oiseau qui s'évade. Lorsque le paysage se dissout ou se dérobe, il conduit à la fuite de l'esprit qui le contemple par la médiation du regard, de même que, pour Rousseau, la marche physique favorise celle de la pensée.

Le paysage de la rêverie se construit alors sur un second paradoxe : lors même que le regard s'approche au plus près des aspects intimes du paysage, dans l'infiniment petit, il constate son impossibilité à le saisir et bascule dans l'infiniment grand, à savoir les abîmes de la pensée. Les sympathies entre l'être et l'espace ne peuvent donc se traduire que par un mouvement de recul qui illustre la capacité du paysage à provoquer un retour sur l'être percevant de l'ordre de la trajection : le regard posé sur l'infime se retourne vers l'individu, le paysage est un miroir qui renvoie à l'homme son reflet mais qui ne projette pas seulement une image fidèle de l'être. Il en revient chargé de l'expérience de la nature qui se perpétue dans l'esprit même de l'observateur. La dépossession apparente de l'espace n'est en réalité qu'une ressaisie de ce même espace par le filtre du moi bouleversé à l'aune de cette expérience : le paysage qui en ressort est un paysage recomposé, déformé, dissout, qui subit des métamorphoses qu'il s'agit à présent d'envisager selon leur capacité à s'étendre au-delà des limites du concevable. Pour Chateaubriand, la rêverie est d'abord indissolublement liée à la figure de la Sylphide, qui fait naître une série de paysages reconstitués par l'esprit et qui pourraient revêtir une portée symbolique majeure. Cette représentation fantasmée du réel ouvre la perspective à deux types de rêveries distinctes :

[775] Yvon Le Scanff, dans son ouvrage intitulé *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime* (Seyssel, Champ Vallon, 2007) déclare ainsi que la poétique de la description du sublime romantique se fonde sur une double postulation antithétique qui l'anime en profondeur : « l'écriture du sublime oscille ainsi entre le silence et l'épanchement, entre l'indicible et la célébration enthousiaste, entre la simplicité et la tentation de l'effet. » (*op. cit.*, p. 201).

une rêverie de douceur et d'harmonie, celle du promeneur contemplateur, une rêverie d'extase et de délire, celle du voyageur entretenant un rapport frénétique au réel.

1. Les différents âges de la Sylphide : la perpétuation du paysage onirique.

Qui est la Sylphide et quel rapport peut-elle bien entretenir avec le paysage de l'expansion ? Pour répondre à cette question importante, suivons Chateaubriand dans l'évocation de cette créature chimérique, telle qu'il la représente dans *Mémoires d'outre-tombe* :

> Voici venir une jeune reine, ornée de diamants et de fleurs (c'était toujours ma sylphide) ; elle me cherche à minuit, au travers des jardins d'orangers, dans les galeries d'un palais baigné des flots de la mer, au rivage embaumé de Naples ou de Messine, sous un ciel d'amour que l'astre d'Endymion pénètre de sa lumière ; elle s'avance, statue animée de Praxitèle, au milieu des statues immobiles, des pâles tableaux et des fresques silencieusement blanchies par les rayons de la lune : le bruit léger de sa course sur les mosaïques des marbres se mêle au murmure insensible de la vague[776].

La Sylphide est une cristallisation des rêves inassouvis de l'enfance, dont on sait la valeur fondatrice dans l'expérience de la création chateaubrianesque. Sa caractéristique est donc son aspect protéiforme. L'invitation au voyage illustre bien la manière dont la Sylphide conduit au rêve : figure éminemment féminine, elle cristallise en elle les chimères orientales du jeune homme selon les stéréotypes véhiculés par le XVIIIe siècle[777]. Le paysage est une succession d'ébauches, il reprend la frénésie d'une mutation perpétuelle des désirs incapables de se fixer et qui renvoient à la nature même de la changeante Sylphide[778]. Si le jeune Chateaubriand ne peut pas sortir et voyager, encore soumis à la pesante autorité paternelle, c'est la rêverie qui lui permet cette évasion par une succession de notations paysagères envisagées comme un tout hétéroclite qui trouve sa cohérence dans un même désir d'ailleurs idéalisé, cristallisé dans des références antiques ou relevant de la perfection orientale. Ainsi, les noms propres renvoient à un univers codifié, celui de la culture gréco-romaine[779] et l'avancée du paysage s'abstrait de toute donnée référentielle

---

[776] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 210.
[777] A savoir la richesse, la beauté florale (« ornée de diamants et de fleurs ») mais aussi la présence des « jardins d'orangers » ou des « palais » proches de la mer.
[778] Cette dernière symboliserait alors la rêverie dans sa capacité à se régénérer en permanence pour alimenter *« l'appel de l'infini »* qui caractérise les élans incontrôlés de la jeunesse contrainte.
[779] L'Italie avec « Naples » et « Messine », ainsi que les artistes sculpteurs de l'Antiquité comme « Endymion » ou « Praxitèle ».

pour faire se succéder jardins, palais, mer et rivage[780]. La Sylphide est devenue une nouvelle Venus d'Ille, « statue animée », création des hommes qui se trouve confrontée au contraste du paysage mourant sous l'influence lunaire[781]. La dernière phrase du tableau onirique représenté par Chateaubriand entraîne la description sur le terrain essentiel de la mixité esthétique[782]. La Sylphide figure une force d'attraction des paysages : elle permet leur naissance et leur métamorphose incessante au fil de sa propre transformation et de son évolution dans l'espace. Suivre la Sylphide revient à rejoindre la pente de la rêverie et ses effets sur l'espace environnant : elle porte le paysage jusqu'à son point de rupture en le détachant de toute ambition référentielle ou réaliste pour l'ouvrir sur le champ immense des possibles fantasmés.

Lorsque, dans le « Journal de Paris à Lugano », Chateaubriand, plus avancé dans l'existence, invoque de nouveau sa Sylphide, c'est en vain, comme pour rappeler ses rêves d'explorations passées[783]. La peinture du paysage liminaire de l'orage est la préfiguration des déchirements intérieurs d'une âme incapable de susciter de nouveau la magicienne de ses premières années et de le soustraire, dans l'atemporalité du rêve, à une réalité déceptive. Malgré les progrès de sa Muse[784], la Sylphide ne reparaît plus, peut-être parce qu'elle est justement la condition même de l'incapacité à peindre le réel, ce qu'a réalisé entre temps le voyageur qu'est Chateaubriand. Dès lors, cette « fille aînée de [ses] illusions, doux fruit de [ses] mystérieuses amours avec [sa] première solitude »[785], demeure ancrée dans un passé impossible à revivre et le paysage rêvé désormais sur le mode de la reprise de l'expérience vécue demeure à l'état de bribe, incapable de se développer[786]. La reprise de la topique orageuse n'est qu'une vaine tentative pour faire naître un paysage mort-né, celui d'une fusion impossible avec les éléments tempétueux qui se projettent dans

[780] La déréalisation s'opère sans limites pour aboutir à une rêverie totalement idéalisée, celle du « ciel d'amour », pour mieux basculer dans le fantasme artistique.

[781] L'esthétique du clair obscur et du mouvement de vie face à l'immobilité cadavérique des œuvres permet l'instauration d'une mise en valeur théâtrale de la Sylphide, reine devenue statue animée, et qui suscite un paysage autour d'elle qui dépasse toute limite réaliste pour la suivre dans ses incessantes métamorphoses. C'est elle qui semble susciter autour d'elle son propre paysage comme décor accompagnant ses déplacements.

[782] Le paysage ne s'offre qu'au prix d'une rencontre, d'un écho sonore qui suscite des liaisons impromptues et d'autant plus poétiques, celles de la Sylphide et de ses « bruits légers », ancrés dans la matérialité de l'œuvre d'art, mais aussi « le murmure insensible de la vague », souffle délicat du monde qui en est la réponse exacte dans l'ordre de la nature.

[783] Etablissant un contraste frappant entre sa solitude et l'animation de l'orage conjugué aux « mugissements de la Schächenel et de la Reuss », il demeure « seul et libre » mais sans « amour à bercer, ni songes à faire » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, p. 598).

[784] Il déclare ainsi : « j'ai vu plus de beautés et je sais mieux peindre ».

[785] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, p. 599.

[786] « Viens, nous monterons encore ensemble sur nos nuages ; nous irons avec la foudre sillonner, illuminer, embraser les précipices où je passerai demain. Viens ! emporte-moi comme autrefois, mais ne me rapporte plus. ».

un avenir proche, sans possibilité d'advenir dans le présent : les accents de François-René, revenu de l'expérience de l'irréel reprennent ceux du René et de « l'appel de l'infini ». Chateaubriand rejoue d'anciens rôles sans parvenir à les dépasser. La rêverie avorte et l'auteur ne peut que constater : « De ce songe il ne reste que la pluie, le vent et moi, songe sans fin, éternel orage. ». L'être se construit dans sa perméabilité au monde, dans une porosité permanente qui lui permet d'accueillir le paysage comme une part de lui-même. Ainsi, cette intériorisation du cadre naturel demeure essentielle lorsque l'impulsion de l'errance intérieure est possible.

La rêverie ne semble donc pouvoir susciter la déréalisation euphorisante du paysage qu'au prix d'une première immersion dans un cadre naturel pour y faire l'expérience de la solitude et de la communion, seule apte à permettre de transcender le promeneur devenu voyageur intérieur. Il en est ainsi dans cet extrait de *Mémoires d'outre-tombe*, où le jeune Chateaubriand fait d'abord l'expérience des capacités illimitées du paysage pour les revivre ensuite dans l'enfermement de son donjon, métamorphosées par le désir d'infini :

> D'autres fois, je suivais un chemin abandonné, une onde ornée de ses plantes rivulaires ; j'écoutais les bruits qui sortent des lieux infréquentés ; je prêtais l'oreille à chaque arbre. Je croyais entendre la clarté de la lune chanter dans les bois : je voulais redire ces plaisirs et les paroles expiraient sur mes lèvres. Je ne sais comment je retrouvais encore ma déesse dans les accents d'une voix, dans les frémissements d'une harpe, dans les sons veloutés ou liquides d'un cor ou d'un harmonica. Il serait trop long de raconter les beaux voyages que je faisais avec ma fleur d'amour ; comment main en main nous visitions les ruines célèbres, Venise, Rome, Athènes, Jérusalem, Memphis, Carthage ; comment nous franchissions les mers ; comment nous demandions le bonheur aux palmiers d'Otahiti, aux bosquets embaumés d'Amboine et de Tidor. Comment au sommet de l'Himalaya nous allions réveiller l'aurore ; comment nous descendions les fleuves saints dont les vagues épandues entourent les pagodes aux boules d'or ; comment nous dormions aux rives du Gange, tandis que le bengali, perché sur le mât d'une nacelle de bambou, chantait sa barcarolle indienne.
>
> La terre et le ciel ne m'étaient plus rien ; j'oubliais surtout le dernier : mais si je ne lui adressais plus mes vœux, il écoutait la voix de ma secrète misère : car je souffrais, et les souffrances prient[787].

L'expérience première de l'immersion dans la nature appelle celle de la dépossession du réel par la contemplation : l'errance figure une expérience des limites du paysage, de l'isolement et de la perte des repères spatiaux et auditifs. Paradoxalement, l'indicible de l'expérience dilatée du paysage dissout est pourtant traduite par les mots lors même que, par prétérition, elle affirme ne pas pouvoir le faire. Au lieu de saisir l'insaisissable des sensations fugaces et des troubles perceptifs, la plume de l'auteur cherche à condenser l'expérience vécue du voyage qui ne se fait plus dans les « bois » mais

[787] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 212-213.

en lui, voyage intérieur avec la Sylphide comme guide, « fleur d'amour » et quintessence de l'élan de la rêverie. Rendre compte des paysages visités ne peut alors se faire que sur le mode de l'expansion avortée[788] : il convient de donner une idée de l'espace rêvé sans le circonscrire en totalité[789], d'évoquer à la fois l'exotisme et le lointain, de faire de cette succession de tableaux la condensation suggestive de ce qui les dépasse dans la communion de l'expérience exaltée, celle d'un espace aux mille ressources. La déréalisation de l'espace, dilatation du moi jusqu'aux limites extrêmes du monde, s'accompagne inévitablement d'une négation du monde réel[790]. Le paysage du parcours en compagnie de la Sylphide n'est donc pas uni, si ce n'est par un même désir d'éloignement pour atteindre les limites horizontales comme verticales du monde, désir d'infini qui pallie le sentiment de finitude et d'enfermement que ressent le jeune Chateaubriand.

Mais parfois, l'expérience du paysage solitaire n'appelle pas la correction du paysage rêvé, dilaté *ad libitum*, il jette plutôt les bases d'une rêverie à poursuivre au prix d'une incantation, le paysage méditatif et calme préparant l'envolée fusionnelle au sein des éléments :

> La nuit descendait ; les roseaux agitaient leurs champs de quenouilles et de glaives, parmi lesquels la caravane emplumée, poules d'eau, sarcelles, martins-pêcheurs, bécassines, se taisait ; le lac battait ses bords ; les grandes voix de l'automne sortaient des marais et des bois : j'échouais mon bateau au rivage et retournais au château. Dix heures sonnaient. A peine retiré dans ma chambre, ouvrant mes fenêtres, fixant mes regards au ciel, je commençais une incantation. Je montais avec ma magicienne sur les nuages : roulé dans ses cheveux et dans ses voiles, j'allais, au gré des tempêtes, agiter la cime des forêts, ébranler le sommet des montagnes, ou tourbillonner sur les mers. Plongeant dans l'espace descendant du trône de Dieu aux portes de l'abîme, les mondes étaient livrés à la puissance de mes amours. Au milieu du désordre des éléments, je mariais avec ivresse la pensée du danger à celle du plaisir. Les souffles de l'aquilon ne m'apportaient que les soupirs de la volupté ; le murmure de la pluie m'invitait au sommeil sur le sein d'une femme[791].

Le cadre est parcouru dans toutes ses latitudes comme pour explorer ses frontières[792]. Le premier paysage de ce tableau est fait de quiétude et d'apaisement[793] : son

---

[788] Par la réitération de l'anaphorique « comment », débutant chaque segment de phrase comme autant de rayonnements paysagers inaboutis.

[789] Parcours onomastique des ruines antiques fameuses, voyages outre-mer dans l'exotisme d'un monde lointain, levers de soleil sur le point culminant du monde, expérience de l'immersion fluviale indhoue, toute éventualité paysagère est évoquée dans son éloignement et son extension maximale.

[790] « Terre », « ciel » tout cela ne se résume plus qu'au « rien », inexistence supplantée par la séduction de la rêverie.

[791] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 214-215.

[792] Cela se réalise par un triple mouvement : la descente de la nuit, la montée avec la « magicienne » dans les cieux puis la descente dans le « désordre des éléments ».

[793] Que vient renforcer la navigation au sein « des marais et des bois », dans la continuité du célèbre passage des *Rêveries* de Rousseau, à savoir la « Cinquième Rêverie », celle de l'embarquement sur le lac. Déjà, par

tremblé annonce alors l'expérience des confins avec la Sylphide, reprenant les caractéristiques des extrêmes spatiaux déjà perçus dans l'épisode précédent[794]. L'expérience de la rêverie n'est pas simplement déroulement d'une fantasmagorie paysagère jusqu'aux confins du globe dans un parfum de succession toujours renouvelée et apaisée : elle peut aussi passer du délice à l'exaltation sauvage[795]. La fusion avec la Sylphide, sensuelle par la chevelure et le voile, appelle celle avec le grand tout, dans un chaos qui déstructure l'espace, réduit à une succession de fragments[796]. La rêverie est un élan, mais il se révèle souvent incapable de produire l'extension linéaire du paysage : il ne peut se traduire que par une collection de fragments comme autant de notations paysagères qui ne trouvent de cohésion que dans une tension diffractée vers l'infini. L'expérience de la Sylphide introduit ainsi une double postulation dont l'œuvre de Chateaubriand demeure profondément marquée : l'espace de la rêverie entraîne la dilution dans une contemplation cherchant à rendre l'harmonie et la douceur et peut même transporter le voyageur au-delà de lui-même sous la forme de l'extase ou du délire, jusqu'à rejoindre la tentation du panthéisme.

2. Douceur et harmonie : métamorphoses du paysage sur la *« pente de la rêverie »*

Lorsque l'individu se trouve confronté à un certain type de paysages, la rêverie s'enclenche et se traduit par un cadre métamorphosé : il ne s'agit plus de représenter la réalité, mais les images de l'esprit suscitées par le réel et qui viennent en surimpression transformer l'espace appréhendé. Comme il l'indique à propos des monuments de la Grèce dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, c'est « le choix des sites » qui prédétermine la beauté des paysages, et donc leur capacité à susciter la rêverie :

---

petites notations, le silence s'instaure pour mieux laisser paraître le surnaturel qui le dépasse dans « les grandes voix de l'automne », voix de la nature comme de la saison personnifiée.

[794] « Cimes », « sommets », « mers » et « tempêtes », autant d'éléments du paysage qui se succèdent de manière topique pour signifier une expérience des limites se traduisant non plus par un rapport euphémisé au mouvement mais au contraire par la frénésie de l'agitation.

[795] Le paysage, « livré à la puissance de [ses] amours » deviennent des « mondes », ils changent de proportion dans un délire mégalomaniaque de pouvoir qui identifie le voyageur à un élément en « désordre », participant des tempêtes qui balaient le monde. Alors, il devient agent de la destruction du paysage entre deux postulations inverses caractéristiques de l'ambivalence du sublime, la puissance du « souffle » et la faiblesse du « murmure », le « plaisir » et « la pensée du danger ».

[796] Ces témoins d'une agitation rendue par l'énumération et la succession de phrases courtes miment la précipitation des éléments.

> Les Grecs n'excellaient pas moins dans le choix des sites de leurs édifices que dans l'architecture de ces édifices mêmes. La plupart des promontoires du Péloponnèse, de l'Attique, de l'Ionie et des îles de l'Archipel étaient marqués par des temples, des trophées ou des tombeaux. Ces monuments, environnés de bois et de rochers, vus dans tous les accidents de la lumière, tantôt au milieu des nuages et de la foudre, tantôt éclairés par la lune, par le soleil couchant, par l'aurore, devaient rendre les côtes de la Grèce d'une incomparable beauté […][797].

Ce passage permet de déterminer les conditions de naissance d'un beau paysage : la présence de *« monuments »* des hommes dans un décor naturel alliant minéralité et végétalité, marqué par une luminosité changeante : l'évocation des possibles éclairages naturels permet d'opposer la tourmente de la tempête, filtrant la luminosité, à l'intermittence lunaire et solaire en proposant une typologie de paysages qui sont propices à l'évasion de l'esprit - le paysage lunaire, le coucher de soleil et le lever de soleil.

Ces trois moments du jour permettent de distinguer deux attitudes principales qui régissent la composition des paysages de la rêverie : le regard métamorphose le paysage ou il investit l'espace et perçoit le paysage en glissant à sa surface.

A- Le regard métamorphosant : surimpression paysagères

Deux paysages illustrent l'expansion par le regard métamorphosant qui crée un nouveau cadre où la nature accueille des représentations de la société et les appelle par sa conformation particulière. Dans *Les Martyrs*, Alexandrie, perçue depuis une « galerie de marbre » par le héros Eudore, prend un aspect militaire conforme aux souvenirs que son paysage évoque :

> Un soir, j'étais resté presque seul dans le dépôt des remèdes et des poisons de l'âme. Du haut d'une galerie de marbre, je regardais Alexandrie, éclairée des derniers rayons du jour. Je contemplais cette ville habitée par un million d'hommes et située entre trois déserts : la mer, les sables de la Libye et Nécropolis, cité des morts aussi grande que celle des vivants. Mes yeux erraient sur tant de monuments, le Phare, le Timonium, l'Hippodrome, le palais des Ptolémées, les aiguilles de Cléopâtre ; je considérais ces deux ports couverts de navires, ces flots témoins de la magnanimité du premier des Césars et de la douleur de Cornélie. La forme même de la cité frappait mes regards : elle se dessine comme une cuirasse macédonienne sur les sables de la Libye, soit pour rappeler le souvenir de son fondateur, soit pour dire aux voyageurs que les armes du héros grec étaient fécondes, et que la pique d'Alexandre faisait éclore des cités au désert, comme la lance de Minerve fit sortir l'olivier fleuri du sein de la terre[798].

---

[797] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 212.
[798] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 279-280.

Les éléments sont réunis pour la naissance d'un paysage évocateur, propice à l'élan de la rêverie : une position surplombante du regard posé sur une ville peuplée d'histoire et de légendes, sous les teintes du soleil couchant. La première situation de la ville permet de ménager un contraste fort entre la surpopulation citadine et l'environnement triplement désertique. La seconde phase du paysage, après la localisation, reprend l'errance du regard qui se traduit par le procédé de l'énumération, donnant l'impression d'une vision en surface qui glisse sur les apparences sans les détailler[799]. Peu à peu, le paysage glissant vers la mer et son infinité plane et désertique, la mémoire utilise cette toile vierge pour favoriser la métamorphose du cadre appréhendé : de retour sur la « cité », le regard est changé par l'expérience de la mémoire historique transmise par les soubresauts des guerres de conquêtes antiques. Alexandrie est perçue comme l'élément d'un costume guerrier[800]. Le contraste d'une ville peuplée dans un désert nourrit donc une digression sur les contraires miraculeux qui trouve une solution dans la volonté d'un peuple de faire des rapports entre les « monuments » des hommes et de la nature un champ de signification qu'un œil avisé permet de lire dans toutes ses implications sémantiques et idéologiques.

Dans un autre registre, le lever de lune sur la Bretagne emprunte quant à lui la métaphore filée de la reine afin de rendre toute la majesté de celle-ci sur le paysage environnant :

> Mais ce qu'il faut admirer en Bretagne, c'est la lune se levant sur la terre et se couchant sur la mer.
>
> Etablie par Dieu gouvernante de l'abîme, la lune a ses nuages, ses vapeurs, ses rayons, ses ombres portées comme le soleil ; mais comme lui, elle ne se retire pas solitaire ; un cortège d'étoiles l'accompagne. A mesure que sur mon rivage natal elle descend au bout du ciel, elle accroît son silence qu'elle communique à la mer ; bientôt elle tombe à l'horizon, l'intersecte, ne montre plus que la moitié de son front qui s'assoupit, s'incline et disparaît dans la molle intumescence des vagues. Les astres voisins de leur reine, avant de plonger à sa suite, semblent s'arrêter, suspendus à la cime des flots. La lune n'est pas plus tôt couchée, qu'un souffle venant du large brise l'image des constellations, comme on éteint les flambeaux après une solennité[801].

D'entrée, la place prépondérante de l'astre lunaire est fortement marquée par le lien qu'elle établit entre la terre et la mer. Entre ces deux espaces contraires, elle devient médiatrice et clef de voûte du paysage. Ainsi est préparée sa métamorphose

---

[799] Il s'agit de donner une perception d'ensemble où l'onomastique évocatrice des grands événements historiques et des grands hommes ayant traversé la ville suffit à nourrir l'imaginaire et la grandeur des lieux. Ce ne sont pourtant pas eux qui enclenchent la rêverie, mais la vue de la flotte au port, ces « navires » et ces « flots » rappelant à la mémoire les exploits navals de « César » et « Cornélie ».

[800] « Une cuirasse macédonienne » d'autant plus visible qu'elle se détache sur le fond désertique déjà évoqué auparavant, « les sables de la Libye ».

[801] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 155.

en « gouvernante de l'abîme » dans une analogie qui la rapproche de son jumeau diurne, le soleil. L'opposition est fertile puisqu'elle permet la distinction d'un écart qui met en mouvement l'expansion du paysage par la métaphore régalienne : la lune qui se couche est une reine escortée par sa suite. La rêverie n'est pas même annoncée par un regard qui s'abstrait du réel ou par une plongée dans la mémoire, comme s'il n'y avait pas glissement mais constat d'une analogie qui s'impose d'elle-même[802]. Cette plongée, retracée dans sa progression graduelle, permet la lente dérive du regard qui suit la pente de l'astre de la nuit dans un paysage euphémisé[803], métaphorisé par une poésie de l'indéterminé dont Chateaubriand parvient à peindre les moindres inflexions, avide de parcourir en détails l'espace endormi[804]. Il paraît ainsi plus efficace de donner à voir des images irréelles mais saisissantes, plus aptes à permettre à l'imaginaire de se représenter la féérie du coucher de lune en Bretagne. En surimpression du cadre de la forêt et de la mer, l'image de la reine ensommeillée, veillée par sa suite, confère une noblesse essentielle au tableau pour donner à voir et à sentir le sublime poétique et pittoresque de la scène. Le regard posé sur le paysage permet donc à la rêverie de transformer le cadre en lui superposant les données d'un imaginaire qui traduit une appréhension personnelle de l'espace : ville guerrière ou lune reine, il s'agit de rendre compte au mieux du sentiment du paysage en dépassant la peinture exacte pour s'en éloigner au prix d'une efficacité des effets.

Mais il arrive que le regard du rêveur ne modifie pas le paysage et semble seulement le frôler en glissant à sa surface pour ouvrir à un autre espace qui le dépasse.

B - Le regard en fuite : glissements du paysage

Le temps de la rêverie n'est pas toujours en prise sur le paysage : il arrive que l'expansion descriptive se déroule en marge de lui, motivée et extraite de lui, comme un temps de latence où le réel s'absout. La traversée d'une lande « semée de pierres druidiques » par le héros de *Mémoires d'outre-tombe* occasionne ainsi un décrochage de la

[802] L'imaginaire du lien est développé doublement, par l'allusion au « rivage natal », jetant un pont entre le sujet percevant et l'astre lunaire, mais aussi par la jonction avec la mer par la médiation du silence comme contrepartie à sa plongée à l'horizon.

[803] La personnification de la lune conduit à la naissance d'une poésie qui dote un élément central du paysage de caractéristiques majestueuses : la nature est devenue une chambre où le lecteur privilégié assiste au coucher de la reine commenté par l'auteur.

[804] La suspension des étoiles, le vent du large et sa comparaison au flambeau éteint sont autant de moyens de rendre la sensation du paysage sans le décrire de manière réaliste.

réalité qui trouve ses origines dans une contemplation du paysage ouvrant le champ des possibles :

> Au nord du château s'étendait une lande semée de pierres druidiques ; j'allais m'asseoir sur une de ces pierres au soleil couchant. La cime dorée des bois, la splendeur de la terre, l'étoile du soir scintillant à travers les nuages de rose, me ramenaient à mes songes : j'aurais voulu jouir de ce spectacle avec l'idéal objet de mes désirs. Je suivais en pensée l'astre du jour, je lui donnais ma beauté à conduire afin qu'il la présentât radieuse avec lui aux hommages de l'univers. Le vent du soir qui brisait les réseaux tendus par l'insecte sur la pointe des herbes, l'alouette de bruyère qui se posait sur un caillou, me rappelaient à la réalité : je reprenais le chemin du manoir, le cœur serré, le visage abattu[805].

La posture traditionnelle du contemplateur romantique, assis face au soleil couchant, reprend l'archétype du rêveur devant un spectacle poétique et évocateur : le parcours esthétisé de l'espace passe en revue les différents plans de la perspective (bois, terre et ciel), plans convenus que vient embellir la mention des effets de la luminosité[806]. L'inflexion du paysage vers l'indistinction déréalisante[807] permet une première avancée vers le basculement dans la rêverie. Le paysage n'est pas seulement point de départ d'une évasion mais temps d'une lucide perception du cadre qui a déjà succédé à un « songe »[808]. Le paysage guide, il n'ancre pas le sujet percevant dans l'espace, mais au contraire facilite son extraction par un revirement dans l'imaginaire. La réalité paysagère n'est qu'un moment de coupure entre deux rêveries, un temps bref de lucidité, comme si la rêverie primait sur la perception du réel. Pour autant, le paysage ne s'absout pas, il reste présent en filigrane et le soleil est suivi « en pensée », l'espace devient celui des regrets, d'une réalité impossible ruminée en vain[809]. L'évasion intérieure intègre donc peu ou prou des éléments du paysage pour signaler son éloignement dans le domaine de l'imaginaire qui reconstruit les chimères d'une réalité déceptive.

Mais il est aussi des paysages où le regard du rêveur demeure hagard et en fuite perpétuelle, comme dans cet extrait de *Mémoires d'outre-tombe* où Chateaubriand se plait à représenter Bonaparte en avatar de René désabusé et contemplatif :

---

[805] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 211.
[806] En témoigne les mots employés : « dorée », « splendeur », « scintillant ».
[807] Par le regard perçant les « nuages de rose » pour distinguer « l'étoile du soir ».
[808] C'est ce qu'indique l'emploi du verbe « ramen[er] ».
[809] Le soleil, rêvé comme guide et intercesseur céleste, s'oppose fortement aux scènes de la vie de la nature, où le regard change désormais d'échelle pour passer du macrocosme au microcosme. La rupture de la rêverie est signifiée de manière symbolique par le vent briseur de toile d'araignée, tisseuse de rêves et d'analogies entre le réel et l'imaginaire, mais aussi par le retour de l'alouette, liée à l'envol de la pensée depuis la dureté solide et concrète du roc symbole de la réalité intangible.

> Tout l'attristait sous un ciel où la vie semblait plus courte, le soleil restant trois jours de moins dans cet hémisphère que dans le notre. Quand Bonaparte sortait, il parcourait des sentiers scabreux que bordaient des aloès et des genêts odoriférants. Il se promenait parmi les gommiers à fleurs rares que les vents généraux faisaient pencher du même côté, ou il se cachait dans les gros nuages qui roulaient à terre. On le voyait assis sur les bases du pic de Diane, du Flay Staff, du Leader Hill, contemplant la mer par les brèches des montagnes. Devant lui se déroulait cet océan qui d'une part baigne les côtes de l'Afrique, de l'autre les rives américaines, et qui va, comme un fleuve sans bords, se perdre dans les mers australes. Point de terre civilisée plus voisine que le cap des Tempêtes. Qui dira les pensées de ce Prométhée déchiré vivant par la mort, lorsque, la main appuyée sur sa poitrine douloureuse, il promenait ses regards sur les flots[810]!

Nouveau Job ruminant la vanité de l'existence, le personnage de Bonaparte est un regard posé sur le paysage, un paysage traversé où l'homme parcourt plus qu'il n'observe. Chateaubriand restitue l'imagination d'un empereur désabusé qu'il se représente en exilé errant, indifférent aux végétaux luxuriants qui bordent son itinérance[811]. Le paysage est ainsi utilisé comme un moyen détourné de signifier la faillite de l'être dans une fuite et une quête de l'obscurité, mais aussi par une expansion du paysage sur le mode de l'insaisissable. Le regard s'attache à la moindre « brèche » comme une opportunité pour fuir la réalité de l'exil et s'évader vers l'espace macroscopique en tension vers d'autres continents : la perception extrapolée de Bonaparte en vient à considérer la mer comme un fleuve, c'est-à-dire comme une eau mouvante se dirigeant vers une mer plus importante[812]. Le regard est promenade, mais le basculement du paysage dans le domaine de l'intériorité reste du domaine du non dit[813]. Or, cette promenade est un retour vers les premières errances du personnage décrites au tout début du tableau, manière de signifier l'aspect cyclique et infini de l'éternel recommencement[814]. Lorsque le regard s'enfuit, l'espace se distend à la mesure de l'imaginaire qui l'envahit mais procède toujours à un revirement dans le domaine de l'intériorité investie par un paysage transformé ou dans l'impossibilité de se libérer *via* une rêverie impuissante en tension vers un infini inaccessible. Cette circularité infernale du regard et de l'espace qui l'entoure signale l'échec du personnage à trouver le bonheur sur terre, aussi la tentation est-elle grande de trouver une solution par le

---

[810] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 1241-1242.

[811] Elle est retracée sur un rythme ternaire qui aboutit à s'abstraire symboliquement du monde en sortant du champ de vision « dans les gros nuages qui roulaient à terre » : l'ancien empereur déchu est sorti de l'histoire pour gagner l'anonymat, avilissement et rabaissement à terre pour qui a côtoyé les sommets du pouvoir.

[812] L'océan devient un lien qui rattache les continents entre eux et permet une investigation imaginaire du monde dans sa globalité en suivant l'évolution supposée de son cours, jusqu'à l'égarement « dans les mers australes ».

[813] C'est ce que laisse entendre la dernière phrase du tableau, peignant Napoléon en nouveau « Prométhée déchiré vivant par la mort ».

[814] Contempler un paysage en fuite, fuir et se cacher, loger son regard dans les confins du paysage, revient donc à distendre sans succès l'espace par la médiation de la rêverie sur l'ailleurs pour revenir toujours à la circonférence étroite et sauvage de l'île et de l'exil inhospitalier.

dépassement du monde selon trois modalités - l'extase, le délire ou la tentation panthéiste - échappées possibles face au « vague des passions ».

3. Rêverie paysagère et dépassement du réel : extase, délire et panthéisme

L'extase et le panthéisme sont des moyens d'exprimer la passion de Chateaubriand pour la nature dans une tension vers l'unification rêveuse du « moi » et du paysage. Le délire favorise une disparition plus accentuée des limites spatiales au profit d'une transcendance qui recompose des espaces irréels ou fantasmagoriques.

A - De l'extase au panthéisme : expansion paysagère et fusion avec le grand tout.

Etymologiquement, l'extase est cet état qui consiste à se trouver hors de soi, comme saisi et transporté en dehors de son être par un spectacle de l'ordre du ravissement. C'est bien cette expérience que vit Eudore contemplant « le paysage de Naples sortant des ombres de la nuit » dans cet extrait des *Martyrs* :

> Chaque matin, aussitôt que l'aurore commençait à paraître, je me rendais sous un portique qui s'étendait le long de la mer. Le soleil se levait devant moi sur le Vésuve : il illuminait de ses feux les plus doux la chaîne des montagnes de Salerne, l'azur de la mer parsemée des voiles blanches des pêcheurs, les îles de Caprée, d'Oenaria et de Prochyta, la mer, le cap Misène et Baïes avec tous ses enchantements.
>
> Des fleurs et des fruits humides de rosée sont moins suaves et moins frais que le paysage de Naples sortant des ombres de la nuit. J'étais toujours surpris en arrivant au portique de me trouver au bord de la mer, car les vagues dans cet endroit faisaient à peine entendre le léger murmure d'une fontaine. En extase devant ce tableau, je m'appuyais contre une colonne, et, sans pensée, sans désir, sans projet, je restais des heures entières à respirer un air délicieux. Le charme était si profond qu'il me semblait que cet air divin transformait ma propre substance, et qu'avec un plaisir indicible je m'élevais vers le firmament comme un pur esprit. Dieu tout-puissant ! que j'étais loin d'être cette intelligence céleste dégagée des chaînes des passions ! Combien ce corps grossier m'attachait à la poussière du monde, et que j'étais misérable d'être si sensible aux charmes de la création et de penser si peu au Créateur ! Ah ! tandis que, libre en apparence, je croyais nager dans la lumière, quelque chrétien chargé de fers et plongé pour la foi dans les cachots était celui qui abandonnait véritablement la terre et montait glorieux dans les rayons du soleil éternel[815]!

Le paysage se déploie le long d'une ligne de perspective dessinée par les rayons du soleil levant et permet l'exploration progressive d'un espace en tension vers l'horizon, l'immensité océanique ou les caps bordant la baie napolitaine. La suite de ce tableau

[815] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 175-176.

inaugural se compose d'une succession de notations dont le fil conducteur reste la douceur[816]. L'apaisement contemplatif est alors propice à l'éveil de la rêverie extatique[817]. Le dernier temps du tableau permet cette déréalisation du cadre qui investit la beauté du paysage, matérialisée par l'« air délicieux » qui provoque une mutation intérieure selon le principe des vases communicants[818]. La dématérialisation de l'être, qui croit « nager dans la lumière » qui lui a servi de guide jusque-là, n'est en réalité que le leurre d'une conscience qui se pense en accord avec Dieu, mais qui ne peut se détacher de son état de péché. La rêverie déconstruit l'espace en le condensant à l'extrême : il est résumé par son parfum, symbole d'une réappropriation intérieure dans une fusion panthéiste incomplète puisque perçue comme impossible et imméritée. Parfois, le paysage produit cette extase de manière aboutie jusqu'au sentiment d'une abolition des limites entre lui et l'être qui le perçoit. La rêverie devient le vecteur de l'expansion en accueillant l'être comme une nouvelle composante. Dans ce passage de *Mémoires d'outre-tombe*, le glissement du paysage accompagne le sommeil du héros dans une indistinction des limites du perceptible :

> Quitté de mes compagnes, je me reposai au bord d'un massif d'arbres : son obscurité, glacée de lumière, formait la pénombre où j'étais assis. Des mouches luisantes brillaient parmi les arbrisseaux encrêpés, et s'éclipsaient lorsqu'elles passaient dans les irradiations de la lune. On entendait le bruit du flux et reflux du lac, les sauts du poisson d'or, et le cri rare de la cane plongeuse. Mes yeux étaient fixés sur les eaux ; je déclinais peu à peu vers cette somnolence connue des hommes qui courent les chemins du monde : nul souvenir distinct ne me restait ; je me sentais vivre et végéter avec la nature dans une espèce de panthéisme. Je m'adossai contre le tronc d'un magnolia et je m'endormis ; mon repos flottait sur un fond vague d'espérance[819].

Ce tableau compose un décor propice à l'évasion douce et lente du cadre naturel : la solitude et l'apaisement s'accompagnent d'une demi-teinte du jour filtré, indécision de l'atmosphère qui permet cette incertitude molle encourageant la sortie de la conscience vers le rêve[820]. L'état de l'entre-deux est essentiel : il permet d'ouvrir la brèche du panthéisme, de s'insérer dans la nature dans une conscience troublée de l'immersion

---

[816] Douceur des « feux » du soleil sur les montagnes, suavité de Naples naissant au grand jour, « léger murmure » des vagues.

[817] La saturation du paysage qui investit tout l'être ne peut réellement se dérouler qu'au prix d'une évacuation de l'intériorité perturbante, d'un vide qui facilite la porosité du contemplateur propre à accueillir le monde qui l'entoure.

[818] La rêverie de l'élévation spirituelle et de la métamorphose en « pur esprit » relève du fantasme d'absorption de la quintessence sublime du monde.

[819] *Mémoires d'outre-tombe,* tome I, *op. cit.*, p. 408.

[820] La notation paysagère des « mouches luisantes » disparaissant de temps à autre confirme cette volonté de créer un paysage de l'intermittence qui permet le basculement entre la veille et le sommeil, semblable au bercement du « flux et du reflux », les « sauts » et « cris rares », l'accumulation de motifs de l'intermittence moins réalistes que construits comme un paysage voué à agir sur l'être qui s'y trouve dans l'entre-deux de la rêverie.

indécise[821]. L'incertitude est le moteur d'une esthétique du tremblement qui parcourt l'ensemble de la deuxième partie du tableau, comme pour illustrer la contamination du paysage sur l'être qui s'y trouve entre la veille et l'endormissement, ni tout à fait désespéré, ni tout à fait empli d'espoir. La logique de l'intermittence souligne la porosité nécessaire à l'accès au paysage et au monde qui ne semble pouvoir se réaliser que dans l'ordre de l'incertain, lorsque les clivages entre le sujet rêveur et l'univers qu'il contemple trouvent une atmosphère intermédiaire qui puisse convenir à un échange réciproque des natures. L'état de la rêverie est le plus apte à permettre cette continuation du paysage dans l'intériorité sensible de l'être qui s'y trouve immergé.

Le voyage en Amérique est le moment où ce sentiment d'appartenance se manifeste de la manière la plus aiguë chez Chateaubriand. A l'écart des hommes, sur une rive de l'île qu'il parcourt, le voyageur est mieux à même de sonder la nature étrange de cette sensation d'être face au monde tout autant qu'englouti en lui :

> 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.
>
> A notre droite étaient les ruines indiennes ; à notre gauche notre camp de chasseurs ; l'île déroulait devant nous ses paysages gravés ou modelés dans les ondes. A l'orient, la lune, touchant l'horizon, semblait reposer immobile sur les côtes lointaines ; à l'occident, la voûte du ciel paraissait fondue en une mer de diamants et de saphirs, dans laquelle le soleil, à demi plongé, avait l'air de se dissoudre […][822].

L'expérience vécue relève de l'ineffable et pourtant, Chateaubriand utilise la prétérition[823]. Le panorama du paysage qui s'offre au regard du voyageur établit une cartographie des lieux mais insiste cependant sur leur évanescence paradoxale[824]. Rien ne semble fixe dans la muable nature américaine, semblant parfois dépasser la splendeur déjà extrême de ses paysages : stagnation possible de la lune, dispersion de l'île dans les « ondes », dissolution du soleil dans une mer faite ciel ou un ciel fait mer, tout semble confiner à l'indistinction. Cet état d'incertitude est bien celui qui permet la naissance du sentiment d'appartenance à la grande nature. Il débouche sur ce que Chateaubriand nomme avec poésie « la tristesse du bonheur »[825] : à la fois bonheur de se sentir être une partie du

---

[821] Telle que le suggèrent le verbe « végéter » ou « l'espèce de panthéisme » non défini dans lequel il est plongé.

[822] *Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 729-730.

[823] Cette tâche demeure impossible pour l'homme imparfait dans son art comparé à la perfection d'une nature animée par la grandeur de la perfection divine.

[824] Toute perspective est modalisé par des éventualités ou des verbes d'incertitude.

[825] « C'est peut-être la disposition la plus douce pour l'homme, car, alors même qu'il est heureux, il y a dans ses plaisirs un certain fonds d'amertume, un je ne sais quoi qu'on pourrait appeler la tristesse du bonheur. La

paysage et tristesse de savoir que ce qui nous enveloppe renvoie à notre petitesse et à notre impuissance. L'expansion du paysage cède la place à l'introspection qui tente de démêler le divorce établi dans l'état de communion rêveuse avec l'espace entre une saturation de l'affect et une désertification de la raison. Ressentir la communion divine par la médiation du paysage revient donc à accepter que celui-ci entre en nous ou que nous entrions en lui, ce qui est le principe même de la trajection. Mais l'âme vide et apte à accueillir cette inclusion de plénitude naturelle ne peut composer qu'avec les sens, en laissant de côté la rationalité de la pensée.

Le meilleur moyen de s'affranchir de la raison demeure alors la rêverie poussée à ses limites, celles du délire qui transcende l'espace et le déforme sur le mode des apparitions ou de l'enchaînement incessant des rêves.

B - Les voies ouvertes du délire : du paysage halluciné au paysage fantasmé

Lorsque le délire fiévreux gagne le voyageur et le soldat Chateaubriand, tel qu'il le retrace dans cet épisode de *Mémoires d'outre-tombe*, le paysage subit un tremblement comparable à celui qui le parcourt, mais il devient également la toile incertaine où viennent se superposer les visions les plus subjectives :

> Ayant repris haleine, je continuai ma route. Mes idées affaiblies flottaient dans un vague non sans charme ; mes anciens fantômes, ayant à peine la consistance d'ombres trois quarts effacées, m'entouraient pour me dire adieu. Je n'avais plus la force des souvenirs ; je voyais dans un lointain indéterminé, et mêlées à des images inconnues, les formes aériennes de mes parents et de mes amis. Quand je m'asseyais contre une borne du chemin, je croyais apercevoir des visages me souriant au seuil des distantes cabanes, dans la fumée bleue échappée du toit des chaumières, dans la cime des arbres, dans le transparent des nuées, dans les gerbes lumineuses du soleil traînant ses rayons sur les bruyères comme un râteau d'or. Ces apparitions étaient celles des Muses qui venaient assister à la mort du poète : ma tombe, creusée avec le linteau de leurs lyres sous un chêne des Ardennes, aurait assez bien convenu au soldat et au voyageur. Quelques gelinottes, fourvoyées dans le gîte des lièvres sous des troënes, faisaient seules, avec des insectes, quelques murmures autour de moi ; vies aussi légères, aussi ignorées que ma vie. Je ne pouvais plus marcher ; je me sentais extrêmement mal ; la petite-vérole rentrait et m'étouffait[826].

Il y a du plaisir dans l'incertitude du paysage, dans cette inconsistance propice à la surimpression des souvenirs dans un cadre naturel devenu palimpseste. La double

---

rêverie du voyageur est une sorte de plénitude de cœur et de vide de tête qui vous laisse jouir en repos de votre existence : c'est par la pensée que nous troublons la félicité que Dieu nous donne : l'âme est paisible, l'esprit est inquiet. » (*Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 729-730).

[826] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 494.

apparition évanescente, celle des parents et des amis puis des « visages souriants », sont autant de figurations morales du réconfort souhaité imprimées dans un cadre rendu irréel par son effet tremblé[827]. Pourtant, le paysage expansif n'est pas dénué de poésie et de charme, conformément à l'attirance de Chateaubriand pour les lieux mélancoliques et tristes. L'indistinction des souvenirs devenus images hallucinatoires projetées par son esprit sur la toile tremblante du paysage entraîne une indécision majeure[828]. La perspective de la mort s'accompagne d'une nouvelle évocation paysagère, petites scènes de déclin du soldat voyageur décrivant de petits moments de vanité naturelle[829]. Le parallèle établi entre le sujet et l'inconsistance du cadre naturel sous-tend une dernière fois l'imagerie du déclin amorcée dans les paysages brouillés qui ouvrent le tableau des hallucinations. Les frontières entre extériorité et intériorité s'abolissent alors au point de ne plus pouvoir s'exprimer que sur le modèle de l'indistinction et de la substitution. Comme l'extase, le délire fait sortir à-demi l'être de lui-même dans un double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation, vers la Grande Nature.

Cette volonté de projection peut parfois conduire à la description de paysages construits par les désirs intérieurs et qui n'ont de cohérence que dans l'imaginaire prospectif de l'auteur. L'Inde cristallise ainsi les rêves d'Orient du mémorialiste, au point de représenter ses paysages comme un chapelet successif de notations réunies par leur dimension fantasmatique :

> Dorénavant, si j'avais encore la manie de faire parler de moi, je ne sais où je pourrais courir, afin d'attirer l'attention du public : peut-être reprendrais-je mon ancien projet de la découverte du passage au pôle nord ; peut-être remonterais-je le Gange. Là, je verrais la longue ligne noire et droite des bois qui défendent l'accès de l'Himalaya ; lorsque, parvenu au col qui attache les deux principaux sommets du mont Ganghour, je découvrirais l'amphithéâtre incommensurable des neiges éternelles ; lorsque je demanderais à mes guides, comme Heber, l'évêque anglican de Calcutta le nom des autres montagnes de l'est, ils me répondraient qu'elles bordent l'empire chinois[830].

Le métadiscours sur les voyages et l'œuvre à venir engendre l'évocation d'un paysage fantasmatique qui suit le cours du Gange[831]. Percevoir le plus haut panorama

---

[827] Eloignement, brouillement perceptif, le paysage se déploie dans une succession de notations qui sont autant de bordures indécises à des apparitions non moins vagues d'un être en proie à la maladie et à la fièvre délirante.

[828] Les « apparitions » dont il est question peuvent aussi bien être les éléments du paysage inconsistant que les images venues du passé et qui semblent venir s'y loger.

[829] La vie n'existe plus, dans sa manifestation sonore et animale, que sur le régime du désordre et de l'égarement, celui des « gelinottes » ou des insectes, infimes événements qui adoucissent l'agonie de l'être.

[830] *Mémoires d'outre-tombe,* tome I, *op. cit.*, p. 815.

[831] Sur le mode conditionnel, un paysage se déploie qui ne trouve de réalité que dans l'esprit imaginatif de l'auteur. Une géographie fantasmée est recomposée au fil des évocations paysagères qui dessinent un parcours

possible relève ainsi de l'expérience des extrêmes que seule la rêverie peut fournir : l'onomastique produit un effet d'exotisme qui pallie le manque de particularité descriptive. Le paysage se construit selon un ensemble de descriptions générales sous la forme d'une invitation à l'espace rêvé, idéalisé par l'imaginaire comme la quintessence du beau[832]. Le lecteur est emporté dans la connivence de l'espace rêvé, dans l'euphorie du fantasme qui se nourrit du pittoresque et de la logique de la démesure expansive. Le dépassement du réalisme se produit ainsi par la cristallisation des idéaux. Mais ce paysage reste hypothétique, de même que les images perçues par le soldat voyageur dans les Ardennes ne sont que des chimères reposant un instant sur la toile tout aussi chimérique d'un paysage inconsistant. Rêver le paysage revient à se rêver à travers lui pour rejoindre les méandres de son imaginaire, à se rêver comme paysage, accueillant toutes ses composantes en les diluant ou en les métamorphosant à l'aune de son expérience sensible de l'espace naturel. Par la brèche de l'inconsistance, l'union entre l'être et le cadre qui l'entoure peut permettre une contamination de l'un et de l'autre dans l'impalpable sentiment de participer à une expérience de l'ordre de la communion divine[833].

L'expansion des paysages nous a donc conduit a explorer trois modalités particulières qui traduisent le rapport passionné au monde qu'entretient Chateaubriand : l'étagement perceptif, depuis la perception panoramique d'un point de vue surplombant jusqu'à l'investigation frontale des espaces de plain-pied, témoigne d'une volonté inquisitrice du regard qui sait jouer des aspects géographiques des lieux pour ordonner les éléments du paysage selon la luminosité solaire ou lunaire. Une permanence des schèmes de dualité dans l'esthétique du paysage chateaubrianesque permet de rendre compte d'une vision binaire du monde naturel qui s'articule autour de lignes de force dynamiques faisant souvent du fleuve ou de la plaine des espaces appropriés à la rêverie structurante de l'auteur. L'épique se révèle alors être une modalité de perception de l'espace très opératoire, au point qu'elle s'étend à l'ensemble de ses écrits, notamment à son chef

---

progressif envisagé jusqu'au sommet de « l'Himalaya », rêve de hauteur extrême et du panorama le plus haut du monde et cristallisation des rêves les plus débridés du contemplateur des paysages.

[832] Témoin en est l'usage de termes à connotations hyperboliques qui rapprochent le cadre décrit de l'infini : « l'amphithéâtre incommensurable des neiges éternelles » est l'absent de tout paysage, pour détourner une formule de Mallarmé, l'idée archétypale du panorama idéal car impossible à embrasser du regard, et dont les dimensions exagérées rapprochent l'homme du contact divin.

[833] La Sylphide, à cet égard, permet de figurer ce rapport fantasmatique aux paysages dans l'ordre de la déréalisation apportée par la rêverie : entre conscience et rêve, elle est l'image qui polarise les désirs d'espace et les paysages absolus, permettant à l'expansion paysagère de se poursuivre dans l'être percevant par la médiation du regard porté sur le monde.

d'œuvre, *Mémoires d'outre-tombe* : les paysages y trouvent l'expansion maximale qui leur convient et dont l'horizon n'est autre que spirituel. La tempête, le combat, la perception d'un monde antédiluvien : tout annonce une confrontation à l'infini qui demeure l'expansion ultime du paysage. Parvenu aux limites du descriptible, Chateaubriand articule divers discours pour les combiner à des fins expressives : l'analogie déploie le champ des virtualités que ne peut contenir le tableau ; la peinture d'espaces transcendants exhausse le point de vue et place souvent Chateaubriand en position prométhéenne, celle du pouvoir reconquis par la description qui épouse le point de vue divin. La hauteur sublime du regard devient un privilège de l'écrivain, grisé par une appréhension totalisante qui prend les dehors de la tentation encyclopédique. Du discours de l'apologiste à celui du naturaliste, le trait d'union de la voix du peintre et du poète permet de réaliser cette alliance improbable des discours dans le champ catalyseur de la description. Arrivé au point de rupture expansive, le paysage déployé en tension vers l'infini risque parfois de s'abîmer dans les méandres intérieurs de la rêverie, investie d'une transfiguration de l'espace qui se nourrit de l'extase panthéiste, de l'hallucination et du fantasme oriental lié à la Sylphide.

Le pendant inverse de cette hypertrophie du descriptif n'en est pas moins présent dans l'œuvre de « l'Enchanteur » : la fragmentation paysagère, moins fréquente que les tableaux expansifs qui ont fait sa renommée, est toutefois révélatrice d'un art descriptif abouti qui sait ménager les effets de surprise en conduisant le lecteur au gré d'une itinérance qu'il s'agit à présent d'envisager. L'expansion propre à l'errance cède la place à une autre logique descriptive témoignant d'une modalité contraire de la médiance chateaubrianesque : la relation dynamique à l'espace. Au gré des déplacements, le paysage se diffracte par une entreprise de dévoilement théâtral ou au contraire des stratégies d'évitement et de déviance. Modelé et instrumentalisé, il est condensé, fragmenté ou nié, selon une logique de déconstruction de plus en plus totale.

Deuxième partie

–

Chemins de traverse et instrumentalisation des paysages

> […] lorsqu'on regarde un paysage par une fenêtre, quoiqu'on rêve à autre chose, il entre pourtant dans la pensée un reflet de l'image que l'on a sous les yeux[1].

Au moment où il aboutit à cette réflexion capitale sur le paysage, Chateaubriand longe les bords du Rhin qu'il contemple depuis sa « voiture ». Le regard plongeant dans le fleuve, il fait proprement l'expérience de la médiance qu'il retranscrit par les mots : un paysage s'offre à son regard et, en retour, il imprime en lui sa marque indéfectible sous la forme d'une image, ou plutôt de son « reflet », que la littérature se chargera de traduire. L'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* est donc fortement conscient de la force visuelle des paysages, lors même qu'ils sont vus en passant, au gré de l'évolution spatiale du voyageur. Ce sont à présent ces paysages singuliers que nous aimerions étudier. Chateaubriand est un voyageur perpétuel, aussi les phases contemplatives alternent-elles, dans son parcours du monde, avec les phases itinérantes et progressives, ce qui nous conduit à opposer l'errance et l'itinérance dans son esthétique du paysage. L'expansion descriptive ne peut naître que d'un arrêt momentané de la plume comme du voyageur sur un espace-temps du paysage, celui de la contemplation que restitue, par les mots, l'espace agrandi de la page. Mais lorsque l'itinéraire emporte le voyageur, le paysage subit des distorsions multiples : ne trouvant pas place dans le cadre du récit, il se module en fonction de l'itinéraire suivi ; aussi n'est-il pas étonnant de constater que ce que nous nommerons les paysages de l'itinérance se trouvent la plupart du temps contenus dans les récits de voyage de l'auteur, exception faite des *Mémoires d'outre-tombe*[2].

La seconde partie de notre étude empruntera donc deux directions successives, mettant en lumière deux modalités d'apparition du paysage : après avoir analysé sa place dans les chemins de traverse, nous nous pencherons sur la nature des efflorescences paysagères décrites au fil du parcours selon trois modalités : la condensation, la fragmentation et enfin la négation.

---

[1] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-sixième, chapitre 5, p. 667.
[2] Quintessence de ses œuvres refondues dans une perspective totalisante, ils reprennent la somme de ses voyages pour mieux ajouter la superposition des errances de la mémoire à celles de l'homme d'état arpentant l'Europe diplomatique.

Chapitre I – Théâtralisation, mise en scène et itinérance

> Ayant toujours partie liée en profondeur avec les préliminaires d'une dramaturgie, la description tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur préparé d'un lever de rideau[3].

Chateaubriand a sans conteste le goût de la mise en scène dans sa présentation des paysages : à la recherche des effets pittoresques et exotiques, il entend faire participer activement le lecteur au récit en faisant de lui un agent à part entière de son entrée dans les paysages. L'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* aime à penser que le cadre naturel lui est subordonné et qu'il suit ses évolutions spatiales, déclarant : « les lieux semblent voyager avec moi, aussi mobiles, aussi fugitifs que ma vie »[4]. Si l'arrière-plan des vanités existentielles est toujours omniprésent, c'est toutefois pour signifier une dynamique de l'ordre du partage : de même qu'il semble inviter les paysages à l'accompagner dans sa perpétuelle marche en avant, il apostrophe souvent le lecteur pour l'engager à le suivre dans ses évolutions. Ce procédé rhétorique, lieu commun argumentatif, est le plus souvent utilisé en début d'œuvre pour que le lecteur accepte de poursuivre sa lecture : Chateaubriand use de la *« captatio benevolentiae »* à de nombreuses reprises et tout particulièrement dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[5]. Il s'agit à la fois de faire du parcours retracé une expérience vécue et surtout de préparer le lecteur à suivre des pérégrinations pas toujours réjouissantes, comme le recensement des monuments d'Athènes ou le passage en revue des ruines de Carthage. Lorsque le discours se présente comme celui du scientifique ou de l'archéologue, l'auteur prudent invite le lecteur à partager une expérience qui lui sera moins difficile et longue à lire puisqu'il en explorera lui aussi conjointement les détails. La prise à parti du lecteur l'engage dans une expérience

[3] Julien Gracq, *En Lisant, En Ecrivant*, « Littérature et peinture », in *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1995, p. 565.
[4] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, livre trente-cinquième, chapitre 17, p. 618.
[5] A titre d'exemple, citons entre autres ces passages : « Le lecteur a maintenant sous les yeux le tableau complet des monuments chrétiens dans Jérusalem. Nous allons à présent visiter les dehors de la Ville-Sainte. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 355) ; « Maintenant que je vais quitter la Palestine, il faut que le lecteur se transporte avec moi hors des murailles de Jérusalem pour jeter un dernier regard sur cette ville extraordinaire. » (*Ibid.*, p. 446).

de la lecture itinérante : les paysages sont alors vécus de l'intérieur et le lecteur devient un voyageur côtoyant l'écrivain qui lui sert de « cicérone ».

Une telle mise en scène se retrouve sur le plan de l'organisation et de l'entrée des éléments du paysage dans l'ordre du récit : alors qu'il entraîne explicitement le lecteur dans son itinérance, l'auteur construit parfois un parcours à visée théâtrale, qui débouche sur une révélation. Il est donc nécessaire de dévoiler les arcanes de la mise en scène paysagère avant de nous pencher sur la recréation de la mouvance du parcours. Nous verrons alors comment la traversée des espaces naturels réduit habilement la place dévolue à la nature pour privilégier, par une sélection des notations, la quintessence du pittoresque comme du dysphorique.

I. La mise en scène des paysages : une esthétique du surgissement

Pris dans la logique dynamique de l'itinérance, les paysages chateaubrianesques se prêtent parfois à une mise en scène élaborée qui reproduit le mouvement de surprise du voyageur : la description du cheminement se déroule alors selon deux modalités distinctes. Soit le parcours retracé est brutalement interrompu par le surgissement de ce paysage inattendu, soit au contraire l'auteur prend soin de semer sur son parcours un certain nombre d'éléments qui deviennent autant d'écrans appelés à se dérober *in fine* pour permettre la révélation attendue.

1. Une esthétique du surgissement inattendu

Lorsque Chateaubriand entend faire du lecteur un complice de son avancée, un compagnon de voyage, il lui fait partager sa surprise : ce dernier est alors plongé de manière inattendue dans un itinéraire qui débute sur une révélation paysagère étonnante parce qu'imprévue. En réalité, Chateaubriand construit à des fins expressives un cheminement qui retranscrit son propre étonnement en égarant le lecteur dans d'autres voies pour le placer face à l'intrusion d'un paysage magnifié. L'effet de surprise est particulièrement souligné dans deux paysages du surgissement itinérant, celui qui conduit

le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* à la découverte de l'Eurotas et celui qui le mène à la Mer Morte[6].

A – Eurotas et mer Morte : reconnaissances impromptues au détour de l'itinéraire

D'un côté, le chemin qui conduit au fleuve Eurotas dessine un parcours émaillé de contemplations fugaces, de l'autre se déploie la poésie d'une blancheur inattendue sur une terre désertique. L'itinéraire retranscrit captive l'attention du lecteur comme du voyageur pour aboutir à une vue en miniature, centrée autour d'une triade d'éléments dans le cas du surgissement de l'Eurotas : Taygète, Misitra, vallée de Laconie, autant de lieux simplement désignés[7]. L'apparition du fleuve est retardée par des descriptions analogiques, convoquant dans l'espace de la mémoire le site du mont Borée, avant de se focaliser sur le pont et enfin sur le fleuve qu'il enjambe. L'anonymat du cours d'eau est patent : simple élément parmi d'autres dans la description, il ne suscite pas l'intérêt du voyageur qui le qualifie d'ailleurs de « petit fleuve ». Ce fleuve, qui se révèlera être l'Eurotas, est donc tout d'abord minimisé dans l'ordre de la description au profit de l'itinéraire, de ses résonances ou de ses éléments focalisants. Dans le parcours qui conduit à la mer Morte, c'est la poésie du paysage qui évacue la présence de cette dernière. Il ne s'agit plus d'une mer, mais d'un désert qu'arpente le voyageur : « dunes de sable », « fissure », « vase cuite aux rayons du soleil », tout porte à croire qu'il n'y a aucune trace d'eau, fût-elle stagnante. Mais l'imaginaire s'inverse de façon suggestive en superposant la blancheur du sel qui recouvre « l'arène » à la neige improbable dans ces contrées arides. Tout est fait pour égarer l'esprit du lecteur et pour le détourner d'un spectacle qui se révèle inattendu.

L'identification du fleuve, faite *a posteriori*, est donnée au détour de la description itinérante. Il n'en va pas de même pour la mer Morte : une poétique de l'obscur préside à l'apparition surprenante du lac. Le rapprochement entre la « grève » désertique et le lac « sans mouvement » explique la confusion qui a trompé le voyageur cherchant en vain une « annonce » qui puisse lui révéler son inertie cadavérique. La mer Morte surprend car elle se fond avec le décor naturel, elle est en continuité étroite avec lui en raison de

[6] [1] Voir « Annexes », p. 703.
[7] Ils ont déjà été décrits avec précision auparavant ou ne tarderont pas à l'être.

l'omniprésence de la mort qui s'y fait sentir. Le minéral prend le pas sur l'aquatique : si la mer Morte disparaît aux yeux du voyageur, c'est parce qu'elle est pierreuse et saturée de « salure » comme le sol qui constitue ses rives, de même que le Jourdain lui apparaît comme un sable mouvant, une dune mobile. La sinuosité fluviale permet elle aussi cette inclusion de l'aquatique dans le minéral : l'Eurotas progresse en serpentant à travers la « vallée tortueuse » décrite à sa suite ; absent de la description qui ne fait que le nommer, il poursuit donc son mouvement en creux, ouvrant le passage au voyageur qui arpente ces « détours », plongé dans la trace d'un fleuve absent.

Le parcours terrestre préside ainsi à la découverte *a posteriori* d'un paysage présenté comme espace du mimétisme, où tout fait signe trop tard à celui qui l'inspecte avec les yeux avides de l'itinérant pressé. Le narrateur se charge alors de nommer ce qu'il présente comme un lieu oublié mais qui demeure fortement ancré dans l'espace du parcours, qu'il oriente ou dans lequel il se fond. Lorsque ce parcours se fait plus lent, la surprise paysagère peut aussi avoir lieu sans même être annoncée, ce dont témoignent les mises en scène du surgissement paysager lors de deux épisodes de navigation, l'une menant au dernier kan de l'Anatolie, l'autre à Baltimore révélé comme une offrande.

B – Baltimore et le dernier kan de l'Anatolie : lenteur et surgissement.

Un moyen habile de faire surgir le paysage est d'imprimer un tempo lent à la narration qui laisse le lecteur comme hagard et porté par la rêverie, pour mieux faire apparaître comme un spectacle merveilleux et fugitif les lieux que l'auteur entend mettre en valeur. Le paysage se distend alors entre deux rythmes contradictoires, une exploration lente et une accélération soudaine bien illustrées par les paysages de la navigation en Amérique et en Orient[8].

Ce qui est explicite dans le cas du voyage vers Baltimore est implicite dans l'itinéraire qui conduit le voyageur au « dernier kan de l'Anatolie » : qualifié de « lent », le voyage entrepris en Amérique décrit aussi une approche progressive et se traduit par une transformation de l'espace débouchant sur une analogie qui détourne le regard des réalités du trajet entrepris[9]. L'imaginaire citadin, où les « longues avenues » recréées par l'esprit se

[8] [2] Voir note 9 p. 265 et « Annexes », p. 704.

[9] « On leva l'ancre pour gagner la rade, et ensuite le port de Baltimore. Le trajet fut lent ; le vent manquait. En approchant de Baltimore, les eaux se rétrécirent : elles étaient d'un calme parfait ; nous avions l'air de

superposent au « calme parfait » de l'eau, joue le rôle d'un espace dilatoire que vient rompre le surgissement de Baltimore en toile de fond, illustration d'une évidence qui s'impose subitement au regard perdu jusque-là dans le feuilleté analogique. Mais il s'agit encore de construire l'image d'une apparition toute providentielle, sur un espace de comparaison qui contraste avec l'étroitesse des « eaux » jusque-là décrites. Baltimore « au fond d'un lac » semble au contraire s'étendre sur des eaux dormantes comme une nouvelle Venise surgie de nulle part. Ainsi, les dynamiques de lenteur analogique et de réalité surgissante, de l'étroitesse constatée à l'élargissement ressenti traduit par la médiation d'une comparaison, forment deux étapes successives qui impulsent un rythme lent puis précipité, le premier préparant le second.

C'est aussi la transformation remarquée du paysage qui illustre, dans l'extrait d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, la lente progression spatiale du voyageur et la graduelle émergence du paysage. Cependant, l'itinéraire semble s'étendre bien plus que pour l'approche de Baltimore[10]. L'étirement s'accompagne de notations de longueur –, celle du « long canal » - annonçant la dilatation du champ de vision qui vient chercher « au fond » des signes de la révélation possible d'une vue attendue. Alors, les figures de relais que sont les oiseaux, cygnes et hérons, réactivent la dualité entre le terrestre et le liquide qui concerne au premier chef le voyageur, marin en quête de terre ferme[11]. Mais Chateaubriand cultive une nouvelle fois son goût pour les descriptions dilatoires et la présence des oiseaux emporte son imagination ailée jusqu'au royaume des rêves[12]. Après l'analogie, c'est le

---

remonter un fleuve bordé de longues avenues : Baltimore s'offrit à nous comme au fond d'un lac. En face de la ville s'élevait une colline ombragée d'arbres, au pied de laquelle on commençait à bâtir quelques maisons. Nous amarrâmes au quai du port. Je couchai à bord et ne descendis à terre que le lendemain. J'allai loger à l'auberge, où l'on porta mes bagages. Les séminaristes se retirèrent avec leur supérieur à l'établissement préparé pour eux, d'où ils se sont dispersés en Amérique. » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 675). Cette apparition de Baltimore est reprise dans *Mémoires d'outre-tombe* (*op. cit.*, tome I, Livre sixième, chapitre 6, p. 344) qui raccourcit sensiblement l'espace de la description, en gommant notamment l'effet de lenteur, ce qui peut laisser supposer que la mise en scène contrastive du tempo descriptif relève d'une esthétique propre aux récits de voyage qui inscrivent le lecteur dans une expérience de l'espace dynamique.

[10] La description est fortement théâtralisée par la succession de figures de relais qui rythment l'avancée par paliers successifs. La première phrase se déploie pour signifier toute l'étendue du regard débouchant sur un soleil voilé et invisible, ou seulement en creux par la coloration qu'il donne aux « plans inclinés » des hauteurs.

[11] On sait combien l'oiseau nourrit l'imaginaire de Chateaubriand, qui voit en lui un avatar de sa propre condition, un frère d'exil dans le monde. Ainsi les oiseaux le précèdent-ils sur la voie de la découverte paysagère, comme en éclaireurs, laissant une nouvelle fois languir le lecteur qui attend la révélation d'un élément descriptif majeur. Pour une analyse plus détaillée du rôle des oiseaux, et plus largement des animaux dans la poétique de Chateaubriand, nous renvoyons à l'article de Jacques Dupont, « Bestiaire d'outre-tombe », in *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, colloque de Cerisy, éd. Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, pp. 301-321.

[12] Si l'hirondelle rappelle Combourg, le cygne et le héron donnent le branle à la rêverie sur les espaces américains. Lorsque les deux voyages se superposent, c'est ici l'amarrage, préfiguré par les deux oiseaux,

surgissement qui surprend le lecteur comme il a dû surprendre *in situ* le voyageur lui-même. Au fond de scène que constituait Baltimore répond l'ouverture lente d'un rideau naturel[13] : ouverture de la mer, déploiement des collines en deux pans opposés, tout porte à croire que Chateaubriand cherche à théâtraliser l'espace pour faire surgir le paysage aux yeux du lecteur désormais entraîné dans une véritable expérience. Nous pourrions à bon droit parler de paysage dramatisé, qui se construit *via* le retardement des données du cadre naturel, par l'insistance sur l'extension des « promontoires » qui allongent la présentation des lieux au gré de multiples précisions mimant le lent cheminement de la barque du voyageur en voie d'accostage « près d'une cabane ». Or, Chateaubriand, qui a coutume de révéler l'importance masquée sous des dehors insignifiants, révèle l'importance d'un lieu frontière, aux confins de la Grèce, le « dernier kan de l'Anatolie ».

Le paysage est distendu au gré des pérégrinations du voyageur pour valoriser une esthétique du surgissement et de la surprise. Il s'agit alors pour l'auteur de masquer la totalité du paysage, pour ensuite le révéler selon un procédé proche du coup de théâtre : parfois même, il n'en dévoile pas la totalité mais simplement un fragment qui a valeur métonymique, révélation partielle qui témoigne d'une précipitation du regard impatient, qui n'attend pas le dévoilement intégral pour rendre compte de sa surprise paysagère.

C – De Combourg à Jérusalem : révélations du fragment paysager

Le détournement et le jeu sur les variations de tempo descriptif peuvent donner naissance à une révélation incomplète qui trahit l'altération de l'espace par l'urgence du regard inquisiteur. Tout l'art de Chateaubriand est de faire du fragment surgi la marque d'une urgence partagée par le lecteur. Deux lieux emblématiques mettent en œuvre ce procédé : Combourg, lieu des origines de la Muse, et Jérusalem, lieu de cristallisation de la foi[14].

---

dont l'un vogue et l'autre touche terre, qui motive un ressouvenir des errances du Nouveau-Monde, reproduisant, sans faire avancer la description mais en lui donnant une épaisseur engourdissante, la quête du nouveau et de l'inconnu qui motive le voyageur.

[13] Pour une analyse plus détaillée de ce passage crucial d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, nous renvoyons à notre article intitulé *« Les paysages de l'itinérance dans les récits de voyages de Chateaubriand : accélération temporelle et fragmentation spatiale »*, in *Entre' Actes* n°3 : *Le Temps (in)saisissable ?*, Strasbourg, PUS, 2008, pp. 92-98.

[14] [3] Voir note 19, p. 268 et « Annexes », p. 704.

La longueur des deux extraits est très inégale et révèle une exploitation plus grande du procédé dilatoire dans la théâtralisation de l'arrivée à Combourg, temps fort de la première partie des *Mémoires d'outre-tombe*. Cependant, les modes descriptifs ne divergent pas pour autant : alors que l'arrivée à Combourg insiste sur la progression spatiale déceptive et lente, le trajet qui précède la perception de Jérusalem dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* se révèle particulièrement anodin. Le terrain décrit dans les deux cas semble ne pas être propice au surgissement d'un spectacle agréable. Pourtant, contre toute attente, il se déploie sous le regard du voyageur. Ce contraste est cependant plus appuyé dans le cas de Combourg : si le parcours de Cancale à Dol est l'occasion d'une anticipation sur un prochain épisode des *Mémoires*, les « quatre mortelles lieues » qui suivent déploient un paysage dysphorique en énumérant de simples notations paysagères[15]. Ce paysage sombre et mythologique, suscitant l'analogie des « faunes labourant », unit la bestialité à la fertilité du sol dans un univers en teintes sombres[16].

Lorsque l'expansion horizontale des interminables géhennes du paysage débouche sur l'élévation des éléments, celle du clocher et de sa flèche qui permettent l'ascension du regard, il semble qu'une première transformation s'opère, qui prépare une seconde élévation, céleste, celle des tours de Combourg. Après l'enfer descriptif vient la perception du clocher, image de Dieu dans son élévation vers le ciel, annonçant l'entrée dans un paradis. Le village figure en effet l'Eden intime, celui des premiers temps de l'existence. Là encore, il s'agit de préparer le lecteur au surgissement de Combourg en dessinant les contours indéfinis d'un paysage réduit à « la flèche de l'église d'une bourgade », nécessaire pour peindre l'arrivée subite dans le champ de vision d'autres éminences, les tours de Combourg, supplantant celles de l'église comme si la religion cédait sa place au paradis médiéval du château après le purgatoire de l'arrière-pays profane et païen. Toutefois, Combourg reste anonyme, il se devine plus qu'il ne se nomme : « les tours d'un château féodal » se présentent comme une excroissance, un prolongement de la bourgade qui sert désormais de relais perceptif pour le localiser à sa périphérie[17]. Le retour au présent de

[15] Le paysage qui s'y lit au fil du parcours ne semble exister qu'à l'état résiduel, tant les adjectifs employés, comme « indigentes » ou « maigres » insistent sur la fragilité des éléments du cadre naturel comme des habitants qui le peuplent. En témoignent ces notations : « friches à peine écrêtées », « indigentes avenières », « blé noir, court et pauvre », « bœufs maigres ».

[16] L'allusion aux « faunes labourant » permet de donner aux paysans l'image d'homme-bêtes, ce que vient motiver auparavant leur description, portant des « peaux de biques » et étant dotés de « cheveux longs » les rapprochant de l'animalité.

[17] L'adjectif employé pour qualifier le château demeure cependant essentiel en ce qu'il le détache du temps contemporain de la contemplation : il s'agit d'une apparition, projection d'un jadis qui fait irruption dans un présent qui en théâtralise le surgissement, la lumière du « soleil couchant » agissant comme un projecteur qui

l'écriture souligne la rupture qui conduit du parcours de l'enfer à celui des souvenirs d'enfance : l'émotion submerge le narrateur et tarit le flot de l'écriture mémorialiste[18]. En utilisant la mise en relief par d'habiles contrastes et effets de contrepoint concernant les points de vue adoptés, Chateaubriand ne ménage pas ses effets pour présenter l'un des lieux essentiels de son existence. Jérusalem répond au même schéma de disposition contrastive, en insistant cependant bien moins sur l'effet de préparation et de surprise.

Pour recréer le point de mire du voyageur en terre désertique, l'auteur d'*Itinéraire de Paris de Jérusalem* est plus économe de moyens que le mémorialiste : et pour cause, Jérusalem est souvent décrit dans son récit de voyage et n'a pas l'importance de Combourg dans son imaginaire. Néanmoins, sa perception témoigne d'une mise en scène théâtrale de l'effet de surprise[19]. Le contraste est mis à profit par une succession de notations descriptives neutres et simplement indicatives débouchant sur un surgissement inattendu[20]. Si Jérusalem est dévoilée d'emblée et nommée, contrairement à Combourg, c'est pour mieux suggérer le pittoresque d'une révélation déjà préfigurée par l'emploi d'un verbe de perception[21], mais surtout par la configuration visuelle, « une ouverture des montagnes ». Le regard investit la matière du paysage, favorisé par le cadre décrit, inversant l'ordre du tableau. C'est après avoir présenté Jérusalem que le narrateur décrit le processus qui a conduit à sa lente et difficile identification : il n'utilise plus tant le contraste qu'il n'insiste sur les similitudes qui fondent la ville dans l'indistinction du cadre naturel dysphorique. Le décalage se situe sur le plan du nom et de l'identification d'une ville prestigieuse, dont la promesse de splendeur cadre mal avec les réalités du terrain, « amas de rochers brisés » annonçant la « cité des désolations ». Pourtant, le dernier fragment de la phrase opère un renversement ultime, celui du sublime mariant les contraires, l'aspect « effrayant » de la

---

dévoile, à travers le rideau de la « futaie éclairée », d'autres « arbres » sortis du fond des âges, les tours de l'édifice. Or, c'est dans l'une de ces tours, le fameux « donjon », que se cristallisera une part des rêveries fantasmatiques de l'enfant et que sa muse fera ses premiers essais dans les espaces de son imaginaire enfiévré.

[18] Aussi faut-il percevoir les protestations d'émotions intenses de l'auteur comme un autre procédé de mise en valeur d'un temps fort de l'œuvre, celui du premier regard jeté sur une partie de Combourg, éminemment symbolique puisque son apparente indistinction reproduit un regard naïf posé sur les paysages, celui de l'enfant qui ignore ce qu'il va vivre là, mais forme surtout un décalage fondamental entre le point de vue recréé du héros et celui du lecteur complice de l'auteur. Il préfigure, dans cet espace vide de précision, le théâtre d'ombres qu'il abritera durant son enfance.

[19] « Nous quittâmes le couvent à trois heures de l'après-midi ; nous remontâmes le torrent de Cédron ; ensuite, traversant la ravine, nous reprîmes notre route au levant. Nous découvrîmes Jérusalem par une ouverture des montagnes. Je ne savais trop ce que j'apercevais ; je croyais voir un amas de rochers brisés : l'apparition subite de cette cité des désolations au milieu d'une solitude désolée avait quelque chose d'effrayant ; c'était véritablement la reine du désert. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 314).

[20] Les verbes d'action insistent essentiellement sur le parcours effectué, à titre informatif et non pas poétique. Ces verbes et formes verbales indiquent avant tout la traversée de l'espace, sous toutes ses formes, solides ou liquides : « nous quittâmes », « nous remontâmes », « traversant », « nous reprîmes notre route ».

[21] « découvrîmes ».

ville et la révélation grandiose en clôture de la description : « c'était véritablement la reine du désert ». Personnifiée, Jérusalem se détache symboliquement du cadre naturel où, jusque-là, elle ne se distinguait en aucune manière, faite de pierres en décomposition.

Une théâtralisation *a posteriori* dramatise de nouveau la première présentation de Jérusalem dans une « ouverture », de l'ordre de la perception limitée et inquisitrice : identifiée, Jérusalem est replongée dans son anonymat désertique et se retrouve couronnée et mise en valeur comme Combourg par l'ensoleillement crépusculaire. Chateaubriand exploite les données du paysage pour mettre en scène le surgissement de lieux phares de son existence mais souvent, ce surgissement inopiné est préparé et annoncé par le parcours qui mène à la révélation : la constitution du parcours descriptif selon l'enchaînement des éléments en contrepoint, laisse place à un espace sémiologique où les signes se déploient aux yeux du lecteur qui doit les interpréter tout autant que le voyageur, comme des préfigurations des paysages qui vont se présenter à son regard.

2. Le surgissement attendu : signes, voiles et dévoilements annonciateurs

Le surgissement préfiguré passe par l'accumulation des figures du voile au fil du parcours pour mieux favoriser l'apparition finale ou par des dévoilements successifs qui annoncent la découverte ultime, par gradation ou effet de *crescendo*.

A – Du voile au dévoilement : suggestion et révélation du paysage

Pour accroître le désir spectaculaire du lecteur, Chateaubriand utilise fréquemment un procédé traditionnel qui consiste à voiler le paysage, n'en montrant que les grandes lignes, floues ou masquées. Trois paysages sont construits selon ce procédé dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, et concernent deux lieux essentiels du voyage entrepris, Constantinople et Carthage, mais aussi un autre lieu symbolique sur le plan spirituel, le Carmel[22].

Alors que Carthage demeure tapie dans l'indistinction de « ruines […] peu apparentes », Constantinople et le Carmel « noyées dans le brouillard » sont voilés aux

[22] [4] Voir « Annexes », p. 705.

yeux du spectateur non par les réalités physiques du terrain, mais par les conditions météorologiques. Constantinople et sa côte se font désirer, tout comme le Carmel, que tout le monde perçoit sauf le voyageur, aveuglé par « le soleil qui commençait à se lever en face de [lui] ». Cette perception retardée ouvre alors la description à un champ d'investigation paysager qui joue sur le décalage entre l'ignorance du voyageur ou son incapacité à voir, et la connaissance de l'écrivain qui retrace ce qui s'apparente à une enquête. Les étapes d'un aveuglement progressif sont retracées à Constantinople pour favoriser l'émergence d'une poésie analogique : la ville prend alors « l'aspect d'une forêt dépouillée » et le brouillard devient une « vapeur ». Ce qui était alliance de nature et de culture[23] prend l'aspect fondu et indistinct des formes vagues dans l'indifférenciation végétale. Ce n'est pas tant le vague poétique qui émerge de l'attente de l'apparition du Carmel qu'une sensation diffuse de spiritualité, « quelque chose de religieux et d'auguste » que le narrateur ne parvient pas à nommer, à l'image de ce qu'il ne peut voir. Dans tous les cas, il s'agit d'instaurer un climat de mystère, obscurité qui préside au dévoilement lumineux. La confusion du sol et des ruines de Carthage, constante qui relie l'antique cité de Didon à la ville sainte de Jérusalem, fonctionne à la manière d'une table rase qui attend la révélation du surgissement paysager.

Ce surgissement se produit dans les trois extraits évoqués sur le mode du dévoilement inattendu, préparé par une perception lacunaire : formes des cyprès et des minarets devinées sur un pan de brouillard, attitude des pèlerins priant, silencieux et indiquant du doigt un Carmel invisible confondu avec une apparition divine impalpable, ou encore affleurement léger de ruines anonymes confondues avec le sol de Carthage[24]. La révélation est ainsi repoussée jusqu'aux ultimes limites de la parole. Le Carmel, quant à lui, se confond avec « la Terre sainte » qu'il semble représenter par métonymie : la description recrée les étapes d'une attente fiévreuse, imprégnée de religiosité ardente[25]. L'attente est comblée par la poésie qui retarde, aux yeux du lecteur, la description du Carmel enfin révélé : le « cri » intermittent des marins préside à l'approche du lieu espéré

[23] « Les cyprès et les minarets », représentants respectifs du symbole mortuaire des cimetières et du pouvoir religieux musulman.

[24] Pour cette dernière, Chateaubriand reprend un procédé déjà utilisé avec l'Eurotas ou Baltimore, à savoir la révélation en toute fin de période phrastique, par l'utilisation d'une formule présentative actualisée par l'utilisation d'un adverbe locatif : « c'était là Carthage ».

[25] Une esthétique du contrepoint marie alors les sons et le décor maritime comme pour offrir la quintessence d'un moment fusionnel où l'homme prend part harmonieusement au spectacle de la nature : sons de la prière, sons du bateau voguant sur les flots et beautés pittoresques de la « mer brillante » esquissent ainsi la peinture d'une scène hautement symbolique.

et à sa révélation dans le champ de vision[26]. Cette révélation déréalise le mont Carmel qui prend l'aspect d'une auréole divine, « tache ronde au-dessus des rayons du soleil » : l'attente religieuse contamine l'ordre de la vision et conduit à la prière « à la manière des Latins ». Nulle métamorphose de Constantinople, en revanche, mais plutôt une insistance sur la magie d'une apparition miraculeuse : la surprise, notée par l'utilisation rituelle de la locution adverbiale « tout à coup », s'accompagne d'une précision intéressante en ce qu'elle rapproche l'apparition de la ville du « coup de baguette d'un génie ». Ville des *Mille et Une Nuits* par excellence, Constantinople appelle un imaginaire oriental qui n'est plus l'imaginaire chrétien du Carmel ou de Jérusalem : l'apparition s'y fait sur le mode profane, mais elle est toujours de l'ordre du miraculeux et de l'inattendu, présidant à la constitution d'un panorama qui insiste sur l'esthétique des lieux. Le voyageur est situé à la croisée des continents, entre « la terre d'Asie » et « la terre d'Europe ». Dans tous les cas, il s'agit d'insister sur la splendeur de la révélation, perçue d'un point de vue divin qui embrasse deux continents, ainsi que sur la beauté de l'ensemble.

Préfigurer l'apparition du paysage, c'est donc attiser la curiosité et le désir spectaculaire du lecteur en le faisant languir jusqu'à l'éclat de la révélation finale : en constituant un parcours menant de l'opacité à la lumière, Chateaubriand fait de la description du récit de voyage un lieu où le lecteur est pris dans une expérience mystique, de l'ordre du divin ou du surnaturel. Le paysage ne s'offre pas tant qu'il se révèle là où il ne semble pas pouvoir se révéler ; il se présente comme un cadeau inattendu, préfiguré par des indices qui en donnent un avant-goût sans toutefois le dévoiler dans son intégralité. Chateaubriand prépare ainsi minutieusement les apparitions des lieux qui cristallisent toute son attention et celle du lecteur voyageur ; il sème un certain nombre d'indices imparfaits nourrissant la description qui se dilate jusqu'à la révélation finale. Il s'agit de faire ressentir au lecteur ce que lui-même a pu vivre dans l'ordre de l'émerveillement soudain.

B – Des apparitions à l'apparition : préfigurations paysagères.

Dans la théâtralisation des paysages, Chateaubriand soigne particulièrement l'entrée en scène de certains lieux-clés de son voyage, décrits dans *Itinéraire de Paris à*

[26] Une nouvelle fois, l'emploi de l'adverbe « enfin », qui semble clore le long parcours descriptif comme il soulage l'attente trop pesante, préside à une description du Carmel qui demeure cependant succincte et sous le régime de l'analogie.

Jérusalem ou retranscrits par les parcours d'Eudore dans *Les Martyrs* : ainsi, le Jourdain, Rosette ou les pyramides de Gizeh sont approchés lentement par une itinérance descriptive qui se plaît toutefois à faire grandir peu à peu la tension pour tenir en haleine le lecteur jusqu'au surgissement tant attendu. Alors, l'espace du déploiement itinérant devient le théâtre d'apparitions successives qui constituent autant de termes d'appel conduisant à l'émergence finale[27].

Alors que le Jourdain est annoncé par un seul surgissement, Rosette l'est à deux reprises, de même que les pyramides qui ne s'offrent au regard du voyageur qu'après un long périple. Le Jourdain ne surgit qu'après un itinéraire long et fastidieux[28] : un premier surgissement précède la découverte, celui d'un espace qui étonne le voyageur par la fertilité jaillissant au sein « d'un sol stérile ». Comme souvent dans les espaces désertiques représentés par Chateaubriand, l'itinérance conduit au repérage de signes attestant la présence masquée d'un événement paysager à venir : le « petit bois d'arbres de baume et de tamarins » est déjà une préfiguration du fleuve fertile au sein de l'aridité omniprésente. Le surgissement du Jourdain est retardé par la description d'un espace intermédiaire qui fait écran à la perception. Le mouvement de « cet espèce de sable » face à « l'immobilité du sol » déploie le champ lexical de l'indistinction[29] : l'itinéraire se fait enquête, quête de l'innommable, dont le but est de trouver un sens à ce qui ne semble pas en avoir en apparence. L'aberration visuelle est un premier stade qui conduit à la réalisation spectaculaire du lieu[30]. Il s'agit bien de faire du Jourdain un espace révélé, comme le souligne le présentatif final, désormais devenu une formule topique du surgissement paysager, mais aussi de communiquer la lenteur de la découverte laborieuse, représentée par le fleuve embourbé.

Aux alentours de Rosette[31], le voyageur est cette fois frappé par une première apparition, qui préfigure celle du lieu attendu. Le dévoilement des palmiers comme un

---

[27] [5] Voir « Annexes », p. 706.

[28] En témoigne l'utilisation des précisions suivantes : « nous cheminâmes pendant une heure et demie » et la « peine excessive » de leur avancée.

[29] « Comme une espèce de sable en mouvement », « sans pouvoir dire ce que c'était », « j'avais peine à distinguer », « ce singulier objet ».

[30] L'indétermination de l'indéfini qui qualifie le fleuve (« un fleuve jaune ») souligne la progression lente de l'acuité visuelle et du parcours de la reconnaissance. La progression entravée du fleuve rend, sur la plan de l'espace, les errances intérieures de l'esprit. Le fleuve est ainsi caractérisé par la lenteur de son flot, comme empêché de couler selon son débit habituel : « profondément encaissé », donc borné étroitement, il « roulait avec lenteur une onde épaissie ».

[31] « Le soir même, nous eûmes, comme disent les marins, connaissance de quelques palmiers qui se montraient dans le sud-ouest, et qui paraissaient sortir de la mer ; on ne voyait point le sol qui les portait. Au

surgissement surnaturel au sein des eaux permet une première entrée en scène du voile qui occulte la terre au profit de la mer et de la végétalité du paysage[32]. La tâche du voyageur n'est pas tant de retranscrire ce qu'il a vu que de montrer ce qu'il a deviné pour mieux marquer les étapes de sa progression. La ruine, « triste enseigne », annonce les tombeaux que seront les pyramides, pérennes mais aussi vestiges d'une civilisation disparue, et symboles de la dégradation du monde. Une seconde révélation, soulignée par le cri du guide[33], est constituée par un espace frontière entre la mer et le fleuve, lieu de la naissance du Nil[34]. A l'image de la dualité repérée dans l'approche de Constantinople, Rosette est préfiguré par l'alliance des « palmiers » et du « minaret » : le palmier remplace le cyprès comme marque de l'Afrique succédant à l'Asie. Cependant, Rosette se dérobe au regard et le régime analogique portant l'imaginaire jusqu'aux « lagunes des Florides », aux « tropiques », à la Grèce ou à la Syrie, tente de pallier l'impossibilité de décrire les lieux. Derrière la succession des épiphanies paysagères au fil du parcours se cache une dysphorie relative ou plutôt une inconsistance redoublée qui tend à faire des lieux parcourus un espace survolé, porté par la dynamique fluviale envahissante qui recouvre un sol inexistant, « toujours invisible ». L'expérience de Rosette est donc celle des limites perceptives du monde, du fragment symbolique et de la déréalisation spatiale.

L'itinérance persiste cependant comme un vaste parcours des signes à interpréter, un paysage en mouvement qui progresse au rythme des décodages sémiologiques. C'est ainsi

---

sud, on remarquait une masse noirâtre et confuse, accompagnée de quelques arbres isolés : c'étaient les ruines d'un village, triste enseigne des destinées de l'Egypte.

Le 20, à cinq heures du matin, j'aperçus sur la surface verte et ridée de la mer une barre d'écume, et de l'autre côté de cette barre une eau pâle et tranquille. Le capitaine vint me frapper sur l'épaule, et me dit en langue franque : « Nilo ! » Bientôt après nous entrâmes et nous courûmes dans ces eaux fameuses, dont je voulus boire, et que je trouvai salées. Des palmiers et un minaret nous annoncèrent l'emplacement de Rosette ; mais le plan même de la terre était toujours invisible. Ces plages ressemblaient aux lagunes des Florides : l'aspect en était tout différent de celui des côtes de la Grèce et de la Syrie, et rappelait l'effet d'un horizon sous les tropiques. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 458).

[32] L'avancée est lacunaire, elle garde des zones d'ombre qui poétisent les lieux traversés : la progression se fait de l'informe au distinct ; la première apparition qui préfigure Rosette est celle des maisons du village, d'abord perçues comme une « masse noirâtre et confuse ».

[33] Le cri, déjà présent dans l'apparition de Jérusalem ou celle du Carmel, revêt une importance capitale dans l'esthétique de l'Orient telle que la met en scène *Itinéraire de Paris à Jérusalem* : outre qu'il renvoie à la primitivité barbare de l'être de ces contrées selon le point de vue de Chateaubriand, il est aussi le signal de l'intrusion du paysage rêvé, attendu, de son surgissement sonore avant que d'être visuel et spatial. En cela, il joue un double rôle de démarcateur : social et narratif.

[34] La traversée de la « barre d'écume » est le symbole d'une limite transgressée qui conduit à l'approche de la spiritualité des lieux, à la manière des Celtes qui faisaient de la brume un lieu de passage vers l'au-delà. La plongée dans les « eaux fameuses » est accompagnée du rituel de la libation tel que le pratique souvent Chateaubriand (il réitère le geste avec l'Eurotas et la mer Morte), geste d'appropriation du monde et de communion avec l'espace. L'on sait combien le Nil est symbole de renaissance et de fertilité dans la mythologie Egyptienne, ses crues apportant un limon fertile qui est propice aux cultures, mais c'est aussi le fleuve des morts, qui tue par la démesure de ses crues… Cette ambivalence foncière est traduite dans cette appréhension double du paysage itinérant.

que le parcours égyptien des *Martyrs* est jalonné de signes à interpréter comme des surgissements avant-coureurs des pyramides tant attendues. Les palmiers figurent toujours un espace deviné, mais exclu du champ de vision : l'espace lacunaire laisse à interpréter sans révéler l'essence de son mystère[35]. Le regard s'agrandit subitement pour saisir la totalité d'un pays comme une fulgurance inattendue et renouvelée avec l'image de l'« inondation nouvelle ». L'entrée dans le fleuve reprend la course dans les eaux du Nil à laquelle se livre le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* en partance pour Rosette : elle participe également de cette immersion joyeuse dans la matière liquide du monde, sorte de bain de jouvence qui purifie le regard porté sur l'Egypte et le restaure. Cris et libations rituelles sont alors de mise avant la dérive de l'imagination et de la réflexion sur les déserts qui prend appui sur l'horizontalité vierge des arbres bordant le Nil, transformés en « roseaux » par l'imaginaire du voyageur. Or, la rêverie qui s'instaure sur la progression du désert, ses « longs serpents d'or » et ses « méandres stériles », annonce la suite de la progression tout comme elle mime les méandres de l'imaginaire où s'abîment et se déréalisent les paysages : les « sinuosités de la montagne de la Lybie » et la « crêtes des monts de la mer Erythrée » forment le cadre, les deux rideaux, derrière lesquels se dévoilent les pyramides, à l'image de Jérusalem entre la faille des rochers[36]. Chateaubriand utilise les effets de cadrage pour souligner davantage l'apparition du paysage sous l'angle lacunaire et métonymique, celui du « sommet des deux grandes pyramides ». Rapprochées des deux « portes funèbres de l'Egypte », elles sont aussitôt dotées d'un imaginaire mythologique qui les transfigure et les fait passer du stade du paysage encadré à celui du paysage investi de réminiscences culturelles et magnifié comme élément d'un rite de passage symbolique.

L'espace du voyage est donc construit selon une série d'étapes successives qui conduisent à une révélation préfigurée dans ces trois extraits : la part de l'imaginaire aquatique est grande et nourrit une esthétique déréalisante qui réduit à néant l'espace

---

[35] La découverte progressive, par une lente élévation, des « édifices de Canope » préside alors à la révélation d'une Egypte fertile par analogie à la « génisse féconde ».

[36] Chateaubriand aime à entrevoir les paysages qui cristallisent son imaginaire exalté de voyageur : cette dramatisation du paysage ancre la révélation paysagère dans la spatialité géographique, elle en fait un élément qui prend place comme dans un socle attendu, socle naturel éminemment suggestif puisqu'il redouble l'espace artificiel de la fenêtre, délimitation traditionnelle du paysage. Anne Cauquelin (dans son ouvrage intitulé *Le Site et le Paysage*, « par la fenêtre », PUF, collection « Quadrige », Paris, 2002, pp. 141-43) voit ainsi dans le cadrage de la fenêtre la matrice des représentations paysagères, nécessairement bornées pour pouvoir advenir en tant que paysages, c'est-à-dire sélection de l'espace par un regard limité (soit par le champ perceptif, soit par les contraintes du cadrage extérieur, soit par les deux). En outre, nombreux sont les paysages observés par Chateaubriand, par le filtre de ses personnages de voyageurs, derrière une fenêtre.

terrestre au profit de la mouvance des espaces liquides, rappelant l'évolution du parcours entrepris. Les lieux se succèdent ou plutôt s'appellent les uns les autres comme une chaîne suggestive qui porte, *in fine*, la révélation à son comble. Les sommets des pyramides, les ruines, les palmiers qui valent pour l'emplacement de villes immenses restant invisibles, portent alors à croire que c'est l'esthétique du fragment qui prévaut dans les paysages de l'itinérance tels que les conçoit Chateaubriand. Mais avant d'analyser plus en détail cette propension au fragment métonymique, il convient de se pencher sur les stratégies qui tendent à construire les paysages dans une dynamique de la mouvance. L'itinérance permet la surprise paysagère par un dévoilement progressif mais il favorise surtout la construction d'une description dynamique qui sort du carcan étroit des séquences descriptives statiques. Traduire le mouvement par la perception des paysages est donc une des stratégies descriptives mises en place par Chateaubriand qu'il convient d'examiner plus en détail.

II. La mouvance des paysages : le paysage-parcours

> La description, c'est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher[37].

Le voyageur n'est pas toujours préoccupé par l'objectif à atteindre, il n'a pas toujours comme point de mire la révélation attendue d'une épiphanie paysagère : souvent, il se laisse aller au gré d'une errance que nous analyserons comme étant d'une double nature. Cette errance se produit soit lors de scènes de navigation, où l'être regardant est entraîné par une force dynamique qui lui est extérieure, soit lorsque le voyageur est à terre et découvre un espace naturel lors de promenades et d'errances.

[37] Julien Gracq, *En Lisant, En Ecrivant, op. cit.*, p. 565.

1. Paysages au gré de la navigation : le voyageur entraîné dans la mouvance du cadre

Le navigateur et le marin sont des modèles pour le voyageur qu'est Chateaubriand. *Itinéraire de Paris à Jérusalem* fait du marin une figuration de l'être en itinérance, reprenant la logique de la fuite du temps et de l'homme de passage sur terre pour mieux valoriser son existence trépidante, modèle d'une vie remplie :

> Il y a dans la vie du marin quelque chose d'aventureux qui nous plaît et qui nous attache. Ce passage continuel du calme à l'orage, ce changement rapide des terres et des cieux, tiennent éveillée l'imagination du navigateur. Il est lui-même, dans ses destinées, l'image de l'homme ici-bas : toujours se promettant de rester au port, et toujours déployant ses voiles ; cherchant des îles enchantées où il n'arrive presque jamais, et dans lesquelles il s'ennuie s'il y touche ; ne parlant que de repos, et n'aimant que les tempêtes ; périssant au milieu d'un naufrage, ou mourant vieux nocher sur la rive, inconnu des jeunes navigateurs dont il regrette de ne pouvoir suivre le vaisseau[38].

L'itinérance a comme but ultime de favoriser l'effervescence imaginaire et le parcours varié des paysages est la motivation essentielle de l'écriture voyageuse : la peinture que Chateaubriand donne de l'homme semble bien être la représentation de lui-même et la projection de ses propres idéaux. Si René résonne à l'appel de l'infini, François-René répond à celui du large. Ainsi, ses récits de voyage sont constellés de scènes de navigation intéressantes sur le plan du paysage en ce qu'elles organisent sa fragmentation selon diverses modalités qui tendent toutes à donner l'impression du mouvement. Ce mouvement est rendu par la multiplicité des points de vue portés sur le paysage dynamisé ou il se manifeste par une inspection pittoresque du cadre environnant, en venant parfois même à substituer au paysage une succession de notations informatives succinctes.

A – Mouvance du cadre et avancée panoramique

Le mouvement d'un fleuve est souvent l'occasion d'une inspection panoramique des environs. Elle tend à traduire l'avancée tout en favorisant l'investigation du regard : peu occupé par sa marche, le voyageur peut distinguer tout à loisir la progression du canot où il a pris place et les changements de points de vue sur le paysage qu'occasionne son avancée. C'est le cas notamment lors des parcours de Chactas de retour au pays des

[38] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 457.

Natchez et du voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* embarqué dans le canal de Ménouf[39].

L'itinéraire y est fortement souligné par une progression notée *via* des indications spatiales précises, mais il organise surtout des effets de mouvement opposés entre lenteur, accélération et immobilité. Le parcours de Chactas est éminemment fluvial : non seulement un fleuve le porte, mais il contemple d'autres fleuves au fil du parcours, souvent saisis sous l'angle de la confluence[40] qui annonce discrètement le retour final aux origines dans la découverte métonymique du pays des Natchez, devinés, comme de coutume, grâce aux arbres, à savoir « la cime des hauts magnolias ». Symboliquement, la fin du parcours coïncide avec un retour à l'immobilisme signifié par l'évanouissement du voyageur : « je tombai sans mouvement au fond de ma pirogue ». La précision est loin d'être anodine car elle met en abyme sa condition : immobile, c'est le flot qui le porte et lui imprime un mouvement venu de l'extérieur, incarné par la force d'un fleuve personnifié, puisqu'il est « poussé par la main du fleuve ». Ce parcours progressif, comme le soulignent les termes utilisés[41], présente en réalité un panorama dynamique de la région qui entoure les Natchez : l'auteur satisfait au goût de l'exotisme et plante un décor pittoresque en reliant un chapelet de noms de tribus tous plus étranges les uns que les autres aux éléments du paysage naturel[42].

Le parcours des *Natchez* est avant tout une avancée dans la connaissance d'une région, instaurant une symbolique du lien et du délié dans une mouvance progressive ; la navigation dans le canal de Ménouf réalise une progression similaire en bien des points, mais qui débouche sur un second stade de la mouvance spatiale. Comme pour la navigation en canot des *Natchez*, la vision binoculaire représente un passage obligé de l'avancée, dans une perception qui s'organise en deux volets successifs, à gauche et à droite. Le mouvement masque tout d'abord une partie pittoresque de l'espace égyptien[43] puis redirige le regard dans la visée progressive de l'arrivée aux pyramides. L'espace égyptien est mis en

---

[39] [6] Voir « Annexes », p. 707.
[40] Ce sont le « confluent de l'Ohio », désigné par une personnification familiale et filiale comme le « fils de la montagne Allegany et du fleuve Monhougohalla », ou encore la « rivière blanche » décrite en rapport avec le fleuve emblématique de la région et du roman, puisqu'elle « se joint au Meschacebé par la rive occidentale ».
[41] « A l'orient », « au confluent de l'Ohio », « plus loin », « à ma gauche », « à ma droite », « enfin ».
[42] Ainsi en est-il du « désert des Casquias » ou des « Yazous, coureurs des montagnes » : il s'agit de décrire à la fois le lien des indiens avec la géographie des lieux et d'esquisser une géopolitique des liens entre les tribus, préfigurant les rapports de force et le combat final qui anéantira la région.
[43] « Le beau bois de palmier ».

perspective[44], saturé par les hauteurs des dunes et des monts laissant place à un « espace vide »[45] : un encadrement est ainsi recréé qui préside au surgissement du chef-d'œuvre attendu, « le sommet des pyramides ».

C'est bien ce sommet qui demeure le fil conducteur de l'avancée du regard dans la suite de la progression spatiale : comme dans l'extrait des *Natchez*, l'avancée s'interrompt une fois le but atteint – village des Natchez pour l'un, le sommet des pyramides pour l'autre – puisque le voyageur se trouve immobilisé non plus au fond d'un canot, inconscient, mais sur le pont du navire dans une phase de contemplation. La fixité atteint le regard, qui ne balaie plus l'espace mais reste fixé sur la mouvance intrinsèque au paysage, celle des effets de perspective où les « tombeaux » semblent « s'agrandir et monter dans le ciel à mesure qu'[ils approchent] ». Contrairement à l'épisode des Natchez, Chateaubriand déploie un tableau fait d'accumulations des données du paysage sur le mode du mélange harmonieux entre nature et culture pour signifier que ces immenses tombeaux, œuvres de l'homme redoublées par l'horizon des « pyramides lointaines de Sacarah », prennent place dans un paysage hybride qui conjugue nature et culture.

L'itinérance aquatique introduit donc une double mouvance, celle du regard[46] et celle du paysage[47]. Dans tous les cas, elle prend la forme d'une quête où l'oscillation de la perception se joue des effets de perspective en vue d'une épiphanie finale. Embarqué sur la mouvance du fleuve, le regard transcende la position du voyageur pour investir l'espace, comme dans cet extrait de *Voyage en Amérique* retraçant un débarquement :

> Nous étions poussés par un vent frais. La rivière allait se perdre dans un lac qui s'ouvrait devant nous, et qui formait un bassin d'environ neuf lieues de circonférence. Trois îles s'élevaient du milieu de ce lac ; nous fîmes voile vers la plus grande, où nous arrivâmes à huit heures du matin.
>
> Nous débarquâmes à l'orée d'une plaine de forme circulaire ; nous mîmes notre canot à l'abri sous un groupe de marronniers qui croissaient presque dans l'eau. Nous bâtîmes notre hutte sur une petite éminence. La brise de l'est souillait, et rafraîchissait le lac et les forêts. Nous déjeunâmes avec nos galettes de maïs, et nous nous dispersâmes dans l'île, les uns pour chasser, les autres pour pêcher ou pour cueillir des plantes[48].

---

[44] Notamment par l'anticipation sur les données visibles, imaginant, en prolongement de la « branche de l'ouest », inexplorée, le « désert lybique » limitrophe. Or, ce désert revient un peu plus loin pour constituer l'une des deux notations paysagères entraperçues dans la bipolarité du regard qui embrasse de l'autre côté « la crête du mont Moqattam ».

[45] Il présente le cadre naturel comme un écrin formé par les deux montagnes, laissé en attente d'un surgissement théâtralisé.

[46] Il retrace le parcours et les données éclatées du paysage sous la forme de notations articulées au gré des précisions spatiales de l'avancée.

[47] Il est personnifié ou uni dans un tableau où ses éléments semblent s'agrandir majestueusement.

[48] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 724.

La répartition entre le végétal et l'aquatique structure l'ensemble du paysage progressif qui se construit par petites touches au gré de l'avancée. La mention du vent permet de dessiner une ligne de continuité entre l'arrivée au lac, animée par « un vent frais », et l'accostage à l'île, marqué par « la brise de l'est ». Le vent est le symbole même de la force du mouvement qui fait progresser le voyageur, il est le fil continu sur lequel se construit un paysage en progression. L'itinéraire du regard traverse l'espace par étapes – un bassin, trois îles – sur le mode de l'avancée concentrique débouchant sur « une plaine de forme circulaire ». Un univers gigogne signale l'entrée progressive et délicate d'un voyageur toujours à la frontière des espaces, au point de jonction de la rivière et du lac ou à « l'orée » d'une plaine. Chateaubriand met donc un soin particulier à construire une investigation progressive du regard sur le mode de l'inclusion, en intégrant une force éolienne qui guide la progression de la vision comme de l'itinéraire poursuivi, et en soulignant, comme à son accoutumée, ce qu'il nomme la « bordure du tableau » par un effet de synthèse appuyé.

La mouvance n'est donc aléatoire qu'en apparence, elle est en réalité savamment structurée à des fins de mise en relief d'un espace intime du repli et de la dualité franche, réunie par la force du vent. Le paysage semble se composer de lui-même alors qu'il est l'objet d'une construction du regard du voyageur, posé de l'extérieur sur un cadre dans lequel il progresse. L'effet de mouvement du paysage permet une meilleure intégration du lecteur dans l'itinérance retracée, à laquelle il semble prendre part *via* l'acte de lecture. Construit, l'espace de la mouvance paysagère et fluviale peut aussi faire affleurer le pittoresque où l'œil s'égare avec délectation au gré de l'avancée, contribuant à donner au lecteur l'impression séduisante de traverser des contrées exotiques : le voyageur cède alors momentanément la place au peintre et au poète.

B – L'affleurement pittoresque au gré du dynamisme de l'avancée

L'avancée pittoresque, sous la plume de Chateaubriand, s'organise selon deux modes principaux : l'investissement du regard dans la profondeur du paysage, qui redouble la progression de l'embarcation comme pour la devancer, et l'accumulation de notations pointillistes qui conduisent à la constitution d'un cadre général progressivement abouti. Les paysages de ce type offrent souvent la combinaison des deux procédés : c'est le cas des

deux tableaux dynamiques de la navigation vers Mikalitza dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* et du parcours fluvial en direction des champs de « folle avoine » dans *Les Natchez*[49].

Dans ces deux passages, le paysage de rivière est l'occasion d'une descente, l'une vers le champ de la « moisson », l'autre à destination de la mer. D'un côté, l'ombre pittoresque des « chênes-saules », de l'autre la largeur progressive de la rivière, comparée, pour le lecteur européen, à celle de la « Seine ». Chateaubriand entend ainsi camper un décor visuel que le lecteur puisse d'emblée adopter pour le suivre dans ses pérégrinations. Un rapide coup d'œil présente les linéaments d'un cadre pittoresque – ombre végétale ou élargissement des rives – qui le rendent déjà actif et président à un parcours du regard. Ce parcours est celui du canot traversant littéralement l'espace végétal fluctuant qui recouvre la rivière dans *Les Natchez*, mais il est prospectif dans l'extrait d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, où l'on retrouve une même poétique de la végétalisation des eaux[50]. Alors que l'errance du regard sondant la rivière américaine permet de repérer des formes intermittentes de l'itinérance et du voyage, les teintes vives du paysage de manière explicite, l'entrée dans la matière du monde[51] s'ouvre sur l'avancée du martin-pêcheur, qui fait figure de guide[52]. De manière panoramique, l'itinérance paysagère débouche sur l'alliance des apparences humaines, de l'embarcation et du cadre naturel étonnant pour un occidental, qui forme une toile de fond convenue sur laquelle tranche l'étrangeté séduisante de l'autre[53]. Le regard se fait intermittent, opposant mobilité et immobilité[54], ou s'illustre par la multiplication des notations au sein d'une perception globale et unifiée :

> Je n'ai guère vu de scènes plus agréables et plus pittoresques. Le vent était frais, la mer belle, la nuit sereine. La lune avait l'air de se balancer entre les mats et les cordages du vaisseau ; tantôt elle paraissait hors des voiles, et tout le navire était éclairé ; tantôt elle se cachait sous les voiles, et les groupes des pèlerins rentraient dans l'ombre[55].

---

[49] [7] Voir « Annexes », p. 708.

[50] Cela se réalise par la mention de la couleur verte des monts et leur insertion dans l'espace aquatique puisqu'ils « baignent leur pied dans les flots ».

[51] Chateaubriand insiste sur cette insertion du regard, qui « pénétrait la profondeur des flots ». Ainsi, le sable ou la mousse sont devenus des éléments luxueux, selon un procédé fréquent chez Chateaubriand, « lits veloutés » ou « sables d'or ».

[52] L'exotisme américain postule une immersion, alors que le pittoresque oriental se manifeste par une vision circulaire et totalisante d'ensembles juxtaposés.

[53] Le cadre dépeint *in fine* dans le voyage vers Mikalitza emprunte en effet des caractéristiques généralisantes propres au cadre bucolique traditionnel, en notant la « solitude » et la « beauté » vague et indéfinie. Pour la relation à l'autre oriental, nous renvoyons à la très bonne étude de Sarga Moussa intitulée *La Relation Orientale*, Paris, Klincksieck, 1995.

[54] Pour le cas du martin-pêcheur, double du voyageur.

[55] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 274.

Les termes employés pour qualifier le cadre perçu sont les mêmes, dans un ordre inversé, que ceux utilisés lors du voyage en direction de Mikalitza. Pourtant, les modalités du parcours appréhendé sont distinctes. C'est au départ de l'itinérance que le cadre est posé grâce à trois notations succinctes énumérées comme des lieux communs du paysage du repos[56]. La mouvance, une fois ce cadre convenu esquissé, provient dès lors du paysage même, la lune agissant comme un pinceau gigantesque faisant naître un pittoresque du clair-obscur[57]. Le voyageur est avant tout présenté comme un œil sagace qui perçoit les moindres fluctuations de l'espace, faisant naître le pittoresque du détail infime, donnant un aspect individuel et intime à chacune de ses rencontres avec l'espace naturel[58]. Le pittoresque entre ainsi par la petite porte, il permet une juste mesure des vastitudes appréhendées ou de la mouvance, il replace l'homme à l'échelle du monde et lui permet de trouver sa place entre le mugissement de la cataracte et le léger bruissement des feuilles. Cette place médiane de l'observateur de la nature, bien analysée par Alain Corbin[59], lui permet une saisie totalisante de l'espace et le situe en décalage momentané par rapport à la mouvance de la navigation en ménageant des *excursus* pittoresques qui semblent des petites épiphanies de l'instant, celle d'un être charmé par le cadre qu'il observe. Mais la mouvance pittoresque est parfois évacuée au profit de la logique de la localisation spatiale, comme dans cette scène de pêche où l'avancée débouche sur des considérations de l'ordre de l'histoire naturelle :

> De retour à notre ajoupa, nous allâmes à la pêche pour nous consoler du peu de succès de la chasse. Embarqués dans le canot, avec les filets et les lignes, nous côtoyâmes la partie orientale de l'île, au bord des algues et le long des caps ombragés : la truite était si vorace que nous la prenions à des hameçons sans amorce ; le poisson appelé le poisson d'or était en abondance. Il est impossible de voir rien de plus beau que ce petit roi des ondes : il a environ cinq pouces de long ; sa tête est couleur d'outremer ; ses côtés et son ventre étincellent comme le feu ; une barre brune longitudinale traverse ses flancs ; l'iris de ses larges yeux brille comme de l'or bruni. Ce poisson est carnivore[60].

Les considérations sur le « poisson d'or » l'emportent sur la poétique du paysage : le discours encyclopédique, qui tient une large part dans *Voyage en Amérique*, est ainsi mis

---

[56] « vent […] frais », « mer belle » et « nuit […] sereine ».
[57] Le navire devient espace de projection d'un théâtre d'ombres semblable à celui qu'a observé jadis l'enfant à Combourg dans son donjon.
[58] Cette constitution d'une intimité du regard par sa particularisation est sans nul doute l'un des aspects essentiels de la poétique du paysage chateaubrianesque, comme l'a bien noté Jean-Pierre Richard dans ses analyses fines de l'art de la nuance chez Chateaubriand. Nous renvoyons une nouvelle fois à l'essai fondateur de l'auteur, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, et notamment au chapitre IV, « L'Effusion » (pp. 73-85).
[59] Dans son ouvrage-entretien intitulé *L'Homme dans le Paysage*, *op. cit.*, 2001.
[60] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, pp. 727-728.

en situation dans un cadre de pêche qui donne lieu à maintes précisions pittoresques61 particularisant un décor avant tout soumis aux exigences de la localisation. L'essentiel du discours n'est pas celui du poète mais du naturaliste amateur : le paysage est évacué au profit de l'histoire naturelle, le *placere* cède la place au *docere*. Il est alors fréquent que la navigation ne soit plus retracée que par une succession de lieux traversés, évoqués et pas ou peu décrits au fil de l'itinérance : l'effleurement supplante l'affleurement et la page devient un espace cartographié, un ensemble de lignes à parcourir du regard comme René contemplant la Sicile depuis l'Etna[62].

C – Le paysage-parcours : la logique de la succession et la « mort du paysage »[63] *?*

Le récit de voyage laisse une place moins systématique au paysage que le roman ou l'essai : la fluctuation générique qui lui est propre[64] le fait ainsi tendre entre plusieurs modèles qui modulent la place dévolue à l'espace naturel décrit. Alors, l'évacuation du paysage se produit parfois au profit d'un rapprochement générique avec le carnet de traversée ou carnet de bord, où le style se fait volontiers plus lapidaire, paratactique, rendant impossible tout déploiement descriptif autre que celui requis par la stricte suivie de l'itinéraire et les exigences du parcours. L'essentiel demeure l'information du lecteur qui doit suivre la progression plus que s'extasier sur tel ou tel aspect pittoresque de la nature. La mouvance du parcours maritime n'est alors plus perceptible dans celle du paysage esquissé, mais bien plus dans la succession des dates et des lieux. La comparaison de deux itinéraires, l'un extrait de *Voyage en Amérique*, l'autre de *Voyage en Italie*, permet de

---

[61] Comme celle des « caps ombragés » ou des « algues ».
[62] Voir *René*, *op. cit.*, p. 124.
[63] J'emprunte cette formule au titre d'un ouvrage collectif qui a fait date dans l'histoire des théories du paysage, *Mort du Paysage ? – Philosophie et esthétique du paysage*, sous la direction de Françoise Dagognet, Paris, Champ Vallon, 1993.
[64] Philippe Antoine s'interroge ainsi sur l'hybridité générique du récit de voyage chez Chateaubriand dans son ouvrage intitulé *Les Récits de Voyage de Chateaubriand* (Paris, Honoré Champion, 1999), montrant que ce genre se constitue dans un rapport étroit aux autres, plus stables, que sont les mémoires ou le roman, prenant comme exemple *Voyage en Amérique* : « On le sait, le texte du *Voyage* entretient des liens très serrés avec les *Mémoires*, le *Génie*, l'*Essai* ou le cycle romanesque américain. » (*ibid.*, p. 69). Ainsi conclut-il à l'hétérogénéité générique du récit de voyage tel que le pratique Chateaubriand : « la relation de voyage nous apparaît de plus en plus comme une marqueterie et la question qui se pose dès lors conduit au principe de ce montage, qui fait que l'œuvre ne se laisse tout de même pas lire comme un ensemble éclaté et fragmentaire, malgré les constats qui s'accumulent et prouvent la contingence de son organisation. » (*ibid.*, p. 71).

mesurer ce qui sépare le récit de voyage du carnet de bord dans sa plus ou moins grande adéquation au style concis de la note de voyage[65].

L'embarquement préside[66] à l'entrée dans l'espace de l'itinérance : dans *Voyage en Amérique*, la traversée de l'océan Atlantique est réduite au prix de nombreuses ellipses qui font se succéder Saint-Malo, « la haute mer » puis l'une des îles Açores et sa « mauvaise rade ». Le temps de la traversée est noté avec grande précision, comme dans un carnet de bord, et s'accompagne de notations spatiales qui ne font qu'évoquer un paysage qui ne se déploie pas et se réduit à la rade et aux roches. L'itinéraire retranscrit dans l'extrait de *Voyage en Italie* évacue lui aussi le paysage, non plus au profit de la précision des dates, mais plutôt d'un parcours des ruines ou d'anecdotes quelque peu incongrues. Le style se veut lapidaire et omet volontiers le sujet pour donner l'impression de remarques inscrites sur le vif, laissant un fort sentiment de présence au lecteur qui croit vivre l'avancée du voyageur en même temps qu'elle est décrite. Les quelques notations pittoresques, comme les ruines « battues par les flots » ou la mention d'une « côte abandonnée », concurrencent les mentions illustres du Phlégéthon et de Néron ou des divers temples énumérés dans un style paratactique. L'espace du voyage devient lacunaire, il omet la présence du paysage comme il retranche aux phrases les éléments qui les constituent. L'espace décrit est alors miné par le renvoi à l'*Essai historique*, pour *Voyage en Amérique*, ou par un « etc. » suggestif dans *Voyage en Italie*. Il échappe, par la volonté de l'auteur, au domaine de la représentation scripturale.

Mais ce qui préoccupe le voyageur n'est pas seulement le cadre naturel d'où émerge le pittoresque. Parfois, les réalités du voyage prennent le pas sur les considérations esthétiques. L'itinérance peut s'inscrire dans un parcours utilitaire comme dans ce carnet de traversée extrait d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, où les conditions de la tempête priment sur la peinture du monde :

> Nous essayâmes d'abord de traverser le grand canal de Libye, mais le vent du nord, qui déjà n'était pas très favorable, passa au nord-ouest le 29 novembre, et nous fûmes obligés de courir des bordées entre la Crète et la côte d'Afrique.
>
> Le 1er décembre, le vent, se fixant à l'ouest, nous barra absolument le chemin. Peu à peu il descendit au sud-ouest, et se changea en une tempête, qui ne cessa qu'à notre arrivée à Tunis. Notre navigation ne fut plus qu'une espèce de continuel naufrage de quarante-deux jours ; ce qui est un peu long.
>
> Le 3 nous amenâmes toutes les voiles, et nous commençâmes à fuir devant la lame. Nous fûmes portés ainsi, avec une extrême violence, jusque sur les côtes de la Caramanie. Là pendant quatre jours entiers je vis à loisir les tristes et hauts sommets du Cragus enveloppés de nuages. Nous

[65] [8] Voir « Annexes », p. 708.
[66] Dans le cas de l'avancée vers l'île Graciosa comme celle qui conduit aux bains de Néron.

> battions la mer çà et là, tâchant à la moindre variation du vent de nous éloigner de la terre. Nous eûmes un moment la pensée d'entrer au port de Château-Rouge ; mais le capitaine, qui était d'une timidité extrême, n'osa risquer le mouillage. La nuit du 8 fut très pénible. Une rafale subite du midi nous chassa vers l'île de Rhodes ; la lame était si courte et si mauvaise, qu'elle fatiguait singulièrement le vaisseau. Nous découvrîmes une petite felouque grecque à demi submergée, et à laquelle nous ne pûmes donner aucun secours. Elle passa à une encablure de notre poupe. Les quatre hommes qui la conduisaient étaient à genoux sur le pont ; ils avaient suspendu un fanal à leur mât, et ils poussaient des cris que nous apportaient les vents. Le lendemain matin nous ne revîmes plus cette felouque[67].

Le parcours dessiné dans cet extrait se résume à une succession de dates et à l'histoire des variations du vent. Les noms de lieux sont énumérés au gré de ses métamorphoses. Les dates précises rapprochent ce passage du journal de bord[68], surtout attentif aux fluctuations météorologiques et aux lieux approchés par le navire au gré du « continuel naufrage » qu'il subit. Il est ainsi significatif que le paysage ne puisse commencer à se stabiliser que lorsque le navire est immobile, sous la forme d'une courte notation pittoresque[69]. L'enfermement vaporeux mène à l'apparition d'un *memento mori*, celui de la « felouque grecque à demi submergée »[70]. La peinture de l'itinérance forcée est ainsi celle d'une mouvance de dates et de lieux qui se succèdent au rythme saccadé des vents, impulsant à la marche narrative son tempo intermittent pour offrir une image de vanité redoublée en bordure du tableau. Cette dramatisation de l'espace s'affranchit donc

---

[67] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 482-483.

[68] Pierre Berthiaume, dans son ouvrage intitulé *L'Aventure américaine au XVIIIe siècle : du voyage à l'écriture* (Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, « Cahiers du CRCCF », n°27, 1990), étudie la manière dont le « journal de bord » dit « journal de mer » ou « de navigation » est l'origine commune à de nombreux types de récits de voyageurs au XVIIIe siècle : « quatre modes de récits surtout paraissent être pratiqués au XVIIIe siècle : le récit d'exploration, fondé sur la nécessité ou la volonté de rendre compte d'une « découverte » ou d'une recherche ; l'itinéraire de voyage qui vise à rapporter l'expérience vécue ; le rapport d'expédition scientifique, qui soumet la matière du discours à un projet épistémologique ; enfin la relation missionnaire, qui subordonne le récit à des fins religieuses. » (*ibid.*, « introduction », p.3) . Le « journal de bord », quant à lui, est nécessairement limité dans les informations qu'il retranscrit, tributaire des exigences des administrateurs : apparenté à un « rapport de fonctionnaire » (*ibid.*, p. 64), « le discours produit par les journaux de navigation paraît doublement codé. Par les exigences administratives qui appellent les informations, par les nécessités techniques de la manœuvre qui imposent un langage chiffré. De plus, tout au long du siècle, le codage s'accentue avec l'apparition de « modèles », puis avec l'imposition de formulaires imprimés, si bien qu'au fil des ans le récit s'amenuise au profit d'une information fondée sur un idiolecte fait de signes et de chiffres. » (*ibid.*, p. 95). Ainsi, « en extrapolant, on peut reformuler le discours des journaux de mer de la façon suivante : étant donné l'orientation du vent, la présence de courants et connaissant la latitude et la longitude, calculez la superficie de voiles à présenter au vent et leur orientation pour passer du point A au point B, indiquez la distance que doit parcourir le navire durant chaque heure et estimez avec précision les coordonnées du point à atteindre. » (*ibid.*, p. 74). On perçoit combien Chateaubriand peut se rapprocher de ce modèle et de ce type de discours par la concision des informations qu'il donne, proches de celles d'un rapport de navigateur à son administrateur, représenté ici par le lecteur exigeant que le récit soit le plus réaliste possible.

[69] Celle des « tristes et hauts sommets du Cragus enveloppés de nuages ».

[70] La felouque grecque symbolise le risque qu'encourt le navire où se trouve le voyageur, elle est aussi le signe de la fin possible de l'itinéraire puisque le lendemain voit sa disparition, signalant implicitement la mort des passagers, renvoyant à la propre mort possible du voyageur dans ces eaux tumultueuses, comme un *memento mori*.

de la présence du paysage et pallie son absence par l'omniprésence d'un vent devenu force de mort contre laquelle résiste le voyageur. L'itinéraire par défaut qui s'ensuit se traduit par un ensemble de ruptures qui conduisent à la menace de la mort[71].

Ce qui se perd et risque de mourir dans l'espace de l'itinérance utilitaire est bien le paysage lui-même, réduit à une peau de chagrin faite de notations affleurant au fil du parcours et le plus souvent évacué au profit d'un défilé de dates et de noms de lieux. Lorsque l'objectif n'est pas tant de parcourir, d'atteindre un lieu, que de visiter l'espace traversé, l'itinérance devient errance et permet la naissance du paysage mouvant, non plus extérieur mais intérieur au voyageur. Alors que le navigateur reste immobile et voit le cadre naturel défiler sous ses yeux de manière passive, laissant au seul regard la fonction investigatrice qui est la sienne, l'errance ou la promenade terrestre permettent, quant à elles, la découverte d'un paysage statique par la dynamique de la progression du sujet percevant, l'alternance fréquente du paysage s'adaptant aux fluctuations du moi.

2. Errances paysagères : une investigation intermittente du paysage

Le rapport au monde qu'instaure la trajection liant Chateaubriand promeneur au cadre naturel doit beaucoup à Jean-Jacques Rousseau et à ses disciples, dont Senancour est l'un des plus illustres. *Les Rêveries du Promeneur solitaire* amorcent un genre littéraire particulier qui fait de nombreux émules tout au long du XIXe siècle et bien au-delà, à savoir le genre de la promenade retracée au gré de lettres ou de courts récits fragmentaires[72]. L'ordre de la marche et celui de la pensée allant de pair pour Rousseau, il n'est pas anodin, chez un auteur pour qui il fait figure de maître en partie renié, de retrouver cette topique de la promenade apaisante et contemplative où l'homme s'immerge

[71] L'itinéraire maritime prend alors une portée symbolique, celle d'un voyage initiatique où l'épreuve de la mort doit être vaincue par la confrontation aux éléments, comme Ulysse doit triompher de la colère de Poséidon qui lui barre la route et veut sa perte. Le vent n'arrête-t-il pas l'avancée du héros, textuellement : « le vent, se fixant à l'ouest, nous barra absolument le chemin » ? Dès lors, le voyageur serait davantage victime d'Eole que de Poséidon. Nos analyses rejoignent ainsi celles de Marie Blin-Pinel dans son ouvrage intitulé *La Mer et le Sacré chez Chateaubriand*, *op. cit.*.

[72] L'article de Philippe Antoine, « Paysages ordinaires. Chateaubriand et la muse pédestre » (in *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, *op. cit.*, pp. 143-159), montre bien le lien entre marche et écriture hérité de Rousseau dans l'esthétique descriptive de notre auteur. Il distingue cependant la manière des deux écrivains promeneurs : une même « récolte des choses vues » les anime mais, chez Chateaubriand, « nous n'avons pas affaire non plus à une expérience fusionnelle qui aboutirait, comme dans la cinquième « Promenade » de Rousseau, à l'expansion illimitée du sujet. L'équilibre, ici, est maintenu, entre le monde et moi, même s'il se révèle très fragile. Il suffit en effet que s'impose dans le champ de vision un élément exceptionnel – ou perçu comme tel – pour que le relateur cède à la tentation de faire un tableau. » (p. 147).

dans une nature riante et accueillante construite comme un refuge. A la différence de l'itinérance qui suppose une marche rapide et contrainte, peu propice à l'observation du paysage, la promenade se veut lente et progressive : elle permet de ménager un nécessaire rapport à la nature qui s'établit par la plongée du regard dans la matière du monde[73]. Les nuances et les changements pittoresques du paysage ne sont dès lors perceptibles qu'à ce prix car la vitesse réduit les paysages à leur plus simple expression en les bannissant du champ de vision[74].

Trois modalités de construction des paysages régissent ces errances dans les espaces naturels selon une plus ou moins grande recherche d'homogénéité dans la représentation du cadre naturel : la promenade imprime au paysage littéraire un mouvement de rupture, celui-ci s'oriente de manière bipolaire selon une logique d'alternance ou enfin tend à reproduire de manière plus progressive l'avancée du voyageur.

A – La promenade et les paysages de la rupture progressive (perceptions syncopées)

Un premier rapport à l'espace tend à morceler le paysage perçu par le promeneur en une suite de tableaux brefs qui viennent se greffer au fil du parcours entrepris, comme des coups d'œil furtifs jetés sur le monde, sans toutefois qu'il y ait recherche d'une continuité du cadre spatial de la part de l'auteur. Cette particularité se réalise pleinement dans les espaces dépeuplés ou dysphoriques : les errances dans un parc comme celui de Richmond ou dans les « espaces déserts de Berlin glacé » sont à rapprocher dans un même mouvement de rupture du regard qui déconstruit l'espace naturel selon une logique de la progression

[73] Dans le même article cité ci-dessus, Philippe Antoine parle volontiers chez Chateaubriand d'une « écriture en calèche, capricante et souvent associée aux formes libres de la lettre et du Journal », et qui « relève de la fantaisie : imprévisible, volontiers légère, quelquefois irresponsable, elle n'entend pas rendre de comptes, sacrifier à des devoirs ou se plier à une quelconque convention. Le narrateur paraît à la merci des événements mais il est libre, aussi, d'opérer une sélection sur tout ce qui advient. » (Philippe Antoine, article cité *ibid.* , p. 154). Alain Montandon, dans son ouvrage intitulé *Sociopoétique de la promenade* (PUBP, Clermont-Ferrand, 2000) voit aussi dans la promenade un moment favorable à l'interaction non pas seulement entre l'homme et la nature, mais au sein même de l'individu engagé dans cette expérience : « attention et distraction vont de pair. C'est dire le mouvement existant entre la perception et l'imagination, la vue et la rêverie, le contact physique et le souvenir. Perpétuel jeu du corps et de l'âme, soma-sêma. La promenade est la glande pinéale du poétique. Elle est soumise eux météorologies et aux humeurs. » (*op. cit.*, p. 18).

[74] Au contraire, en ce qui concerne les paysages de l'errance, l'auteur insiste fortement sur la lenteur du parcours et donc le loisir qu'il a d'insérer des paysages au gré de son cheminement : aux alentours de Gand, le mémorialiste déclare « je cheminais lentement », de même que le « Journal sans date » inclus dans *Voyage en Amérique* précise : « nous avançons lentement » (*op. cit.*, p. 705).

fragmentée. Cette logique préside également à l'espace déceptif des errances botaniques américaines, trouvant cependant dans la nature un élément de continuité descriptive, comme une ligne de fuite terminale[75].

Les deux premiers paysages évoqués se présentent comme des espaces urbains dépeuplés où l'on entre par la négation : l'absence de volonté de nuire à Richmond répond à l'absence du chœur féminin pour poétiser les « espaces » berlinois dépeuplés par le froid. La naissance des premières notations spatiales se fait alors, d'un côté comme de l'autre, à partir d'une rencontre – celle des « daims paisibles » adoptés comme compagnons d'errance ou celle, surprenante et pittoresque, des « soldats qui roulaient des boules de neige ». L'avancée descriptive se réalise « à sauts et à gambades », elle se dessine lentement, tout d'abord sous l'angle du décrochage perceptif et de l'ellipse, pour trouver une continuité dès lors que le voyageur cesse ses mouvements, laissant place à celui, unique, du regard qui traverse le paysage sur le régime du coq-à-l'âne[76].

La description de « Berlin glacé » reprend ce mode de l'ellipse sur le plan temporel, ouvrant sur la rencontre virtuelle, celle d'un « vent d'est perçant ». Chateaubriand se joue des effets de ressemblances avec ce qu'il vient de narrer pour favoriser une esthétique du décalage : la succession des événements reprend elle aussi la logique du coq-à-l'âne pittoresque, faisant se succéder une course-poursuite par des chiens et des considérations météorologiques sans transition aucune, selon une construction proche de la notation du journal intime. La description se constitue ainsi de petits tableaux juxtaposés où la vacuité des lieux appréhendés prépare la rencontre insolite d'un renard. Il y a certes une progression, mais dont la logique donne une place peu étendue au paysage, fragmenté au rythme de notations de l'ordre de l'anecdote pittoresque ou comique, tissant moins le fil d'une continuité franche que les pointillés d'une progression au rythme syncopé des rencontres incongrues.

Un extrait de *Voyage en Amérique* suit cette logique de la fragmentation pour organiser la progression au moyen d'une suite de ruptures des considérations du voyageur au gré de son avancée, dessinant cependant *in fine* une ligne de fuite qui oriente quelque peu l'errance jusque là libre et propice à l'émiettement perceptif :

---

[75] [9] Voir « Annexes », p. 709.

[76] Il passe en effet de la comparaison comique des « kanguroos » à des prostituées au « cottage », puis aux arbres et à une scène de mariage, inversant la logique libertine évoquée ci-dessus en ménageant un savoureux contraste.

> Il n'était guère que quatre heures après-midi lorsque notre établissement fut achevé. Je pris mon fusil et j'allai errer dans les environs. Je suivis d'abord le cours de la rivière ; mes recherches botaniques ne furent pas heureuses : les plantes étaient peu variées. Je remarquai des familles nombreuses de plantago virginica, et de quelques autres beautés de prairies, toutes assez communes ; je quittai les bords de la rivière pour les côtes du lac, et je ne fus pas plus chanceux. A l'exception d'une espèce de rhododendrum, je ne trouvai rien qui valût la peine de m'arrêter : les fleurs de cet arbuste, d'un rose vif, faisaient un effet charmant avec l'eau bleue du lac où elles se miraient, et le flanc brun du rocher dans lequel elles enfonçaient leurs racines.
>
> Il y avait peu d'oiseaux ; je n'aperçus qu'un couple solitaire qui voltigeait devant moi, et qui semblait se plaire à répandre le mouvement et l'amour sur l'immobilité et la froideur de ces sites. La couleur du mâle me fit reconnaître l'oiseau blanc, ou le passer nivalis des ornithologistes. J'entendis aussi la voie de cette espèce d'orfraie que l'on a fort bien caractérisée par cette définition, strix exclamator. Cet oiseau est inquiet comme tous les tyrans : je me fatiguai vainement à sa poursuite.
>
> Le vol de cette orfraie m'avait conduit à travers les bois jusqu'à un vallon resserré par des collines nues et pierreuses. Dans ce lieu extrêmement retiré on voyait une méchante cabane de sauvage bâtie à mi-côte entre les rochers : une vache maigre paissait dans un pré au-dessous[77].

Dans la filiation de Rousseau et de ses recherches botaniques, Chateaubriand transpose les errances du Genevois sur les terres du Nouveau-Monde, mais de manière infructueuse. Il n'explore plus, comme à Richmond ou à Berlin, des espaces de la vacuité qu'il s'agit de « repeupler » par la description de ses promenades, mais il constate l'absence des espèces florales recherchées. Sur le mode de l'exception, le cadre décrit est similaire à celui de l'Angleterre ou de l'Allemagne pour l'errant qu'est le voyageur : partout, une même « immobilité », une même « froideur » que viennent animer les scènes de la nature. Alors, le paysage se déconstruit au fil d'une succession de notations scientifiques en latin de l'ordre de l'identification, il devient un espace de lecture de signes pour l'apprenti naturaliste, aussi la progression se fait-elle en suivant moins le parcours précis que les considérations botaniques ou ornithologiques[78]. La fin de la progression retrouve cependant une logique perspectiviste par l'entremise du « vol de [l']orfraie » qui fait office de guide et préside à une avancée précise dans le cadre naturel[79]. L'espace déceptif conduit logiquement à un autre espace du manque et de la déception dans une scène de la vie américaine, traçant une perspective qui conduit de l'introuvable nature sauvage à l'indigence de la nature domestiquée. Cependant, au cours des errances du voyageur, le paysage échappe parfois à la totale dislocation en se structurant selon une logique de l'alternance.

---

[77] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, pp. 686-687.

[78] Les fleurs puis les oiseaux forment les deux étapes du parcours qui se déploie dans l'abstraction spatiale la plus totale.

[79] Se succèdent alors le « vallon resserré », des « collines nues et pierreuses » puis une « méchante cabane » accompagnée d'une « vache maigre ».

B – Le régime dynamique de l'alternance (perceptions alternatives)

Lorsque l'errance est supplantée par la promenade, la description commence à s'ordonner : si l'errance autorise les écarts de l'esprit et la fluctuation des représentations du cadre naturel, la promenade permet de renouer avec la logique du parcours et épouse le plus souvent le rythme binaire propre à une perception duelle du paysage. Ainsi est reconstitué le cadre minimal de l'immersion dans la nature, en précisant ce qui entoure les voyageurs pris dans la logique ambulatoire. Il en est ainsi de deux promenades terrestres que nous considèrerons tout d'abord dans leur stricte logique binaire ou ternaire pour examiner ensuite les promenades fluviales en canoé lors de *Voyage en Amérique*, où la logique duelle se démultiplie.

a) Du paysage binaire au paysage ternaire : promenades terrestres

Lorsque la promenade est terrestre, le voyageur a tout loisir d'organiser sa perception selon deux pôles opposés qui correspondent généralement à son environnement immédiat mais qui peuvent aussi dépeindre les circonstances de l'avancée. Le long de la Reuss, dans *Mémoires d'outre-tombe*, ou dans la campagne bretonne de *René*, les paysages de l'alternance dynamique se rejoignent[80]. Alors que la promenade côtoyant la Reuss dessine une première itinérance en direction d'une chapelle, celles envisagées par l'épisode de *René* cherchent avant tout à offrir un tableau synthétique, un panorama qui réunit en un regard rétrospectif la diversité des excursions entreprises. Or, il s'agit là des trois modes principaux de promenade qui se trouvent dans l'œuvre de Chateaubriand, réunis par une phrase laconique en trois temps : « gravir les coteaux », « voguer sur le lac », « parcourir les bois ». Ces trois régimes de traversée de l'espace figurent trois rapports particuliers qui symbolisent des moments essentiels de l'expérience du monde naturel vécue par l'auteur : l'ascension de l'Etna par René, du Vésuve par François-René ; la navigation, traversée des fleuves ou des océans par le voyageur, pèlerin en partance pour Jérusalem ou pour un Nouvel Eden ; l'expérience de la forêt dont l'Amérique sauvage et les rives du Meschacebé ont marqué le renouveau de la poésie descriptive en France.

[80] [10] Voir « Annexes », p. 710.

Au-delà de cet aspect symbolique, le régime de l'alternance se retrouve dans les deux extraits : la promenade appelle une vision double, par le balancement signifiant la simultanéité[81] ou l'alternance successive[82]. La partition du paysage qui en résulte met en rapport un prêtre en prière et un soleil couchant, un univers intérieur et un univers extérieur élevé, « au haut des montagnes ». L'espace du « portique » devient un seuil d'où la perception binoculaire du paysage peut se réaliser. Cette bipolarité est plus dynamique dans l'extrait de *René*, qui présente de manière alternative les différents modes de traversée de l'espace[83]. Dès lors, la mise en scène du discours sur la nature se réalise discrètement, par le « murmur[e] » des vers et l'allusion à la fameuse naissance de la Muse, reprise dans *Mémoires d'outre-tombe*. Ce troisième terme de l'alternative, figurant son aboutissement poétique, se réalise également dans la promenade au bord de la Reuss par le retour à Lucerne sous la forme d'un paysage sonore fondé sur une dynamique d'engendrement réciproque propre à l'écho : la récitation du chapelet appelle la voix des enfants et la médiation visuelle de « l'entrelacs des vignes » signifiant l'intrication du sonore et du visuel. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, qui préside à la réalisation de la foi dans le spectacle de la nature et qui constitue le *credo* de *Génie du Christianisme*, est illustrée par l'étroite implication des vignes et du « fond » de la chaumière, de l'harmonie visuelle et du concert sonore. De loin en loin, une même filiation tisse des correspondances, dans l'épisode des promenades de René et Amélie, entre les murmures de la nature et ceux des poètes en devenir éprouvant leur Muse encore naissante au spectacle de la nature.

Ainsi, la structure duelle des paysages de la promenade s'autorise un troisième point de vue porté sur le monde, qui n'a de cesse d'opérer un rapprochement unifiant la bipartition de l'espace selon la continuité visuelle et sonore. Il semble donc que la partition spatiale ne soit là que pour préparer l'unification finale, de même que la logique de l'alternance est transcendée par l'expérience de la nature américaine au profit de la prolifération exponentielle des points de vue. Alors, le paysage se constitue au gré d'un réseau d'alternance qui l'enrichit de manière progressive, favorisant un double mouvement, de tissage et d'avancée, mouvement diagonal et horizontal.

---

[81] « Tandis que ».
[82] « Tantôt… tantôt ».
[83] Il s'agit notamment du contraste sonore entre le silence et le « sourd mugissement » de l'automne, qui n'est pas sans rappeler celui de la cataracte en Amérique ou du contraste établi entre la marche silencieuse, de recueillement et d'apaisement, et l'euphorie de la traversée en courant, les collines « pluvieuses » et la prairie.

b) Schème de l'alternance et prolifération des points de vue

La promenade sur les flots entraîne une relation particulière à l'espace puisqu'elle permet une disponibilité plus grande du regard au monde contemplé, délivré des soucis de la progression. Aussi n'est-il pas étonnant que le schème dualiste de la perception des paysages se démultiplie, recréé au prisme de l'euphorie spatiale inhérente au voyage américain et à la découverte d'une terre de renouveau. Deux paysages de l'avancée en canot permettent la dissémination bipolarisante du regard en constituant le maillage d'une cartographie dynamique du cadre naturel[84]. Ces deux extraits de *Voyage en Amérique* s'ouvrent sur le même constat, celui d'un univers double mais unifié : même pureté dans l'eau qu'au ciel, même omniprésence de la forêt sur les terres. L'espace vertical comme horizontal révèle une homogénéité paysagère qui préside à l'instauration d'une atmosphère de quiétude. Au déséquilibre créé par l'alternance entre la droite et la gauche au moyen de l'énumération proliférante du végétal dans le paysage des prairies et des collines, répond l'unification des « deux côtes » qui s'offrent au regard du navigateur selon une harmonie du même ordre, celle du foisonnement vitaliste dans la perception des forêts. Au nuancier de couleurs, signifiant en creux la fertilité et l'abondante variété de la végétation américaine, répond, dans le premier extrait, la prolifération onomastique des végétaux dans un commun effet d'exotisme et de richesse naturelle. Ce qui unifie la description du paysage qui se déploie dans la perception des forêts est bien « la variété du prisme » et la logique de nuance des couleurs, entre proximité et éloignement, appelant une commune harmonie sur le plan des « formes ». Le rythme ternaire qui clôt le tableau n'a d'autre but que de renforcer l'effet de variété chromatique et de l'étendre au domaine des apparences visuelles : « éventail », « cône », « boule » ou « pyramides », autant de modèles géométriques pour représenter la diversité sauvage des espaces naturels américains.

Alors que le regard traverse l'espace dans la perception des forêts, avide de saisir les moindres inflexions et nuances du paysage, c'est le canot, dans son avancée, qui permet, dans le premier extrait de *Voyage en Amérique*, de proposer un renouvellement visuel, à travers de « nouvelles scènes et de nouveaux points de vue ». Deux dynamiques différentes organisent ces deux paysages, qui pourtant se rejoignent dans une même apologie de la richesse naturelle. Le régime du double balancement est ainsi adopté dans le premier paysage pour surenchérir sur la première vision binoculaire opposant la droite et la

[84] [11] Voir « Annexes », p. 710.

gauche : l'alternance favorise alors une organisation globale de l'espace qui réunit la dysphorie des « collines nues » et l'euphorie des « vallées solitaires et riantes ». Les « portiques sombres » de la forêt, investis d'un imaginaire architectural à connotation infernale, rejoignent leur contraire exact, à savoir le « bois léger », la prédominance solaire et l'image de la « dentelle » par la médiation conciliatrice du point de vue alterné.

La dynamique du regard est alors essentielle en ce qu'elle place la vision du voyageur en position centrale de catalyseur du paysage, comme un point médian de l'expérience de l'espace naturel. Chateaubriand place l'homme au centre de la nature, immergé en son sein, pour mieux signifier son rôle de médiateur des contraires. Il invite le lecteur à se saisir de cette diversité et de cette richesse qui abolit les tensions au profit d'une totalité harmonieuse du monde. Lorsqu'il déclare, à la fin du second extrait, qu'« il faut se contenter de jouir de ce spectacle sans chercher à le décrire », il ne signale pas seulement une impuissance du langage à signifier l'absolu du paysage américain. Il invite surtout le lecteur à la contemplation naïve et directe du tableau offert à ses yeux par le filtre littéraire et l'entremise d'un regard médiateur de l'espace.

L'avancée du voyageur semble pourtant s'interrompre momentanément car progression spatiale et déploiement paysager ne vont pas de pair : un autre itinéraire se greffe à l'avancée physique. Cet itinéraire est celui de l'échappée du regard, qui dessine une seconde trajectoire, celle de l'investigation médiane du paysage, né de la simple perspective du canot voguant sur les flots pour s'échapper au sein du foisonnement de la nature. Le réseau de la perception tisse une toile de fond paysagère qui prend peu à peu la place du cheminement décrit. Mais ce même cheminement peut ordonner à son tour la progression et donc la place qu'y tient le paysage. Se dessine alors une perspective qui va de l'errance indomptée de l'espace fragmenté à son inféodation aux données du parcours, dernier stade de l'esthétique de la promenade qu'il s'agit à présent d'envisager.

C – Le paysage progressif, miroir de l'errance (perceptions continues)

L'allure de la promenade, par sa lenteur et son aspect progressif, favorise une approche mesurée du paysage qui se nourrit des étapes successives de l'avancée : le paysage y mime le déplacement spatial et devient même le principal indicateur dynamique. Se disséminant au gré de la promenade, il peut épouser la forme traditionnelle d'une

errance balisée, comme lors de l'expérience de Waterloo ou du récit des promenades en compagnie de Mme Récamier, ou encore suivre la mouvance de l'avancée en canot en s'insérant dans le cadre strictement balisé du journal de bord, qui présente un cadre fragmentaire en étapes distinctes et précises, tout en ménageant au sein de chaque fragment une unité de progression spatiale autonome. Nous envisagerons donc successivement ces deux modes d'intégration du paysage.

a) Paysage et continuité : l'expérience de Waterloo et la promenade avec Mme Récamier

Nous avons tous en mémoire l'épisode célèbre de Fabrice del Dongo à Waterloo, dépeint avec humour dans l'aveuglement naïf du héros par la plume de Stendhal. Chateaubriand dépeint déjà, dans *Mémoires d'outre-tombe*, sa propre incrédulité de soldat face au champ de bataille à Gand, avec le même constat d'une absence de reconnaissance, celle de l'épisode célèbre de l'épopée napoléonienne :

> Le 18 juin 1815, vers midi, je sortis de Gand par la porte de Bruxelles ; j'allai seul achever ma promenade sur la grande route. J'avais emporté les Commentaires de César et je cheminais lentement, plongé dans ma lecture. J'étais déjà à plus d'une lieue de la ville, lorsque je crus ouïr un roulement sourd : je m'arrêtai, regardai le ciel assez chargé de nuées, délibérant en moi-même si je continuerais d'aller en avant, ou si je me rapprocherais de Gand dans la crainte d'un orage. Je prêtai l'oreille ; je n'entendis plus que le cri d'une poule d'eau dans des joncs et le son d'une horloge de village. Je poursuivis ma route : je n'avais pas fait trente pas que le roulement recommença, tantôt bref, tantôt long et à intervalles inégaux ; quelquefois il n'était sensible que par une trépidation de l'air, laquelle se communiquait à la terre sur ces plaines immenses, tant il était éloigné. Ces détonations moins vastes, moins onduleuses, moins liées ensemble que celles de la foudre, firent naître dans mon esprit l'idée d'un combat. Je me trouvais devant un peuplier planté à l'angle d'un champ de houblon. Je traversai le chemin et je m'appuyai debout contre le tronc de l'arbre, le visage tourné du côté de Bruxelles. Un vent du sud s'étant levé m'apporta plus distinctement le bruit de l'artillerie. Cette grande bataille, encore sans nom, dont j'écoutais les échos au pied d'un peuplier, et dont une horloge de village venait de sonner les funérailles inconnues, était la bataille de Waterloo[85]!

L'avancée dans le paysage est construite de manière théâtrale, suivant le modèle du *crescendo* musical, en abordant tout d'abord les résonances sonores et lointaines, « roulement sourd » incertain, comme le souligne l'expression modalisante[86]. Alors, le paysage s'établit par le biais de correspondances entre le sonore et le visuel, par des échappées perceptives fugaces, à l'image du coup d'œil jeté au ciel. Mais cette errance des sens dessine un paysage latent, aux frontières du visible, que l'imaginaire vient recréer : il

[85] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.* , tome I, Livre vingt-troisième – Chapitre 16, pp. 1178-1179.
[86] « Je crus ouïr ».

s'agit bien d'un cheminement mental plus qu'effectif. La progression du promeneur n'est plus qu'indicative, reproduite à travers des mentions fugaces[87]. De ce décalage naît une esthétique de la progression sonore, qui fait de la puissance évocatoire de l'esprit l'élément essentiel d'une promenade spirituelle qui se superpose aux contingences du parcours physique. Elle se poursuit ainsi à travers des temps de latence du parcours, où le promeneur cède à la pulsion de l'écoute attentive et des errances de l'imagination[88].

Cet effacement des données contingentes du réel se retrouve dans une moindre mesure lors des promenades paisibles, notamment lorsque Chateaubriand retrace ses itinérances en compagnie de Mme Récamier :

> Dans la ville délabrée de Constance, notre auberge était fort gaie ; on y faisait les apprêts d'une noce. Le lendemain de mon arrivée, madame Récamier voulut se mettre à l'abri de la joie de nos hôtes : nous nous embarquâmes sur le lac, et, traversant la nappe d'eau d'où sort le Rhin pour devenir fleuve, nous abordâmes à la grève d'un parc.
>
> Ayant mis pied à terre, nous franchîmes une haie de saules, de l'autre côté de laquelle nous trouvâmes une allée sablée circulant parmi des bosquets d'arbustes, des groupes d'arbres et des tapis de gazon. Un pavillon s'élevait au milieu des jardins, et une élégante villa s'appuyait contre une futaie. Je remarquai dans l'herbe des veilleuses, toujours mélancoliques pour moi à cause des réminiscences de mes divers et nombreux automnes. Nous nous promenâmes au hasard, et puis nous nous assîmes sur un banc au bord de l'eau. Du pavillon des bocages s'élevèrent des harmonies de harpe et de cor qui se turent lorsque, charmés et surpris, nous commencions à les écouter : c'était une scène d'un conte de fée[89].

Dans cet extrait, un équilibre se dessine entre les notations paysagères et les mentions de la progression du parcours au point que les éléments naturels semblent aller de pair avec l'avancée spatiale des promeneurs. Les verbes de mouvement et de traversée se multiplient[90] pour baliser le cheminement de concert avec le déplacement des éléments du paysage[91] : tout contribue à faire de lui un compagnon qui partage la promenade des deux voyageurs. Même lorsqu'ils s'immobilisent *in fine*, il ne stagne pas mais s'élève sous la forme sonore, offrant à l'esprit « une scène d'un conte de fées ». Les relations entre promenade et paysage sont donc de deux ordres distincts : soit les errances se superposent,

---

[87] C'est celle de la « poursui[te] » de la « route » ou de la « travers[ée] » du « chemin » et de l'immobilisation « debout contre le tronc [d'un] arbre ».

[88] Bien entendu, il s'agit aussi de représenter en abyme le travail du lecteur à partir des mots sur la page et de leur portée évocatoire comme de sacrifier au pittoresque de la pose dont Stendhal s'est peut-être souvenu avec ironie dans sa fameuse scène de *La Chartreuse de Parme*, embarquant son héros *« fort peu héros »* dans un conflit où il révèle son absence totale de lucidité. Mais là où le héros de Stendhal est aviné et perdu, celui de Chateaubriand privilégie l'errance intérieure, motivée par les sons perçus, sur les faits historiques d'une réalité barbare.

[89] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre18, pp. 620-621.

[90] « Nous franchîmes », « nous nous promenâmes », « nous nous embarquâmes », « nous abordâmes ».

[91] L'élévation du « pavillon », celui de « l'élégante villa », personnifiée en dame de prestige qui « s'appuyait contre une futaie », mais aussi l'« allée de sable circulant parmi des bosquets d'arbres ».

l'une au détriment de l'autre (c'est l'exemple de Chateaubriand à Waterloo), soit elles sont conjointes (comme dans le cas de la promenade avec Mme Récamier) : cela répond d'une part à la peinture d'une atmosphère de la discordance inquiète, de l'autre à celle d'une harmonie unificatrice. Ainsi, l'organisation de la matière littéraire est loin d'être innocente et l'examen du genre particulier du journal de bord permet de rendre compte de la manière dont Chateaubriand tente de faire naître une adéquation du lecteur au parcours. Représenté comme en temps réel, il ménage aussi une liberté de mouvement pour le paysage représenté au sein d'une structure elle aussi mouvante mais de l'ordre du cheminement chronologique préétabli.

b) Le paysage, entre ruptures et continuités : le journal de bord de Voyage en Amérique.

Chateaubriand utilise souvent le modèle du journal de bord qu'il inclut dans des édifices littéraires plus vastes : c'est le cas par exemple du « Journal de Paris à Lugano » dans *Mémoires d'outre-tombe*, qui se rattache à ce genre dans sa dimension strictement chronologique, puisque dates et heures rythment la progression de l'avancée itinérante. Les plus célèbres restent les fragments qui constituent *Voyage en Italie* et ceux qui forment le « Journal sans date » de *Voyage en Amérique*[92]. Ce journal est intéressant en ce qu'il se présente comme affranchi de la datation qui renverrait à une expérience reculée et donc distante de celle de l'acte de lecture : il semble au contraire relever d'une expérience atemporelle, susceptible d'être vécue de nouveau, par la procuration de la lecture, par tout lecteur embarqué aux côtés de Chateaubriand découvrant l'Amérique au rythme fragmenté et lent de la mouvance aquatique. Il s'agit avant tout de retracer en temps réel la lente immersion dans la matière profonde du Nouveau-Monde, comme en atteste ce passage qui ouvre la navigation :

> Sept heures du soir
>
> Nous avons traversé la fourche de la rivière et suivi la branche du sud-est. Nous cherchions le long du canal une anse où nous pussions débarquer. Nous sommes entrés dans une crique qui s'enfonce sous un promontoire chargé d'un bocage de tulipiers. Ayant tiré notre canot à terre, les uns ont amassé des branches sèches pour notre feu, les autres ont préparé l'ajoupa. J'ai pris mon fusil, et je me suis enfoncé dans le bois voisin[93].

[92] Sur cette question, voir les travaux de Philippe Antoine, et notamment *Les Récits de Voyage de Chateaubriand, contribution à l'étude d'un genre, op. cit.*.
[93] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 704.

Tout, dans cet extrait, suggère l'avancée et la plongée dans la nature[94]. Le paysage est construit comme un guide aux avant-postes qu'il convient de suivre docilement jusqu'au plus profond de la végétation : celle-ci protège, accueille et guide, elle attire à elle les voyageurs et la description s'élabore comme un paysage de l'avancée perpétuelle. L'utilisation du passé composé ne repousse pas l'événement vécu dans l'ordre du passé révolu, mais ménage une subtile relation avec le temps présent de la lecture, rejouant l'expérience de la découverte. En ce sens, la disposition typographique comme les notations temporelles apportées par leur précision pointilleuse, rendent au plus près l'expérience de l'investigation des paysages, fragmentant le texte mais lui permettant aussi de se construire progressivement. La lecture s'immerge peu à peu dans une expérience ralentie de l'espace naturel qui convient bien à l'avancée progressive, retracée pas à pas. Nous sommes loin de la course itinérante où le cheminement happe le paysage pour ne plus le laisser affleurer qu'au bord du chemin : ici, c'est le paysage qui dessine les contours de l'avancée. Il ne s'agit pas de préciser les jours, mais plutôt les heures qui rythment le tempo d'une investigation diluée de l'espace naturel, au plus près des sensations ressenties. Deux modalités majeures du fragment s'opposent alors, celle de la fulgurance juxtaposée et celle de l'épanchement ralenti.

- La logique de la fulgurance : juxtapositions paysagères

La notation du journal de bord s'accommode parfois de la brièveté fulgurante d'une notation prise sur le vif : il s'agit de construire une logique de l'intermittence où le silence alterne avec l'éveil des sonorités, et le style lapidaire avec l'extension progressive du ressenti. Dans l'ordre de la brièveté, le paysage se réduit à sa stricte mesure, celle d'une succession de notations comme dans ces passages :

> Dix heures du matin
>
> Nous avançons lentement. La brise a cessé, et le canal commence à devenir étroit : le temps se couvre de nuages. […]

[94] Les verbes utilisés (« Nous avons traversé », « nous sommes entrés », « qui s'enfonce », « ayant tiré notre canot », « je me suis enfoncé ») comme la mouvance recréée du cadre, avec une « crique qui s'enfonce » annonçant l'enfoncement « dans le bois voisin » du voyageur lui-même.

Minuit

Le feu commence à s'éteindre, le cercle de sa lumière se rétrécit. J'écoute : un calme formidable pèse sur ces forêts ; on dirait que des silences succèdent à des silences. Je cherche vainement à entendre dans un tombeau universel quelque bruit qui décèle la vie. D'où vient ce soupir ? D'un de mes compagnons : il se plaint, bien qu'il sommeille. Tu vis, donc tu souffres : voilà l'homme.

Minuit et demi

Le repos continue ; mais l'arbre décrépit se rompt, il tombe. Les forêts mugissent ; mille voix s'élèvent. Bientôt les bruits s'affaiblissent ; ils meurent dans des lointains presque imaginaires : le silence envahit de nouveau le désert[95].

Le mouvement ralenti du canot et le cadre rassurant du journal de voyage permettent d'instaurer l'écoute apaisée de ce que Jean Giono appelle « le chant du monde »[96] : la moindre nuance du paysage contribue à en donner une perception ténue : déclin du vent, feu qui se consume ou bruissement sourd des forêts, tout ce qui anime le paysage est évoqué dans la fulgurance de la sensation fugace. Le présent de narration entretient cet effet, d'autant plus prégnant que le resserrement du cadre[97] s'accompagne de celui de la nature réduite à ses plus simples expressions. La peinture fragmentée d'un univers en train de s'endormir s'associe à une esthétique du halètement suspendant les mots au rythme des notations. La suggestion se suffit à elle-même et l'image réitérée de la mort[98] suffit à mettre en présence l'homme avec le mystère de l'existence. Mais lorsque le « désert » se développe, c'est souvent au profit de l'émergence du cadre sonore suggestif, comme l'illustre le revirement qui suit :

Une heure du matin

[…]Une voix extraordinaire retentit : c'est celle de cette grenouille qui imite les mugissements du taureau. De toutes les parties de la forêt les chauves-souris accrochées aux feuilles élèvent leurs chants monotones : on croit ouïr des glas continus ou le tintement funèbre d'une cloche. Tout nous ramène à quelque idée de la mort, parce que cette idée est au fond de la vie.

Dix heures du matin

Nous avons repris notre course : descendus dans un vallon inondé, des branches de chêne-saule étendues d'une racine de jonc à une autre racine nous ont servi de pont pour traverser le marais. Nous préparons notre dîner au pied d'une colline couverte de bois, que nous escaladerons bientôt pour découvrir la rivière que nous cherchons.

Une heure

---

[95] *Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 705-707.
[96] C'est le titre même d'un de ses romans.
[97] « Le canal commence à devenir étroit », « le cercle de la lumière se rétrécit ».
[98] Ce sont l'image du couvercle de « nuages », la succession des silences, les bruits lointains qui s'affaiblissent et qui « meurent ».

> Nous nous sommes remis en marche ; les gelinottes nous promettent pour ce soir un bon souper. Le chemin s'escarpe, les arbres deviennent rares ; une bruyère glissante couvre le flanc de la montagne[99].

La mise en branle de l'univers sonore, après la peinture du déclin et des silences, « mugissements » ou « chants monotones », se réalise par l'analogie avec l'univers religieux et « funèbre »[100] : elle figure le premier jalon d'un réveil de l'engourdissement et la mise en œuvre d'une dynamique progressive. L'utilisation de l'aspect lapidaire de la phrase et du fragment mime la « course » entreprise et retrouvée : dans cette avancée rapide, le paysage se fait chemin, liant sous la forme du pont en « racine de jonc » les différents plans de l'espace du marais. Le paysage s'ouvre à une perspective, il est promesse de cheminement, conduisant à la colline, au bois, dessiné par la rivière, mais il est aussi, dans ses mues et ses métamorphoses, l'indicateur d'une progression[101]. Le dynamisme graduel du fragment permet de signifier une prise de contrôle de la nature végétale sur l'évolution du voyageur : au sein de la grande nature, l'itinéraire s'impose de lui-même au gré des lois dictées par le cadre où il s'élabore et que le promeneur doit suivre docilement. Cependant, aux moments forts de l'itinérance progressive retracée par le journal, au début de l'entrée dans les forêts et au moment du réveil de la nature, le fragment s'épaissit et le paysage se déploie, comme pour marquer typographiquement des temps pleins de l'expérience, où la vacuité et la fulgurance laissent place à l'immersion dans la matière du monde.

- La logique de la réduplication : expansion dynamique du paysage-fragment

L'entrée dans l'espace de la forêt transcrit une avancée faite de jeux d'écrans successifs qui débouchent sur un constat renouvelé de déception :

---

[99] *Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 707-708.

[100] Ce mouvement ouvre la voie à l'imaginaire mais ne permet pas seulement la transfiguration du paysage évocatoire ou l'appréhension d'une réflexion philosophique existentielle. L'idée de la mort au fond de la vie permet d'illustrer pleinement la constatation d'un paysage qui ne se consume pas de lui-même mais qui ouvre la voie à une dynamique rejoignant le cycle de la nature : la mort engendre la vie et la vie se perpétue à travers la mort. De la même manière, le fragment se nourrit de la page blanche qui l'environne et la parole ne fait que mourir de manière temporaire dans l'espace de la page, tout comme la progression physique de l'avancée se paralyse momentanément avant de reprendre son rythme dynamique.

[101] Les arbres clairsemés, cédant la place aux bruyères « glissantes », dynamisent l'espace naturel, décrit comme mouvant en lui-même. Les chemins « s'escarpent », animés par une force qui leur est propre et la végétation masque les reliefs : le voyageur ne progresse pas tant au sein de la nature qu'il n'est transporté par la nature elle-même.

Trois heures.

Qui dira le sentiment qu'on éprouve en entrant dans ces forêts aussi vieilles que le monde, et qui seules donnent une idée de la création telle qu'elle sortit des mains de Dieu ? Le jour, tombant d'en haut à travers un voile de feuillage, répand dans la profondeur du bois une demi-lumière changeante et mobile, qui donne aux objets une grandeur fantastique. Partout il faut franchir des arbres abattus, sur lesquels s'élèvent d'autres générations d'arbres. Je cherche en vain une issue dans ces solitudes ; trompé par un jour plus vif, j'avance à travers les herbes, les orties, les mousses, les lianes et l'épais humus composé des débris des végétaux ; mais je n'arrive qu'à une clairière formée par quelques pins tombés. Bientôt la forêt redevient plus sombre ; l'œil n'aperçoit que des troncs de chênes et de noyers qui se succèdent les uns les autres, et qui semblent se serrer en s'éloignant : l'idée de l'infini se présente à moi[102].

Dans ce passage, le paysage est loin d'être statique et il engage le voyageur à la mouvance : lors même qu'il est désolidarisé par des notations détachées[103], il instaure une dynamique soulignée dans l'ordre de la description[104]. Le chemin est déjà tout tracé pour celui qui entend s'aventurer dans l'espace forestier du Nouveau-Monde : les jeux de voiles successifs, celui du jour trompeur et des obstacles de la végétation énumérée, donnent alors l'impression d'un parcours semé d'embûches qui n'a d'autre réalité que celle d'un cimetière naturel allié paradoxalement à une fertilité infinie. La mort dans la vie est signifiée sous les yeux du voyageur par une succession de notations paysagères constituant, sur le régime de l'alternance, des indices de mort[105] et de vie[106]. La succession de la végétation accompagne et motive ainsi la progression du voyageur, soulignée par un passage subtil de l'évolution physique de la marche à celle, plus abstraite, de l'œil scrutateur[107]. La mouvance se dilue dans l'appréhension du regard qui se perd dans la perspective resserrée des troncs.

Le paysage influe donc sur la perception du voyageur mais aussi sur sa progression : l'immersion dans le monde naturel devient expérience métaphysique, préparée par la lumière « fantastique » et opérée par le sentiment final de « l'infini ». Les jeux de lumière président à la première partie des fragments, organisant un parcours en clair-obscur des contrées sauvages et désertiques de l'Amérique qui annonce l'intermittence sonore de la seconde partie du « Journal ». Cette transition s'opère par le motif de la renaissance,

---

[102] *Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 705-706.
[103] Les effets de la lumière et la prolifération des « arbres abattus ».
[104] La « demi-lumière changeante et mobile » déréalise le cadre jusqu'au « fantastique », et les arbres se multiplient selon une logique ascensionnelle et régénératrice.
[105] Les arbres abattus ou les pins couchés.
[106] Les végétaux et la reproduction des arbres sur la matière même des « arbres abattus ».
[107] « Il faut franchir des arbres », « j'avance à travers les herbes », « je n'arrive qu'à une clairière » puis « l'œil n'aperçoit que des troncs de chênes ».

préparée entre temps par la visite du cimetière indien, champ « mélancolique » entouré par la reviviscence des forêts :

> Une heure du matin
>
> Voici le vent ; il court sur la cime des arbres ; il les secoue en passant sur ma tête. Maintenant c'est comme le flot de la mer qui se brise tristement sur le rivage.
>
> Les bruits ont réveillé les bruits. La forêt est toute harmonie. Est-ce les sons graves de l'orgue que j'entends, tandis que des sons plus légers errent dans les voûtes de verdure ? Un court silence succède ; la musique aérienne recommence ; partout de douces plaintes, des murmures qui renferment en eux-mêmes d'autres murmures ; chaque feuille parle un différent langage, chaque brin d'herbe rend une note particulière[108].

L'immersion dans la matière du monde lumineux et sombre de la végétation conduit à une autre forme d'intermittence qui guide la progression dans une forêt sonore où se déclinent les moindres nuances[109]. La logique de l'écho permet une avancée spatiale similaire à celle que met en œuvre le premier fragment long évoqué précédemment, dans le domaine de la lumière[110]. L'expansion anticipe le déplacement du voyageur, passant du domaine physique de la marche à celui, tout intérieur, des résonances sensitives[111]. Le phénomène d'inclusion et de réduplication qui préside au déploiement naturel indique à l'œil averti du voyageur et botaniste amateur la marche à suivre, il invite au parcours par le regard comme par l'étendue de tous les sens. L'appréhension du frémissement de la vie, même minime[112], se fait donc selon le rythme d'une promenade soulignant à chaque étape de sa découverte les perfections d'une nature unifiée.

La logique de l'écho préside aux parcours des fragments descriptifs longs du journal pour souligner, par la trajectoire lumineuse et végétale, la perfection d'une nature cyclique. La vie y naît de la mort, faisant l'apologie de la perfection harmonieuse des éléments organisés par un Dieu ordonnateur des perfections naturelles. Cela s'accompagne aussi d'une volonté de théâtralisation prégnante : que ce soit par le régime de l'alternance

---

[108] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 707.

[109] Les sonorités mêmes de la langue, qui se fait poétique, miment, par la force des fricatives imitatives, la présence du vent aux oreilles du lecteur vivant l'expérience du Nouveau-Monde en temps réel : « voici le vent ». La force du présentatif est toute théâtrale, comme s'il s'agissait de présenter l'acteur principal du tableau : il est d'ailleurs personnifié en coureur des sommets qui s'amuse à « secou[er] » la « cime des arbres ». L'analogie entre la mer et la forêt, procédé récurrent de l'inversion des éléments dans la poétique du paysage chateaubrianesque, est utilisée pour peindre une toile de fond imagée au lecteur, se représentant les battements réguliers des vagues sur le rivage, transposés dans le cadre végétal des forêts américaines.

[110] Désormais « les bruits ont réveillé les bruits » comme le jour préside à l'universalisation d'une « demi-lumière » parcourant les étendues naturelles.

[111] Le modèle de la cathédrale est employé pour représenter l'« harmonie » faite de rythmes syncopés, entrecoupés de silences et de reprises à la manière des symphonies, mais reflétant aussi la progression heurtée du fragment descriptif inhérente à l'esthétique du journal de bord.

[112] « Chaque feuille », « chaque brin d'herbe ».

ou celui de la continuité, il s'agit de faire du paysage un acteur. Le voyageur y occupe une place centrale, il se positionne en observateur des fluctuations du cadre ou devient au contraire le jouet des éléments naturels : de l'errance - laissant au paysage une place mouvante au gré des imprévisibles détours - à la promenade - ordonnant la progression et la place inhérente à ce même paysage -, la logique de la rupture et de la continuité innerve la représentation de l'espace. L'esthétique du fragment semble associer ces deux modes d'appréhension et de présence de la nature dans une structure progressive qui sait ménager les effets de contrastes et créer un tempo propre au paysage. L'avancée lente lui permet de trouver la place qui est la sienne[113].

Mais lorsque les nécessités du parcours prennent le pas sur la contemplation, il ne s'agit plus d'étendre le cheminement au gré des métamorphoses du paysage, mais bel et bien d'insérer celui-ci dans la marche effrénée du voyageur : alors, il s'adapte à la conformation des lieux évoqués jusqu'à parfois être réduit à une quasi disparition sous la forme de notations succinctes qui évacuent tout réseau de correspondances, essentiel pour que l'on puisse parler de paysage.

III. La traversée des paysages : itinérances

L'expérience du Vésuve ou de l'Etna consacrent les lieux de la hauteur comme les espaces privilégiés de l'avènement spiritualiste et ontologique du paysage. Pourtant, il n'en est ainsi que lorsque le voyageur se rend dans les lieux essentiels du voyage entrepris : les reliefs du parcours sont bien plus souvent l'occasion d'une traversée où le paysage ne peut paraître qu'à l'occasion d'une brève entrevue, donnant lieu à des descriptions minimales de la nature adaptées aux actions entreprises et à la conformation du cadre naturel visité.

[113] A cette logique de l'avancée et de la théâtralisation de l'espace naturel correspond aussi la séquence de *Voyage en Italie* consacrée à la montée au Vésuve, décrite de manière semblable au « Journal sans date » de *Voyage en Amérique*, avec le souci constant du regard et de la précision des notations temporelles et climatologiques. Réinvestissant le mythe de la catabase et se révélant être de l'ordre des récritures mythiques, ce passage sera étudié en détail dans la troisième partie de notre étude.

1. La dynamique d'ascension et de descente

La montée au Vésuve fait office de référence pour le voyageur en ce qui concerne les paysages de l'ascension[114] : la montagne gravie par Eudore dans *Les Martyrs* ou le Puy de Dôme par Chateaubriand voyageur présentent une même volonté de mise en scène progressive qui rythme l'ordre descriptif, fondé sur une reprise de l'effet de surprise déjà présent dans le mouvement de voile et de dévoilement nébuleux au Vésuve[115]. Le mouvement d'élévation progressive favorise la perception d'un paysage par étapes décrit selon la matrice de la mise en scène théâtralisée. Le premier stade de l'avancée est la perception lointaine, figurée par une métaphore maritime dans *Les Martyrs* ou au moyen de considérations générales sur le Puy-de-Dôme dans le *Voyage à Clermont* : le tableau de l'ascension prend naissance dans la généralité de la vision comme des propos, métaphorique dans un récit de fiction, théorique dans un récit de voyage. Mais alors que les considérations générales conduisent Chateaubriand à rappeler les épisodes du Vésuve, des Alleghanys ou de la Savoie, cette plongée dans l'espace des souvenirs est absente des *Martyrs*, écrit moins personnel et qui obéit aux lois de la fiction transportant directement le héros de la vision lointaine au « pied de cette montagne », au prix d'une ellipse du parcours. Bien que les modes d'approches du montagneux soient en apparence distincts, ils se nourrissent cependant tous deux d'une déréalisation préalable[116]. Il s'agit d'emblée de faire paraître aux yeux du lecteur la dimension spectaculaire de la montée qui s'annonce, comme un grandiose lever de rideau. Alors, la montée en elle-même est intéressante dans ces deux extraits en ce qu'elle se nourrit des mêmes motifs, mais de manière strictement distincte.

Il paraît évident que l'épisode des *Martyrs* réécrit l'ascension au Vésuve sur le mode mineur : même prégnance d'un paysage dévasté[117], étouffant[118] et qui occulte le champ de la perception[119]. Alors, si le voyageur au Vésuve se repère au son des pas du

---

[114] Philippe Antoine rappelle en outre avec pertinence la multiplicité des précédents littéraires concernant cette ascension du célèbre volcan, qui en font un lieu saturé de significations, de symbolismes et d'intertextualité : « […] l'ascension du Vésuve était un passage obligé du voyage en Italie, comme en témoignent les multiples relations de cette excursion, qui tissent autour des écrits de Chateaubriand un intertexte particulièrement dense. » (*Les récits de voyage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 164).

[115] [12] Voir « Annexes », p. 711.

[116] Elle se réalise dans une plongée dans les souvenirs et les considérations métriques ou métaphorisation de l'espace sur le régime océanique.

[117] Au moyen du motif des « rocs noircis et calcinés » rappelant les dégâts de la lave du Vésuve sur l'univers minéralisé.

[118] Par la fermeture de l'horizon *via* l'omniprésence de ces mêmes rocs.

[119] Ceinture de roc et nuit qui masquent toute possibilité pour le regard de se repérer.

guide et de sa mule, ce sont ceux d'une « bête sauvage » qui rejouent sur le mode épique un épisode du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes[120]. La permanence de l'obstacle devient un lieu commun de l'ascension et le paysage, comme lors de la fuite d'Atala et Chactas pendant l'orage fameux qui les poursuit, déploie une succession d'embûches sur la route du voyageur. Au Puy-de-Dôme, ce ne sont pas les caractéristiques arides du paysage et la tombée de la nuit ou encore l'encerclement des rocs qui freinent la progression, mais « un chemin raide et glissant ». Là où rien ne semble égayer le parcours dans la suite d'épreuves auxquelles est confronté le héros des *Martyrs*[121], c'est au contraire en herboriste héritier de Rousseau que le voyageur à Clermont jouit de la richesse végétale des flancs du volcan.

Lion ou petite fille, le guide permet la bonne marche de l'ascension : le rugissement d'un côté[122] et le bouquet offert de l'autre, symbolisent le passage à une étape ultérieure du parcours[123]. Alors, la dernière étape de l'ascension - la contemplation des sommets - se réalise sur le mode successif inhérent à la logique descriptive qui ne peut rendre la simultanéité des sensations que sur le mode de l'étalement, comme le rappelle si justement Julien Gracq[124], ce qui fonde ce qu'il nomme son *« antinomie »*. L'épisode des *Martyrs*

---

[120] « La nuit était descendue ; je n'entendais que les pas d'une bête sauvage qui marchait devant moi et qui brisait, on passant dans l'ombre, quelques plantes desséchées. Je crus reconnaître le lion de la fontaine. Tout à coup il se mit à rugir : les échos de ces montagnes inconnues semblèrent s'éveiller pour la première fois, et répondirent par un murmure sauvage aux accents du lion. Il s'était arrêté devant une caverne dont l'entrée était fermée par une pierre. J'entrevois une faible lumière à travers les fentes du rocher. Le cœur palpitant de surprise et d'espoir, je m'approche, je regarde : ô miracle ! je découvre réellement une lumière au fond de cette grotte ! » (*Les Martyrs, op. cit.*, pp. 285-286).

[121] Constatant la mort de la végétation constituée de résidus tels que les « quelques fleurs séchées » écrasées sous les pas du lion.

[122] Le cri du guide fait souvent office de frontière entre l'avancée, le parcours, et l'arrivée au but poursuivi : il en est ainsi dans de nombreux passages d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, comme lors de la montée vers les ruines de Sparte : « Il y avait déjà une heure que nous courions par un chemin uni qui se dirigeait droit au sud-est, lorsqu'au lever de l'aurore j'aperçus quelques débris et un long mur de construction antique : le cœur commence à me battre. Le janissaire se tourne vers moi et, me montrant sur la droite, avec son fouet, une cabane blanchâtre, il me crie d'un air de satisfaction : « Palaeochôri ! » Je me dirigeai vers la principale ruine que je découvrais sur une hauteur. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 129-130). Le parcours retracé reprend la structure par étapes qui dessine un paysage de la succession, celle du résiduel annonciateur des ruines, puis le cri et la perception de la cabane désignée et enfin la course vers la ruine. Un paysage en progression constante souligne l'avancée perpétuelle de l'espace, en tension vers l'objectif à atteindre.

[123] Le déploiement sonore supplée alors, dans le cas de l'épisode des *Martyrs*, l'absence de paysage visuel, comme lors de l'ascension du Vésuve, et cela sur le mode de l'écho, alors que l'animation du paysage, déjà préfigurée par la remarque d'une dynamique végétale lors de l'ascension du Puy de Dôme, ouvre à l'expérience du botaniste amateur. Il ordonne le paysage conjointement à la progression spatiale dessinée en creux du bouquet de pensée aux « œillets rouges » pour finir au sommet par une « plante bulbeuse, assez semblable au lis ». Le voyageur des *Martyrs*, pour sa part, constate une réduplication sonore qui n'a pas pour but de peindre un cadre agreste et bucolique, mais au contraire de rendre une atmosphère inquiétante, celle de l'écho du rugissement, qui devient « murmure sauvage », dans un dialogue entre la bête et les « montagnes inconnues », personnifiées en monstre qui naît à l'appel d'un autre monstre.

[124] Dans *En Lisant, En écrivant*, Julien Gracq mène une réflexion sur les rapports entre peinture et littérature et aborde la question essentielle de la représentation descriptive du réel par les mots, constatant ce point

cultive une esthétique du dévoilement progressif, mais celui de *Voyage à Clermont* insiste davantage sur l'éparpillement du regard et la surprise produite[125]. L'ascension mime une progression de l'aveuglement à la révélation lumineuse, elle est dévoilement progressif d'un paysage occultant le champ de perception pour parvenir à l'épiphanie d'un instant[126]. Il y a bien mise en scène des paysages dans les peintures d'ascensions où action décrite et paysage environnant se rejoignent dans une étonnante animation de l'espace investi par la force dynamisante de la progression du héros. Cette percée du récit dans l'ordre de la description est une caractéristique des paysages chateaubrianesques, qui entretiennent des relations étroites avec la diégèse.

Dans une dynamique inverse, alors que l'ascension organise un paysage par étapes qui s'ordonne selon la logique du voilement et du dévoilement, la descente, pour sa part, ne se heurte pas à « l'horizon interne »[127] du paysage : au contraire, la logique du dévoilement paysager s'y réalise pleinement en organisant le déploiement du regard selon un étagement spectaculaire des données du paysage à des fins expressives. La descente sur Domo d'Ossola, retracée dans *Mémoires d'outre-tombe*, répond à cette logique de l'émerveillement successif et de l'étagement des points de vue :

> La descente sur Domo d'Ossola m'a paru de plus en plus merveilleuse, un certain jeu de lumière et d'ombre en accroissait la magie. On était caressé d'un petit souffle que notre ancienne

---

d'achoppement inhérent à l'écriture et à la lecture : « En littérature, toute description est chemin (qui peut ne mener nulle part), chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais ; toute description vraie est une dérive qui ne renvoie à son point initial qu'à la manière dont un ruisseau renvoie à sa source : en lui tournant le dos et en se fiant – les yeux presque fermés – à sa seule vérité intime qui est l'éveil d'une dynamique naturellement excentrée. La totale impossibilité de l'instantané – due à l'étalement dans le temps de l'opération de lecture, laquelle à chaque instant élimine en même temps qu'elle ajoute – fonde l'antinomie propre à la littérature descriptive. Celle-ci tente de la résoudre en changeant la vision en mouvement. Mais ce chemin, qui est sa solution intime, ce chemin de la plus grande vitesse du flux imaginatif exclut, on le conçoit du reste, toute tentation de réitération. Décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulées dans le temps. » (Julien Gracq, *En Lisant, En Ecrivant*, in *Œuvres Complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 564).

[125] La scène du chant et des femmes se tenant la main succède alors à la contemplation des fleurs omniprésentes au sommet précèdent la perception des troupeaux de vaches et le constat de l'omniprésence d'un climat pastoral, avec « burons » et « chalet », allégresse bucolique et pittoresque de la flore et de la faune. Chateaubriand voyage au pays des archétypes et perçoit l'Auvergne réunie dans son emblème volcanique. Cette collection de points de vue éclatés, qui se rassemblent autour de la conception prédéterminée d'une région, dessine un mouvement fédérateur du paysage décrit sous une apparente disparate, alors que l'effet de cohésion semble plus ordonné dans l'épisode des *Martyrs*, qui ne marque plus une progression étoilée, mais une avancée du regard prolongeant celle, ralentie, du voyageur. La caverne obstruée, le regard dans la « fente », la « faible lumière » et le cœur palpitant, lieu commun de l'esthétique de la surprise paysagère, dessinent un trajet du regard qui cherche à percer l'opacité du réel que vient souligner le redoublement de la révélation par l'exclamation « ô miracle ! » et le symbole de la lumière « au fond de la grotte ».

[126] Celui de la contemplation d'un paysage confirmant les stéréotypes ou révélation mystérieuse de la lumière après l'obscurité redoublée puis fissurée.

[127] Selon la terminologie de Michel Collot dans *L'Horizon fabuleux*, tome I – XIXe siècle, *op. cit.*, p. 15.

langue appelait l'aure ; sorte d'avant-brise du matin, baignée et parfumée dans la rosée. J'ai retrouvé le lac Majeur, où je fus si triste en 1828, et que j'aperçus de la vallée de Bellinzona, en 1832. A Sesto-Calende, l'Italie s'est annoncée : un Paganini aveugle chante et joue du violon au bord du lac en passant le Tessin[128].

L'Italie cristallise un ensemble de rêveries inhérentes à notre auteur tant dans l'ordre de la perfection des arts que dans l'aspect agreste et bucolique de ses campagnes, idéalisées selon le modèle antique et néoclassique. La formule progressive, « de plus en plus » donne le ton d'un espace paysager qui réserve ses merveilles et les distribue au fur et à mesure de la progression du voyageur, répartition représentée par l'étagement descriptif[129]. Le paysage de la descente entraîne une autre plongée, dans l'univers culturel personnel de l'auteur mais aussi dans ses souvenirs, ramenant à la mémoire l'amertume de la mort de Pauline de Beaumont en 1832 et conférant au paysage l'épaisseur de la mélancolie et de la culture[130]. La descente sur Domo d'Ossola est une traversée toute intérieure qui se conclut sur un tableau symbolique de l'Italie : le lac, la musique du violon et le fleuve justifient un univers de mouvance aquatique et sonore privant symboliquement de la vue pour opérer une plongée intérieure dans le domaine de l'introspection idéalisée.

Les paysages de montée ou de descente opèrent donc une même transformation : ces espaces de la découverte progressive sont contaminés par l'errance du voyageur et s'animent d'une force de progression, celle de la marche autant que celle de l'esprit, qui conduit à son étagement expressif et théâtralisé comme à sa déréalisation symbolique. Le mouvement d'avancée fait ainsi subir au paysage une transformation qui en fait le compagnon mais aussi le corollaire du voyageur : il se construit à son image mais influe aussi en retour sur sa progression propre. Le paysage n'est plus un « orage désiré » mais un espace désiré, vers lequel tend le personnage : il le découvre par étapes ou s'y redécouvre à l'aune de ses réminiscences. Les conformations du relief favorisent alors le déploiement d'un paysage de l'obstacle ou au contraire de la lente plongée intérieure. Mais des lieux plus précis peuvent cristalliser les désirs du voyageur conduisant à l'étirement des paysages

---

[128] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-neuvième – Chapitre 3, p. 824.

[129] Le premier constat pittoresque, celui du clair-obscur, reprend le schème pictural qui préside aux représentations du paysage italien : Chateaubriand perçoit l'Italie en amateur de peinture et le paysage s'y réalise comme une incarnation des chefs-d'œuvre en mouvements. Le déroulé des références culturelles se poursuit avec la brise légère, lieu commun des espaces bucoliques, mais dont la référence à « l'aure » ne peut manquer de renvoyer à la métaphore qui traverse tout le recueil du *Canzoniere* de Pétrarque, où la femme aimée, par un jeu onomastique, devient à la fois la brise qui le caresse et le prénom, Laure, qui le hante.

[130] Il n'est donc pas étonnant qu'en dernier ressort, descendant les marches de son imaginaire plus qu'il ne contemple réellement le paysage, ce défilé des références débouche sur une synthèse de l'Italie en une réminiscence d'un violoniste célèbre par antonomase. « Paganini aveugle » annonce le passage subtil du domaine des perceptions visuelles ou des visions du passé culturel à celui de l'univers sonore.

sur le mode de la tension, en faisant un espace de délitement et de rupture qu'il s'agit à présent d'envisager.

2. Paysages en tension : entre départ et arrivée.

L'esthétique théâtrale du paysage chateaubrianesque fait des départs l'occasion d'une peinture du déclin grandiose et présente les paysages de l'arrivée comme des espaces voilés sous le signe de la dégénérescence.

A – Arrivées : de la concentration à la dilatation paysagère.

La venue dans des lieux attendus permet de représenter des espaces du détournement, faits de voiles et de dévoilements. S'ensuivent des paysages dysphoriques, toiles de fond au surgissement marqué par des dynamiques spatiales opposées. Le lieu recherché cristallise l'attention et conduit le paysage à se tendre ou à se distendre selon le degré d'approche du voyageur. Les conséquences littéraires sont doubles : soit le parcours est retracé rapidement par des étapes qui préfigurent l'apparition désirée, soit au contraire un paysage se développe, jouant des effets dilatoires en tension vers ce lieu.

a) Aspects minimaux du paysage : accélérations descriptives

L'arrivée peut tout d'abord se révéler fugace et ne laisser qu'une place minimale au paysage, présent uniquement par une succession de notations, reproduisant les étapes d'un parcours de la découverte accélérée par l'allure descriptive. C'est le cas notamment lors de l'approche de Chambord par Rancé ou de la baie de Chesapeake par Chateaubriand voyageur[131]. Le détournement et la dégradation, qui sont des constantes des paysages de l'approche, sont réduits à l'indigence descriptive dans l'arrivée à Chambord ou même absents dans l'approche de la baie de Chesapeake[132]. Cette entrée humble et détournée,

[131] [13] Voir « Annexes », p. 711.
[132] Seules les fleurs égaient l'aspect ruiné des lieux qui contrastent, par leur humilité, avec la splendeur de Chambord.

passant par le parc et par une porte inusitée, est symbolique d'une description qui se déroule peu à peu jusqu'au stade fatidique de la perception. Dès lors, le rythme s'accélère : d'emblée est présenté l'objet recherché, la terre d'un côté et le château de l'autre. L'expansion du paysage vers un lieu focalisant les lignes de perspective est abandonnée au profit de la dynamique progressive d'un espace en mouvements[133].

La baie de Chesapeake est, quant à elle, un espace métonymique désigné par la cime des arbres et la terre n'y est qu'une lointaine silhouette végétale :

> Quelques jours après cet accident, nous aperçûmes la terre : elle était dessinée par la cime de quelques arbres qui semblaient sortir du sein de l'eau : les palmiers de l'embouchure du Nil me découvrirent depuis le rivage de l'Egypte de la même manière. Un pilote vint à notre bord. Nous entrâmes dans la baie de Chesapeake, et le soir même on envoya une chaloupe chercher de l'eau et des vivres frais[134].

Comme pour Chambord, la description ne fait qu'effleurer le lieu sans le décrire précisément, au profit d'une insistance sur la mouvance spatiale. L'impression de surgissement utilise les effets de l'eau pour offrir un tableau spectaculaire dont l'analogie avec l'Egypte permet de construire une superposition des lieux par l'imaginaire, tissant un lien entre deux espaces distants et distincts par leurs caractéristiques géographiques. Le mouvement du paysage s'étend à celui des références analogiques, puis des actions qui se précipitent au rythme effréné de la phrase courte et des juxtapositions. Ces deux approches sont ainsi construites comme des précipitations de l'espace au gré de l'avancée du voyageur, comme s'il était happé par le lieu à atteindre, sans pour autant qu'il soit décrit avec ampleur. La plupart du temps cependant, cette accélération ne se produit pas. Bien au contraire, les lieux qui cristallisent les désirs d'espace du voyageur sont souvent l'occasion d'un long préambule qui sert autant à provoquer un effet d'attente qu'à présenter majestueusement les espaces à visiter, souvent par la modalité contrastive de la désolation.

---

[133] Le château est visible, mais éloigné et il se profile comme une ombre parachevant la dynamique verticale de l'allée et l'avancée qui suit rétablit *« l'ordre inverse »* en faisant surgir un double sous la forme d'une *« bâtisse »*, dans un mouvement d'élévation puis de descente qui fait du paysage minimal décrit sobrement un espace de la mouvance multiple.

[134] *Voyage en Amérique, op. cit.* , p. 673.

b) La construction du paysage dilatoire : contournement et jeu de dévoilements partiels

Dans le cadre du paysage dilatoire, deux modalités conjointes de la description sont utilisées : les dynamiques contraires et la logique du détournement par l'obstacle.

- Le champ de la mouvance : l'accumulation des obstacles paysagers

La progression du récit viatique se réalise tout d'abord par le déploiement d'un premier paysage semé d'embûches, décrit souvent sur le mode de l'instabilité se combinant à une errance du point de vue. Ainsi, l'arrivée à Lutèce, capitale de la Gaule vers laquelle se dirige le héros des *Martyrs*, est l'occasion d'un étagement du parcours *via* un paysage qui retarde tout en annonçant la ville désirée par un suite d'écrans descriptifs. Tout d'abord, un panorama permet de situer les lieux en mentionnant discrètement Lutèce comme pour préfigurer son apparition à venir :

> Le premier objet qui me frappa dans les marais des Parisii, ce fut une tour octogone, consacrée à huit dieux gaulois. Du côté du midi, à deux mille pas de Lutèce, et par delà le fleuve qui l'embrasse, on découvrait le temple d'Hésus ; plus près, dans une prairie au bord du fleuve, s'élevait un second temple, dédié à Isis ; et vers le nord, sur une colline, on voyait les ruines d'un troisième temple, jadis bâti en l'honneur de Teutatès. Cette colline était le mont de Mars, où Denis avait reçu la palme du martyre[135].

Tour, temples successifs et collines intègrent l'omniprésence d'un culte multiple et syncrétique, symbole de barbarie, mais le point de vue panoramique retarde surtout l'avancée descriptive vers Lutèce, simplement mentionnée à des fins de repérage spatial. La description du fleuve, qui inaugure le paysage perçu, témoigne de la progression du voyageur et la lenteur fait affleurer un paysage qui se déploie au gré des précisions quasi anecdotiques[136]. L'objectif de l'itinéraire est provisoirement oublié au profit de notations explicatives ou étymologiques[137]. Lors même que la ville est évoquée, c'est sous l'appellation de « village », au cœur d'un paysage qui semble l'absorber, « au milieu de la Sequana, dans une île qui s'allonge en forme de vaisseau ». Le fleuve demeure le fil conducteur de cette errance, il semble guider le voyageur vers un lieu dysphorique

[135] *Les Martyrs, op. cit.*, Livre IX, p. 246.
[136] Comme le goût de l'eau, « excellent », ou le débit constant puisque les « eaux claires » du fleuve « rarement croissent ou diminuent ».
[137] Comme l'explication du nom même de Lutèce, signifiant « la belle pierre ou la belle colonne ».

éternellement repoussé par un déploiement du cadre naturel premier. Il s'agit autant d'inscrire Lutèce dans la barbarie abhorrée et le mélange impur des cultes que de la montrer insignifiante et invisible, noyée sous les eaux et la surabondance des temples. Mais ce qui relève du parti pris idéologique peut aussi prendre l'allure d'une lente approche solennelle avant un lever de rideau. Ainsi, les lieux phares des périples entrepris par Chateaubriand – Combourg, Niagara puis la Terre-Sainte de Jérusalem – forment les trois étapes d'une itinérance qui se réalise textuellement par un lent déploiement des paravents naturels, empruntant souvent les dehors du panorama ou des précisions topographiques pour retarder les effets de l'arrivée tant attendue et en faire ressentir toute la charge émotionnelle au lecteur.

A Combourg, le château, une fois deviné au loin avec ses tours érigées dans le ciel, ne se laisse pas pour autant découvrir et le narrateur met en scène l'approche du voyageur par une série de franchissements. Le paysage se développe au gré d'un parcours balisé :

> En sortant de l'obscurité du bois, nous franchîmes une avant-cour plantée de noyers, attenante au jardin et à la maison du régisseur ; de là nous débouchâmes par une porte bâtie dans une cour de gazon, appelée la Cour Verte. A droite étaient de longues écuries et un bouquet de marronniers ; à gauche, un autre bouquet de marronniers[138].

S'extraire de la nuit, ce n'est pas assister aussitôt au spectacle de l'apparition de Combourg mais s'exposer à un parcours de type initiatique où il faut suivre un itinéraire préétabli, comme autant d'étapes avant la révélation[139]. Le héros passe de la forêt, espace sauvage et désordonné, à la cour et à ses arbres alignés, c'est-à-dire de la nature primitive à la nature domestiquée, de l'état sauvage à l'état civilisé : cette progression aboutit logiquement à la perception du château, symbole du règne de l'ordre, encadré par un double rideau végétal formant une limite perceptive comparable à une fenêtre, dont on connaît l'importance dans la définition du paysage. Un même schéma de progression structure le paysage qui conduit à Niagara. Cependant, il ne s'agit plus d'un retour à la civilisation mais d'une immersion dangereuse dans l'espace périlleux des abîmes :

> Du village indien à la cataracte, on comptait trois à quatre lieues : il nous fallut autant d'heures, à mon guide et à moi, pour y arriver. A six milles de distance, une colonne de vapeur m'indiquait déjà le lieu du déversoir. […] Nous mîmes pied à terre. Tirant après nous nos chevaux

---

[138] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre premier, chapitre 7, p. 157.

[139] De l'avant-cour à la cour, le franchissement de la porte figure un seuil important qui conduit à la nomination du lieu, l'ancrant dans sa fonction de cour, mais cela prélude également à un petit panorama incomplet qui reproduit la bipolarisation du regard constatant la reprise du même, le balisage végétal du chemin sous un angle symétrique ordonné.

par la bride, nous parvînmes, à travers des brandes et des halliers, au bord de la rivière Niagara, sept ou huit cents pas au-dessus du Saut. Comme je m'avançais incessamment, le guide me saisit par le bras ; il m'arrêta au raz même de l'eau, qui passait avec la vélocité d'une flèche. Elle ne bouillonnait point, elle glissait en une seule masse sur la pente du roc ; son silence avant sa chute formait contraste avec le fracas de sa chute même. L'Ecriture compare souvent un peuple aux grandes eaux, c'était ici un peuple mourant, qui, privé de la voix par l'agonie, allait se précipiter dans l'abîme de l'éternité.

Le guide me retenait toujours, car je me sentais pour ainsi dire entraîné par le fleuve, et j'avais une envie involontaire de m'y jeter. Tantôt je portais mes regards amont, sur le rivage ; tantôt aval, sur l'île qui partageait les eaux et où ces eaux manquaient tout à coup, comme si elles avaient été coupées dans le ciel[140].

L'accumulation des précisions de distance ou de temps se multiplient pour signifier l'éloignement de la chute : les précisions, détails matériels vecteurs de réalisme, et témoignent du souci de donner au lecteur une image véridique de l'itinéraire effectué. La présence du paysage est effective, mais de manière fragmentaire : les notations paysagères ont pour fonction d'annoncer l'invisible pour faire patienter le lecteur, mais aussi pour montrer l'impatience même du voyageur, qui croit voir inscrit dans chaque manifestation de la nature le lieu même qu'il entend visiter[141]. La mise en scène du risque, procédé récurrent dans l'œuvre de Chateaubriand, pimente la progression du héros tout en construisant un paysage du danger : « déversoir » qui happe les voyageurs imprudents, la cascade de Niagara est aussi un lieu qui se mérite au prix d'une confrontation avec des obstacles retardant l'avancée ou la réduisant à néant[142]. Un imaginaire de la précipitation nourrit donc un paysage de l'attente fortement dramatisé par une progression périlleuse : la nature inscrit en elle le sublime terrifiant, burkéen, de la cataracte. L'adoption d'une perception binoculaire, comme lors de l'approche de Combourg, ne permet plus de constater le parallélisme d'une nature domptée mais bien l'encerclement du héros par des périls omniprésents[143].

Le paysage n'a d'autre motivation que de traduire un mélange de « perplexité » et d'« admiration infinie » propre à l'ambivalence caractéristique de l'hésitation sublime. Mais les procédés dilatoires peuvent aussi prendre la forme de la succession qui allie

---

[140] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre septième, Chapitre 8, *op. cit.*, pp. 376-377.

[141] Il en est ainsi de la « colonne de vapeur », qui n'est pas sans rappeler la colonne de fumée qui guide Moïse dans la Bible aux alentours de la Mer Rouge : la cataracte de Niagara se substitue à la Mer Rouge et Moïse est devenu un voyageur maladroit, qui manque de faire corps avec la chute elle-même en sombrant dans le fleuve Niagara. La mention de « l'Ecriture » permet d'ailleurs d'accréditer ce parallèle entre Chateaubriand voyageur et Moïse.

[142] Ainsi en est-il des « brandes et des halliers » qui barrent le chemin du héros ou de la rivière, qui semble appeler ce dernier à suivre sa chute, « gliss[ant] d'une seule masse sur la pente du roc ».

[143] Le rivage perçu « en amont » est, avec l'île perçue symétriquement en « aval », sa seule bouée de sauvetage contre la force d'absorption du courant signifiée par le vide soudain par le motif de la coupure céleste.

progression de la marche et perception anticipatrice : le paysage onomastique avant-coureur anticipe sur le lieu attendu. C'est le cas lors de l'approche de la terre Sainte, espace désiré du pèlerin moderne qu'entend être Chateaubriand dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* :

> A mesure que nous avancions et que le soleil montait dans le ciel, les terres se découvraient devant nous. La dernière pointe que nous apercevions au loin, à notre gauche vers le nord, était la pointe de Tyr ; venaient ensuite le cap Blanc, Saint-Jean-d'Acre, le mont Carmel, avec Caïfe à ses pieds, Tartoura, autrefois Dora, le Château-Pèlerin, et Césarée, dont on voit les ruines[144].

Ce passage précède un prolongement du point de vue par l'imaginaire enflammé du voyageur : il sert ainsi de tremplin à la pensée avide d'espace qui pallie l'invisible par la visualisation intérieure recomposée. Le déploiement d'un paysage en mouvements, fait de variétés sinueuses et de continuité dynamique, figure une ligne de fuite rêvée et retracée par la succession des noms de lieux. L'espace à parcourir se dessine sur les reliefs du paysage : la progression du voyageur s'harmonise avec la montée du soleil et le dévoilement du cadre naturel. Comme un lever de rideau redoublé, la lumière se projette sur l'espace désiré : il n'y a plus qu'à lire sur ses lignes la trajectoire à suivre. Le regard va chercher au plus loin l'idéal accessible par le champ de la vision pour réduire davantage encore la distance qui l'éloigne de ce qu'il cherche à atteindre[145]. L'arrivée dans un lieu est intéressante non pas tant pour le lieu en lui-même que pour le parcours qui y mène. D'ailleurs, ces espaces paraissent souvent dégradés et peu pittoresques, comme pour annoncer, par contraste, la déflation inhérente au cadre dysphorique où ils s'établissent. L'attente transfigure ainsi des lieux qui se révèlent *in fine* déceptifs.

c) L'espace dysphorique : paysages déceptifs et valorisation des lieux

L'approche de la cataracte de Niagara ne permet pas le déploiement d'un paysage dysphorique avant-coureur : elle demeure en tension dangereuse vers le gouffre. L'écueil et le péril remplacent alors la terre ravagée et inhospitalière, lieu commun du sublime qui se réalise à l'approche de la Mer Morte dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, mais qui est

[144] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 277-278.
[145] Nommer, c'est ainsi déjà faire exister ce qui n'est qu'aperçu : monts célèbres et lieux non moins réputés s'enchaînent sur le mode énumératif pour constituer une chaîne lexicale alliant les éléments de la nature et de la société dans une même perspective, se terminant symboliquement par l'évocation de la ruine, synthèse du naturel et de l'artifice.

surtout une constante des paysages de l'approche des lieux phares du parcours. Si Combourg est présenté comme dégradé, à l'image de Lutèce aux yeux du héros des *Martyrs*, il en est de même pour les terres qui amorcent le territoire de « l'ancienne Palestine »[146].

La dysphorie généralisée qui frappe les espaces désirés est à la hauteur des illusions qu'ils ont engendrées : cette étape du paysage correspond alors à la chute en *decrescendo* après le mouvement de *crescendo* de l'approche. Désignations péjoratives[147] et formules exceptives font ainsi de Lutèce une ville repoussoir dans l'épisode des *Martyrs*[148]. Combourg, pourtant lieu de l'enfance fondatrice, n'en est pas moins, lui aussi, décrit sous un angle peu pittoresque. A l'image du père de Chateaubriand, tel qu'il est représenté dans *Mémoires d'outre-tombe*, le château est personnifié[149]. Espace dépouillé où la vacuité est omniprésente, il est déjà pressenti comme un lieu de solitude et de dispersion. La démission du père est inscrite dans les pierres du château, autant que sa rigidité hiératique et sa fidélité inflexible aux origines prestigieuses de la famille, dont atteste la mention des armoiries des Chateaubriand, couronnant sa présentation. Derrière les lieux rêvés se révèle donc la dure réalité, miroir des désillusions : espace du désordre impie des Gaulois, lieu de la permanence hiératique et de l'inflexibilité de la filiation paternelle à Combourg, mais aussi espace géométrique sans relief dans la terre Sainte, où se multiplient les signes déceptifs. Le nouveau pèlerin n'y perçoit que des symétries entre les lignes obliques de la terre et des nuages, un plan mal équarri où se côtoient maladroitement les contraires, le noir et le blanc dans l'inconsistance de la fluctuation, où même les nuages sont « dentelés » et comme décadents[150].

L'arrivée dans un lieu désiré à l'avance produit ainsi un double mouvement antagoniste qui métamorphose la perception des paysages : en tension vers un espace qui cristallise l'intérêt du voyageur, il se gonfle des illusions de ce dernier, sur le mode théâtralisé et dilatoire qui produit un effet d'attente. Le modèle initiatique, le cheminement du regard, les jeux de masques et de dévoilements sont mis à profit mais finissent par

---

[146] [14] Voir « Annexes », p. 712.
[147] A l'image de Lutèce, décrit comme un *« misérable hameau »*.
[148] Là, « huttes », « pailles » et « fourneaux » sont autant de signes d'une civilisation primitive et non encore évoluée, où la pauvreté des monuments, rejetés en périphérie du « village », attestent la grandeur romaine exclue du misérabilisme gaulois.
[149] Il est qualifié de « sombre et sévère » et ses incongruités architecturales sont le signe d'une hybridité mal masquée et d'un édifice vieilli qui a traversé le temps.
[150] « Uniforme et mal teint », le paysage de l'orient rêvé ne tient pas ses promesses et renvoie à la patrie, au « Bourbonnais », au déjà-vu excluant tout pittoresque dans un vallonnement monotone.

conduire à la déception. Une fois vécue l'expérience du lieu désiré, le départ est souvent un arrachement qui conduit à l'appréhension d'une nouvelle modalité descriptive.

B – Paysages du départ : de l'acmé pittoresque aux contingences du parcours.

Les lieux essentiels abordés par Chateaubriand voyageur ou promeneur sont souvent l'occasion de tableaux grandioses, encadrés la plupart du temps par un espace désiré, conduisant par la suite à un paysage de l'étirement, où se mêlent nostalgie et émerveillement. Lorsque le lieu a marqué l'auteur, le moment de le quitter est une déchirure qui s'exprime dans une forme d'alanguissement somptueux : c'est le moment choisi par l'auteur pour donner une dernière vision idyllique des lieux rencontrés, comme pour en garder le souvenir, pérennisé par la littérature. C'est aussi l'occasion pour le lecteur d'assister à une ultime peinture magnifiée du paysage visité. Les conditions de l'écrivain-voyageur influent donc beaucoup sur la représentation littéraire des lieux visités en retraçant le moment du départ avec la précision d'un orfèvre des paysages doux-amer. Le modèle du navigateur quittant la terre où il vient d'accoster est volontiers repris à son compte par le voyageur, comme dans cette description du départ de Jérusalem :

> Je m'arrêtai avant de descendre dans la vallée de Térébinthe, pour regarder encore Jérusalem. Je distinguai par-dessus les murs le dôme de l'église du Saint-Sépulcre. Il ne sera plus salué par le pèlerin, il n'existe plus, et le tombeau de Jésus-Christ est maintenant exposé aux injures de l'air. Autrefois la chrétienté entière serait accourue pour réparer le sacré monument ; aujourd'hui personne n'y pense, et la moindre aumône employée à cette œuvre méritoire paraîtrait une ridicule superstition. Après avoir contemplé pendant quelque temps Jérusalem, je m'enfonçai dans les montagnes. Il était six heures vingt-neuf minutes lorsque je perdis de vue la cité sainte : le navigateur marque ainsi le moment où disparaît à ses yeux une terre lointaine qu'il ne reverra jamais[151].

Il est nécessaire de fonder le paysage sur un arrêt premier du cheminement conduisant à une meilleure saisie de la mouvance persistante du regard : c'est par l'immobilisation de la progression physique – celle de la marche – que s'appréhende tout d'abord le regard en arrière nostalgique jeté sur le pays et le paysage que l'on quitte. Il s'agit bien d'une nouvelle vision, qui constitue le dernier trait d'un tableau polymorphe de la ville sainte[152]. La description ultime s'ajoute aux précédentes en surimpression ; chargée

---

[151] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 450-451.

[152] « Regarder encore Jérusalem », c'est parfaire son image dans l'esprit du lecteur comme dans celui de l'auteur, dans un travail commun sur l'imaginaire et la réminiscence.

d'émotion, elle rend le tableau pathétique et poétique à la fois : le temps dévastateur apporte la touche de vanité nécessaire à la sublimation du cadre décrit. L'« autrefois » et l'«aujourd'hui » s'affrontent dans un constat de dégradation amère[153]. Le « dôme du Saint-Sépulcre », horizon du pèlerin voyageur et lieu clé de son itinéraire, a disparu depuis le temps du voyage : l'écriture a valeur édificatrice et testamentaire, elle ressuscite ce qui n'est plus. Cette contamination des points de vue fait paraître un paysage qui contient en lui-même sa propre ruine[154]. La fuite du temps est aussi fuite des idéaux, de la foi devenue « ridicule superstition », mais elle donne également l'occasion de représenter un paysage urbain défini par la négative dans une succession de saynètes reconstituées par l'auteur, celle du pèlerin disparu et du « tombeau de Jésus-Christ […] maintenant exposé aux injures de l'air ».

Le constat de la ruine va de pair avec le paysage du départ, où tout s'écroule derrière l'avancée du voyageur : la littérature réalise le miracle de faire se rejoindre deux réalités contradictoires en recréant des mondes disparus. La suite du tableau mime sur le plan spatial l'oubli dont est frappée, dans le temps de l'écriture, la cité de Jérusalem[155]. Ce paysage du départ est fortement investi d'une symbolique de dégradation et de ruine que tente de contredire la précision temporelle : « six heures vingt-neuf minutes » résonnent comme pour figer éternellement la solennité de cet instant.

Ce paysage du départ est donc mis en scène par Chateaubriand comme un instant de contemplation majeure qui se nourrit de l'épaisseur du temps. Pour faire de Jérusalem une ville de symboles, il convient de ne pas en sortir de manière commune[156]. Le paysage se transforme mais la symbolique persiste, celle d'un lieu d'autant plus cher au cœur de l'auteur qu'il est mis en valeur par la description : fugace, ruiné mais restitué dans tout l'éclat de la vanité grandiose. Cet éclat, c'est souvent la lune qui l'apporte en figurant le renouveau nocturne après le déclin du jour grâce à une influence lumineuse transfigurant le paysage, comme à l'approche de la Terre-Sainte dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* ou lors du départ de Woknabrück dans *Mémoires d'outre-tombe*[157].

---

[153] Ce que le regard va chercher « par-dessus les murs » de la cité sainte, c'est ce qui a depuis disparu, comme si la vision du voyageur était minée par celle de l'écrivain.
[154] La répétition de l'adverbe « plus » souligne la disparition, lors même que l'écriture en porte le témoignage.
[155] En s'enfonçant dans les montagnes après avoir « contemplé pendant quelque temps » la ville, Chateaubriand retrace spatialement l'œuvre d'ensevelissement du temps qui s'écoule par l'avancée dans le paysage.
[156] Les marques de solennité dans le paysage procèdent d'une logique de l'étirement temporel, mais aussi métaphorique, par l'analogie avec le marin, faisant de Jérusalem « une terre lointaine [qu'on] ne reverra jamais ».
[157] [15] Voir « Annexes », p. 713.

La lune fonctionne comme un élément de poétisation et d'euphémisation de la rupture[158]. Un orbe pittoresque de lumière caractérise ainsi ces deux tableaux, signifiant le renouveau après le départ. La déception de ne pas pouvoir rejoindre la côte de Jaffa est compensée par la lumière quasi divine, devenue une « main secourable » guidant les pas du voyageur vers la Judée. Il en est de même au sortir de Woknabrück, où l'astre personnifié indique le parcours à suivre. Le pittoresque, construit comme un décor poétique où les éléments de la nature se relaient pour constituer un espace de la confidence, établissant une proximité avec le voyageur en partance[159], est au service des nécessités de l'itinérance.

Parfois, il ne s'agit pas tant de signifier l'harmonie par une nature en accord avec le voyageur que d'accompagner en mouvements son éloignement. Lorsque Chateaubriand quitte deux espaces essentiels de ses voyages, la Grèce d'une part et Venise de l'autre dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, cela se réalise sur le plan descriptif par la gradation pittoresque des beautés du paysage[160]. Ces deux départs marins ont cela de commun qu'ils permettent un éloignement lent, propice à l'étagement progressif du paysage, qui se déploie comme une toile pittoresque peu à peu constituée. Les deux formules similaires qu'emploie Chateaubriand[161] montrent bien qu'il s'agit là d'un type particulier de paysage qui correspond à une situation propre à faire naître la description d'un cadre pittoresque[162]. La corrélation établie avec le clair-obscur pictural est évidente, la peinture étant un des modèles récurrents de la poétique descriptive de Chateaubriand, mais ce dernier dépasse le simple cadre mimétique en dessinant le mouvement du paysage au point de l'animer d'une vie propre que la syntaxe – rythmée par l'emploi des virgules – rend d'autant plus sensible au lecteur. La mention du spectacle visuel – théâtre d'ombres et ballet crépusculaire du paysage progressivement évanoui – est un premier palier descriptif qui mène à la mention des sonorités.

---

[158] Dans un cas, le « vrai chagrin » ressenti est atténué par les effets merveilleux de la « réverbération lointaine d'un incendie », celle de la luminosité lunaire, devenue quasi solaire, réfléchie « sur la cime d'une chaîne de montagnes », une euphorie visuelle compensant une dysphorie ; le déclin du jour au sortir de Woknabrück est lui aussi contrebalancé par la « sœur » du soleil et la « double lumière d'une teinte et d'une fluidité indéfinissables ».

[159] Chateaubriand oriente ainsi souvent la description des paysages du départ pour construire une harmonie entre l'être qui les traverse et ce qui l'entoure. Le lien est religieux et quasi mystique dans un cas, païen dans l'autre cas, à travers le rêve d'une lune impératrice ou reine qui dévoile à la fois le parcours à effectuer et les splendeurs de la nature.

[160] [16] Voir « Annexes », p. 713.

[161] « A mesure que la barque s'éloignait » pour l'extrait portant sur Venise et « à mesure que nous nous éloignions » pour celui concernant la Grèce.

[162] Le mouvement apparent de Venise plongeant entre ombre et lumière ou l'ensevelissement progressif des colonnes de Sunium, elles aussi perçues comme embellies dans un contexte similaire (blancheur de leur teinte et noirceur inhérente à la nuit).

Le paysage chateaubrianesque fait se succéder la lumière et les sons au rythme de la lente progression des beautés constatées, convergeant vers l'idée d'un déclin et d'une mort sous-jacente[163]. La religion est partie prenante de la transfiguration du cadre, lui conférant la solennité nécessaire à une élévation symbolique du spectacle perçu. Si tout s'effondre et si le paysage décline, c'est pour mieux annoncer un réconfort spirituel signifié par la cloche salvatrice ou la persistance de la vie dans l'animation des éléments de la nature grecque. Au départ déchirant, le paysage répond par un basculement de l'ombre à une nouvelle lumière, conduisant à une promesse d'arrivée heureuse.

Le paysage devient un espace de la transition où la faille du départ est immédiatement présente puis effacée par la poésie élévatrice des lieux : la description ménage une transition vers la suite des aventures du voyageur, elle devient le théâtre d'une transposition des harmonies symboliques de la vie et de la mort où la spiritualité tient un rôle essentiel. Les paysages du départ permettent de lier l'individu et le monde et d'offrir une image d'harmonie conciliatrice que la plume de l'auteur se charge de rendre sensible aux yeux comme aux oreilles du lecteur. Mais si l'épanchement lyrique est de mise lors de ces moments charnières, ces modes de jonction paysagère sont parfois réduits au point de ne plus offrir qu'une succession – parfois aride – de notations paysagères. Dès lors, la notion de paysage est plus minimaliste : elle désigne l'organisation d'éléments naturels formant un tout perceptible d'un coup d'œil, retraçant à grands traits le parcours effectué. Le paysage s'en trouve singulièrement altéré au gré des contingences.

C - Le déroulé du parcours : l'expansion itinérante

Toute description – *a fortiori* celle des paysages – propose un itinéraire, une lecture particulière qui restitue les mouvements d'un regard. Parfois, ce regard s'évade et le paysage s'en trouve amplifié par la rêverie ; à d'autres moments, le cadre naturel est moins décrit qu'il n'est l'objet d'une mention dénuée de poésie, à des fins de localisation ou de passage en revue rapide. Il ne s'agit plus pour Chateaubriand de s'attarder et si le tableau constitue une pause dans l'ordre de l'avancée du voyageur, la description-parcours est

[163] Aux ombres et aux silhouettes des îles et des colonnes répondent les cloches résonnant au sein du chaos des éléments ou la conjonction du « bouillonnement des vagues », « des vents dans les genévriers, et du chant des grillons » réunis dans un théâtre de « ruines » d'un autre lieu de culte, non plus l'hospice, refuge vénitien des infortunés, mais le « temple », lieu des « derniers bruits » qui symbolisent « la terre de la Grèce ».

davantage un moyen d'accélérer la dynamique du récit. Le paysage n'y trouve qu'une place amoindrie et ne se constitue parfois que d'une succession de notations qu'unifie un regard constamment projeté vers un ailleurs à décrire. Ces parcours paysagers sont très nombreux dans l'œuvre de l'auteur, aussi nous en tiendrons-nous à quelques exemples significatifs qui permettront de cerner les enjeux descriptifs de ce type particulier de représentation de l'espace naturel comme urbain. Nous avons vu que le paysage pouvait être orchestré à des fins expressives, préfigurant la théâtralisation ou ménageant un effet de surprise. Souvent, il s'agit pour Chateaubriand de signifier une progression, tout en ménageant une place au paysage dans cette avancée, doublant parfois la dynamique inquisitrice du voyageur de celle du regard qu'il porte sur le cadre naturel : l'espace descriptif opère alors la jonction entre ces deux dynamiques complémentaires. Une triple organisation descriptive permet d'articuler les nécessités du parcours et celle de la peinture des paysages, perceptible selon le degré d'implication de ces deux éléments : le paysage inscrit le parcours en lui-même, se développe selon un rythme alternatif ou peut finir par être assujetti à ce même parcours.

a) L'inscription du paysage dans le parcours effectué

Pour Chateaubriand, le meilleur moyen de faire entrer en adéquation le paysage avec le parcours retracé est de faire de ce même paysage un itinéraire préétabli. Ainsi revient de manière récurrente la mention des éléments de la nature comme voie que le voyageur n'a plus qu'à suivre, les chemins du monde se déroulant devant lui comme pour l'accueillir. De Dillingen à Donauwerth, le parcours décrit par le mémorialiste d'outre-tombe est symétrique et pensé en complémentarité avec les mouvements du fleuve : « on se rapproche et on s'éloigne du Danube selon les courbures du chemin et les inflexions du fleuve. ». Le paysage et ses composantes sont des étapes à franchir ou des obstacles à contourner mais aussi des bornes qui guident le voyageur. Ainsi, toujours dans *Mémoires d'outre-tombe*, le narrateur déclare que, « de Wiesenbach à Heidelger, on suit le cours du Necker ». On sait toute l'importance que Chateaubriand confère au fleuve si bien que, même lorsque celui-ci est absent, il permet toujours d'orienter les itinéraires en devenant une voie à suivre. Dans les régions arides traversées dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, au désert de Laconie, c'est « le lit desséché d'un torrent » qui sert de « chemin » ; de la même manière, les voyageurs suivent « le lit desséché d'un torrent » à la sortie de Rama.

Le fleuve est synonyme de voyage par la migration qu'il opère des sommets aux océans, de la source à la dissipation dans le grand tout[164]. Le fleuve est représenté comme un guide inscrit dynamiquement, par ses replis, ou en creux par son lit asséché, dans la traversée de l'espace à laquelle se livre le personnage que décrit Chateaubriand et qui n'est qu'un double de lui-même. Par son biais, le paysage entre en sympathie avec celui qui le visite, il l'intègre et l'oriente. Aussi l'auteur se plaît-il à y voir un élément de plus qui nourrit l'harmonie entre l'homme et la nature. Le parcours n'est plus sèchement décrit comme une nécessité qui s'impose au cadre naturel, mais plutôt comme une invitation à la découverte que la nature elle-même encourage par ses spécificités géomorphologiques.

Mais le fleuve ouvre aussi la voie à une perception dynamisée du cadre, soucieuse d'en rendre les moindres inflexions, contribuant à donner l'impression d'un tableau en mouvements qui se déroule sous les yeux du lecteur. Le tour de force de Chateaubriand est de faire du paysage un espace agissant qui semble muer de lui-même au gré de verbes d'action répétés qui le personnifient. Les espaces-frontière sont ainsi propices à la reconnaissance d'une métamorphose progressive. Lorsqu'il s'approche de l'Italie, il s'opère un bouleversement du cadre naturel : « Sur le plateau du Saint-Gothard, désert dans le ciel, finit un monde et commence un autre monde : les noms germaniques sont remplacés par des noms italiens. »[165]. Ce qui intéresse l'auteur, ce sont les paysages pittoresques de la transition entre deux univers, là où se manifeste un basculement qui trouve sa concrétisation dans l'onomastique mais aussi dans un spectacle surprenant qui donne à la nature sa vie propre, que le voyageur ne fait que constater et observer dans les moindres détails avec étonnement et ravissement. De Dillingen à Donauwerth, le fleuve, par son animation intrinsèque, n'est qu'un moyen de guider l'itinérance vers une mouvance pittoresque qui lui est extérieure[166].

C'est l'italianité du cadre qui frappe le voyageur, « un certain trait italien » qui donne un aspect séduisant au cadre austère de l'Autriche. Le paysage se transforme jusque dans sa population : l'« habitant du Danube » a effacé le « paysan du Danube », allusion à la fable de La Fontaine, dont trois vers sont cités. Le fleuve est pris comme étalon, il signale un écart poétique qui transfigure l'espace. Cependant, c'est la déception qui attend

---

[164] Chateaubriand, dans la « Préface Testamentaire » de *Mémoires d'outre-tombe*, utilise d'ailleurs la métaphore du fleuve pour en faire un symbole des méandres de sa destinée complexe et de son existence. C'est que l'imaginaire fluvial a partie liée avec le cheminement d'une vie et placer un fleuve dans un paysage ou rencontrer un fleuve au sein d'un tableau littéraire, dans l'œuvre de l'Enchanteur, n'est jamais anodin : il s'y retrouve comme face à sa destinée.

[165] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 14, *op. cit.*, p. 607.

[166] *Ibid*., Livre trente-sixième - Chapitre 7, p. 675.

le voyageur, déjà grisé par le changement constaté : le « ciel d'Italie » fait défaut, le tableau n'est pas représenté sur la toile qui lui convient. La mue n'est pas encore entièrement opérée et cette désillusion se traduit par une description qui tend à multiplier les références aux transformations incomplètes, représentant le constat généralisé d'un vide latent. La négation du paysage italien fait naître une vision des ruines antiques à fleur de terre, pourtant inexistantes dans cette région : la métaphore de l'agriculture métamorphose la stérilité du paysage en évoquant la fécondité des terres italiennes par contraste. Cette transformation imaginaire entraîne, par la suite, le constat d'un changement véritable du paysage au fur et à mesure de l'avancée sous le signe de la dégradation[167].

La fuite du paysage et la reconquête d'un nouvel espace est bien ce qui intéresse le voyageur arrivé à l'espace frontalier. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, la venue à Jérusalem est annoncée par un bouleversement du paysage qui devient acteur de sa propre métamorphose, comme si le mouvement de la marche et de l'avancée était transféré au cadre perçu[168]. Le fleuve qui y est décrit « ressemble à un chemin poudreux », mais ce qui dynamise la description est la systématisation du mouvement conféré à l'espace traversé : Chateaubriand tend à restituer l'impression du voyageur, celle d'un monde qui fuit et se modifie à chacun de ses pas. Ainsi en est-il du jeu de masques qui s'établit entre l'itinérant et le paysage : « El-Biré se montre » comme Jérusalem sera montrée à la fin du passage par le guide, sous sa dénomination arabe – « El-Cods ! ». Chateaubriand se représente navigant au sein d'un paysage qui se voile et se dévoile, se devine et se montre : là, la nature agit et n'est pas un objet passif déterminé par le regard. Les « figuiers sauvages […] [étalent] leurs feuilles noircies », la terre « se dépouill[e] », tout contribue à une dégénération de la vie[169]. Le mouvement de l'avancée du voyageur dans la matière poudreuse du monde désertique permet de rejoindre la cité du désert, Jérusalem[170] ; un autre mouvement, celui d'une nature qui disparaît dans sa végétation au profit d'un univers minéral, trouve son apothéose dans le triomphe des « murs gothiques » et du « plateau nu semé de pierres roulantes ». Le paysage meurt au fil de la description comme pour se dépouiller de ses « mousses » et plus symboliquement de sa vie naturelle afin de dévoiler *in fine* son plus bel écrin, « la Sainte (Jérusalem) ».

---

[167] Le sol « moins bon » et paysans « plus pauvres » renforcent une alternative qui n'a d'autre but que de restituer un espace de l'appauvrissement, que le verbe progressif « deviennent » et d'impression – « paraissent » - nimbent d'une aura insaisissable, comme si le paysage fuyait de lui-même en ne laissant que des impressions fugaces.

[168] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 296-297.

[169] « Bientôt, toute végétation cessa ».

[170] Ce que laisse parfaitement entendre l'emploi du verbe « [s']enfoncer ».

Dévoiler le changement à l'œuvre dans le paysage, c'est faire de lui un itinéraire progressif qui mène du chemin fluvial à la dégénérescence pour mieux ménager les effets d'une révélation hors du commun. Le parcours d'Eudore vers l'Etrurie en suivant la « voie Cassia » témoigne d'une semblable dégradation, qui prend racine dans le rapprochement d'une contrée barbare :

> La voie Cassia, qui me conduisait vers l'Etrurie, perd bientôt le peu de monuments dont elle est ornée, et, passant entre une antique forêt et le lac de Volsinium, elle pénètre dans des montagnes noires, couvertes de nuages et toujours infestées de brigands. Un mont de qui le sommet est planté de roches aiguës, un torrent qui se replie vingt-deux fois sur lui-même et déchire son lit en s'écoulant, forment de ce côté la barrière de l'Etrurie. A la grandeur de la campagne romaine succèdent ensuite des vallons étroits et des monticules tapissés de bruyères, dont la pâle verdure se confond avec celle des oliviers. J'abandonnai les Apennins pour descendre dans la Gaule Cisalpine. Le ciel devint d'un bleu plus pur, et je cherchai vainement sur les montagnes cette espèce de pluie de lumière qui enveloppe les monts de la Grèce et de la haute Italie. J'aperçus de loin la cime blanchie des Alpes ; je gravis bientôt leurs vastes flancs[171].

Les nécessités du roman permettent de construire la perception des paysages en fonction du point de vue du personnage : Eudore voyageant « vers l'Etrurie » ne peut que constater la dégénérescence du cadre naturel loin de l'idéalité du monde romain. Le paysage est ainsi construit comme une lente descente en enfer, dont le guide n'est plus le fleuve mais la « voie Cassia »[172]. Cette nature animée constitue « la barrière de l'Etrurie » : l'espace-frontière rejoint l'imaginaire de la barbarie et de la civilisation en empruntant aux schèmes infernaux. Succession, confusion, remplacement de la campagne par des vallées étroites, bruyères à la « pâle verdure » rejoignant celle des « oliviers », autant de signes de dégénération stérile menant à l'indistinction et au resserrement. La vision libératrice du ciel de « la Gaule cisalpine », extension de l'Empire romain, permet symboliquement de faire renaître l'espoir après la plongée avoisinante des enfers[173]. Le passage du vice à la pureté dans le paysage témoigne d'un itinéraire plus symbolique que réaliste : restituer les impressions d'Eudore consiste à faire de l'espace naturel une cartographie des représentations, des stéréotypes du héros.

Chateaubriand utilise donc le mouvement de l'avancée du voyageur pour le transférer aux données naturelles du cadre, représenté comme un espace en transformation qui prépare souvent à un clivage géographique et symbolique : l'espace-frontière est le lieu

---

[171] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 192.

[172] C'est elle qui agit et qui est à l'origine du parcours effectué, elle « perd bientôt » ses monuments et laisse place à un espace obscur, « montagnes noires, couvertes de nuages et toujours infestées de brigands » : « roches aigües », « torrent qui se replie » sur lui-même et « déchire son lit en s'écoulant », autant de figurations de l'enfer (les replis du vice et les roches acérées).

[173] « Le ciel devint d'un bleu plus pur ».

pittoresque du changement, où la nature semble s'animer d'elle-même, le voyageur s'en faisant le témoin privilégié. Il arrive plus souvent que le déroulement descriptif n'inclue pas l'itinéraire au sein du paysage, ménageant alors un rythme alternatif.

b) Le rythme alternatif : parcours et échappées paysagères

Le rythme alternatif des paysages itinérants s'édifie selon le régime de la succession, de l'alternance simple ou complexe, recouvrant divers types d'échappées qui transcendent la simple représentation de l'espace appréhendé.

- Le régime de la succession : parcours et paysage.

Simplement évoqué avec la brièveté des notations du parcours, le paysage apparaît très peu, si ce n'est sous l'angle d'éléments épars mimant les effets d'une perception lacunaire et précipitée qui s'intéresse à l'essentiel, ce qui mérite d'être consigné et transmis au lecteur. Mais la recréation d'un univers par petites touches conduit à une description plus développée, qui permet la constitution d'un véritable tableau. Dans *Les Natchez,* lorsque Chactas aborde l'Amérique, son parcours erratique est retranscrit selon un mode duel, où les notations concernant la végétation luxuriante retracent les étapes d'une errance spatiale qui conduit à l'appréhension d'une statue singulière colonisée par la nature :

> Quelques marins étant descendus à terre, je les suivis ; tandis qu'ils s'arrêtaient au bord d'une source, je m'égarai sur les grèves et je parvins à l'entrée d'un bois de figuiers sauvages : la mer se brisait en gémissant à leurs pieds, et dans leur cime on entendait le sifflement aride du vent du nord. Saisi de je ne sais quelle horreur, je pénètre dans l'épaisseur de ce bois, à travers les sables blancs et les joncs stériles. Arrivé à l'extrémité opposée, mes yeux découvrent une statue portée sur un cheval de bronze : de sa main droite elle montrait les régions du couchant.
>
> J'approche de ce monument extraordinaire. Sur sa base baignée de l'écume des flots étaient gravés des caractères inconnus : la mousse et le salpêtre des mers rongeaient la surface du bronze antique ; l'alcyon perché sur le casque du colosse y jetait, par intervalles, des voix langoureuses ; des coquillages se collaient aux flancs et aux crins du coursier, et lorsqu'on approchait l'oreille de ses naseaux ouverts, on croyait ouïr des rumeurs confuses. Je ne sais si jamais rien de plus étonnant s'est présenté à la vue et à l'imagination d'un mortel[174].

[174] *Les Natchez, op. cit.*, p. 281.

Cet itinéraire trouve son correspondant intérieur dans une méditation sur l'origine des peuplades disparues ayant construit ce monument singulier, mais il illustre surtout la manière dont la séquence descriptive se forme selon un régime successif épousant l'avancée physique, relayée par l'errance du regard jusque-là parcellaire et ponctuel. Le rythme de la progression du personnage est ainsi accéléré mais le tempo narratif est ralenti par les mentions poétiques des éléments du cadre naturel, constituant autant de pauses instantanées qui ouvrent sur des efflorescences paysagères pittoresques. Pourtant, le cadre pointilliste retracé peu à peu évoque une terre de l'ordre du *locus horribilis*[175]. Mais le regard ménage désormais un rythme lent propice à la description étendue. Lors même qu'il s'agit de représenter un élément assimilable à la ruine, une statue vestige de la présence ancestrale d'un peuple disparu, ce sont les éléments du paysage qui semblent s'y concentrer et éveiller l'intérêt du voyageur immobile : là se trouvent réunis tous les éléments de l'univers marin, sur un cavalier montant un cheval pétrifié, immobilisé comme le contemplateur[176].

Ce régime duel de la description se retrouve dans les parcours américains retranscrits dans *Mémoires d'outre-tombe* : l'itinéraire du voyageur en canot le conduit à la contemplation d'une ruine qui, elle aussi, contient des éléments du paysage, des fleurs, qui sont l'objet d'une recension détaillée et savante par le botaniste amateur. L'invasion du discours encyclopédique fait se diluer la description hors de la simple considération réaliste des données appréhendées. Parfois, la dualité successive permet d'ouvrir sur un panorama : lorsqu'il suit le cours du Necker[177], le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* laisse peu de place à l'itinérance, inscrite dans le fleuve, et davantage à un double tableau, celui des pèlerins détaillés dans leur procession. Ils conduisent à une errance plus large du regard vers une perception panoramique des bateaux puis des hameaux au loin, dans la campagne. Dans ces configurations descriptives, Chateaubriand tente de rendre dans l'espace de l'écriture l'alternance propre à la progression spatiale – dynamique rapide qui laisse peu de place au paysage – et à la considération du cadre qui l'entoure – dynamique lente qui appréhende un tout, et non plus de simples détails qui surgissent au fil d'une

[175] Sécheresse du vent, de la flore et des plages, épaisseur sombre de la végétation, impressions de rejet vague de la part du voyageur, tout concourt à en faire un lieu paradoxal, attirant Chactas qui y pénètre au plus profond de son horreur, comme pour ménager un contraste final avec l'apparition de la statue.

[176] Symboliquement, la description s'y trouve entièrement représentée, le voyageur en statue immobile, contemplant sa propre représentation et les éléments du paysage jusque-là perçus dans le rythme de l'errance, brusquement appréhendés dans un tout qui les réunit, sur le régime sonore comme visuel, l'alcyon, les coquillages, les mousses et la rumeur lointaine des vagues.

[177] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, Livre trente-huitième – Chapitre 8, p. 793.

progression. Mais ce qui relève de la simple succession peut se révéler plus complexe en adoptant notamment une structure tripartite, faisant de la pause descriptive l'élément central d'une itinérance brièvement interrompue.

- *L'alternance tripartite de la description*

Lorsque l'échappée descriptive est comprise entre deux retours à l'itinérance et aux nécessités du parcours, la description suit un rythme plus heurté, la reprise des considérations de l'avancée spatiale contrastant plus fortement encore avec l'investigation du regard, dont la puissance imageante est plus présente à l'esprit du lecteur. Lorsqu'il s'approche du château des rois de Bohème, le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* laisse affleurer la poésie sombre des lieux que ne parvenaient qu'à effleurer les considérations du parcours :

> Je ne crus pas pouvoir profiter de l'alternative qu'on me laissait : à neuf heures et demie du soir, je me mis en marche ; un homme de l'auberge, sachant quelques mots de français, me conduisit. Je gravis des rues silencieuses, sombres, sans réverbères, jusqu'au pied de la haute colline que couronne l'immense château des rois de Bohême. L'édifice dessinait sa masse noire sur le ciel ; aucune lumière ne sortait de ses fenêtres : il y avait là quelque chose de la solitude, du site et de la grandeur du Vatican, ou du temple de Jérusalem vu de la vallée de Josaphat. On n'entendait que le retentissement de mes pas et de ceux de mon guide ; j'étais obligé de m'arrêter par intervalles sur les plates-formes des pavés échelonnés, tant la pente était rapide.
>
> A mesure que je montais, je découvrais la ville au-dessous. Les enchaînements de l'histoire, le sort des hommes, la destruction des empires, les desseins de la Providence, se présentaient à ma mémoire en s'identifiant aux souvenirs de ma propre destinée : après avoir exploré des ruines mortes, j'étais appelé au spectacle des ruines vivantes[178].

La description du château développe une poésie des ombres où l'itinérance cède le pas à la peinture en clair-obscur, faite d'une majesté noble et sombre, entourée d'un halo de silence solennel. La double analogie avec des lieux de prestige dans l'esprit du voyageur – le Vatican et Jérusalem – donne une impression de spiritualité latente qui rend encore plus auguste la représentation du lieu plongé dans la nuit. Le retour à la déclivité du chemin emprunté rompt de manière brutale la pause descriptive centrale, tout en ménageant une transition par la mention des pas, seul élément sonore au sein du tableau silencieux. Alors, tout tableau s'avère impossible : la ville n'est que suggérée et prélude à une échappée réflexive.

---

[178] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, Livre trente-septième – Chapitre 1, pp. 703-704.

La partie centrale de la séquence représente donc la peinture rapide de certains lieux, permettant à un paysage minimal de se constituer de manière éphémère entre les mentions des éléments du parcours, plus secs et moins pittoresques. Une structure semblable s'opère dans certains espaces décrits dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, notamment lors de la sortie de Modon[179] : le parcours, au gré d'une référence analogique aux déserts américains, dessine une progression brève vers les « sommets labourés par les torrents » qui laissent libre cours au déploiement d'un paysage désertique. Il s'agit de ménager un contraste avec les notations qui affleurent au fil de l'itinérance qui reprend ensuite[180].

L'itinérance enserre donc parfois de courts tableaux qui se constituent en quelques touches rapides mais qui permettent surtout au pittoresque de ne pas se dissiper tout au long du parcours. Soucieux de ravir son lecteur, Chateaubriand ménage des contrastes et sait sertir ses séquences descriptives d'échappées plus lentes du regard où la rapidité perceptive prend place de manière éphémère. Les séquences descriptives des récits de voyages et de traversées peuvent se révéler plus complexes : y alternent très souvent de manière répétée et ininterrompue les considérations de l'itinérance et celles de l'« itin-errance »[181].

- *Le régime de l'alternance complexe : itinérances et itin-errances*

De très nombreux paysages suivent ce régime, très fréquent dans la poétique de l'auteur, aussi considèrerons-nous seulement quelques exemples significatifs de ce type descriptif particulier[182], en distinguant les pauses descriptives d'ordre strictement référentiel des pauses paysagères ouvrant sur des réflexions culturelles et encyclopédiques dans des lieux qui s'y prêtent par leur histoire. *Itinéraire de Paris à Jérusalem* concentre la majorité des occurrences : lors des traversées du paysage méditerranéen, la logique du

[179] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, pp. 92-93.

[180] Les « bois d'oliviers » s'opposent à la « bruyère épineuse et flétrie » perçue auparavant, pour mieux conduire in fine à un retour au paysage de « torrent desséché », réduit aux « lauriers-roses » et aux « gatilliers », choix justifié par l'auteur pour leur profusion dans les lieux traversés.

[181] Nous entendons l'itinérance comme la description, souvent aride et précise, des nécessités du parcours, tournée vers des fins de repérages et de précision utilitaire et l'itin-errance comme le procédé qui consiste à greffer sur les considérations du parcours des notations paysagères qui sont, elles, tournées vers les réalités extérieures du cadre, souvent pittoresques.

[182] D'autres paysages de ce type sont décrits dans *Voyage en Italie* (« Les vallées au-dessus de Montmélian », ouvrant sur un panorama, *op. cit.*, p. 1430) et dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (en se dirigeant vers Argos, *op. cit.*, pp. 142-143, aux ruines de Mycènes, *ibid.*, pp. 147-148, à la sortie de Mégare, *ibid.*, p. 159).

parcours est souvent contrebalancée par celle du regard, dans un jeu de vases communicants conférant à la prose chateaubrianesque le rythme syncopé caractéristique du voyage. Il en est ainsi dans ce passage qui le mène à un camp de bédouins :

> En sortant de cette grotte, et marchant toujours à l'orient, une pointe de compas au midi, nous quittâmes les montagnes rouges pour entrer dans une chaîne de montagnes blanchâtres. Nos chevaux enfonçaient dans une terre molle et crayeuse, formée des débris d'une roche calcaire. Cette terre était si horriblement dépouillée qu'elle n'avait pas même une écorce de mousse. On voyait seulement croître çà et là quelques touffes de plantes épineuses aussi pâles que le sol qui les produit, et qui semblent couvertes de poussière comme les arbres de nos grands chemins pendant l'été.
>
> En tournant une des croupes de ces montagnes nous aperçûmes deux camps de Bédouins : l'un formé de sept tentes de peaux de brebis noires disposé en carré long, ouvert à l'extrémité orientale ; l'autre composé d'une douzaine de tentes plantées en cercle. Quelques chameaux et des cavales erraient dans les environs[183].

Les mentions des conditions du parcours laissent peu à peu place à la localisation géographique au sein des montagnes, de même qu'au début du second paragraphe, la description des tentes de bédouins est annoncée par sa perception lointaine au premier abord, faisant du regard une projection semblable à une lunette de longue-vue. L'itinérance est construite comme une avancée vers le tableau paysager, souvent focalisé sur un élément du cadre, la terre pour le premier tableau, la tente pour le second. Entre les deux, le parcours fait office de transition et reconstruit une logique de progression. Le régime de l'analogie et du reflet façonne les deux paysages décrits : vecteur d'harmonie, il permet la répartition binaire du point de vue en empruntant l'imaginaire géométrique[184]. Dans les deux cas, il s'agit de signifier une dispersion, celle de l'espace désertique qui raréfie les données du paysage pour offrir un espace épuré et pittoresque au regard du voyageur et du lecteur.

L'itinérance se développe dans la latence du parcours pour mettre en relief ses données saillantes, dignes d'être relevées comme caractéristiques d'un paysage traversé. L'alternance de l'itinérance et de l'itin-errance permet de composer avec les exigences génériques du récit viatique, qui se doit de proposer une continuité spatiale et temporelle, double fil conducteur que doit suivre le lecteur, tout en bornant strictement les échappées paysagères et descriptives dans l'étau plus ou moins resserré des contingences[185]. Le

---

[183] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 311-312.

[184] Le premier camp des Bédouins est « disposé en carré long » et les tentes du second sont « plantées en cercle ».

[185] Ce schéma descriptif se retrouve dans d'autres épisodes d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, comme celui de la descente du Thémathia (*op. cit.*, p 93-94), la route qui mène à Amylcée (*ibid.*, pp. 117-118), vers Argos (*ibid.*, pp. 142-143), les alentours des ruines de Mycènes (*ibid.*, pp. 147-148), la sortie de Mégare (*ibid.*, p. 159) ou dans épisode de *Voyage en Italie* retraçant les vallées au-dessus de Montmélian, ouvrant cette fois sur

rythme d'alternance ainsi produit permet des échappées d'un autre ordre, qui transfigurent les données du paysage pour lui donner l'épaisseur des savoirs culturels et historiques. Lorsque le voyageur entre en terre d'histoire et de religion, il ne peut sacrifier à de nécessaires échappées encyclopédiques, en écrivain hautement érudit. La voie sacrée à Athènes, les alentours de Jérusalem ou la visite des ruines de Carthage[186] sont l'occasion de constituer des séquences entre itinérance et « itin-errance ». L'exemple des ruines de Carthage permet d'éclairer la poétique mise en œuvre dans ces espaces particuliers :

> Nous trouvons d'abord les débris d'un très grand édifice qui semble avoir fait partie d'un palais et d'un théâtre. Au-dessus de cet édifice, en montant à l'ouest, on arrive aux belles citernes qui passent généralement pour être les seuls restes de Carthage : elles recevaient peut-être les eaux d'un aqueduc dont on voit des fragments dans la campagne. Cet aqueduc parcourait un espace de cinquante milles, et se rendait aux sources du Zawan et de Zungar. Il y avait des temples au-dessus de ces sources. Les plus grandes arches de l'aqueduc ont soixante-dix pieds de haut, et les piliers de ces arches emportent seize pieds sur chaque face. Les citernes sont immenses : elles forment une suite de voûtes qui prennent naissance les unes dans les autres, et qui sont bordées, dans toute leur longueur, par un corridor : c'est véritablement un magnifique ouvrage.
>
> Pour aller des citernes publiques à la colline de Byrsa, on traverse un chemin raboteux. Au pied de la colline, on trouve un cimetière et un misérable village, peut-être le Tents de lady Montague. Le sommet de l'acropole offre un terrain uni, semé de petits morceaux de marbre, et qui est visiblement l'aire d'un palais ou d'un temple. Si l'on tient pour le palais, ce sera le palais de Didon ; si l'on préfère le temple, il faudra reconnaître celui d'Esculape. Là, deux femmes se précipitèrent dans les flammes, l'une pour ne pas survivre à son déshonneur, l'autre à sa patrie[187].

Le parcours des ruines de Carthage requiert ce que l'auteur appelle une « marche méthodique »[188]. Il est construit comme une succession de considérations et de descriptions, reconstituant l'espace hypothétique du passé à l'aune des vestiges observés. Le paysage des ruines est avant tout un espace dialectique qui jette un pont entre un présent décomposé et un passé recomposé par le regard du voyageur érudit. Une tension s'opère entre l'âpreté des éléments repérés sur le terrain[189] et l'histoire prestigieuse des lieux que fait revivre l'espace descriptif, faisant se côtoyer deux réalités contraires dans une même continuité[190]. L'évocation d'un paysage désolé prend un relief singulier en tant que vestige prestigieux et l'itinérance joue le rôle de point de suture : elle fait évoluer le regard du

---

un panorama qui généralise la perception dans des considérations embrassant l'ensemble du paysage savoyard (*op. cit.*, p.1430).

[186] Ces épisodes se trouvent dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.* (respectivement p. 164 pour la voie sacrée à Athènes et p. 358 pour les alentours de Jérusalem).

[187] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, pp. 529-530.

[188] *Ibid.*, p. 525.

[189] Chemin « raboteux », « misérable village », « fragments » de voûtes.

[190] Roland Mortier a bien analysé cette dualité de la ruine en la distinguant du débris dans le chapitre qu'il consacre à Chateaubriand dans *La Poétique des ruines en France* : « La ruine émeut précisément parce qu'elle a un sens que n'a plus le simple débris, parce qu'elle renvoie à un *avant*, et parfois à un *après*. Elle rend tangible le mouvement de l'histoire, la notion d'un écoulement irréversible, et elle leur confère une signification douloureusement prémonitoire. » (*op. cit.*, p. 225).

lecteur au gré des richesses insoupçonnées que l'auteur révèle au miroir de sa propre culture. Le creusement de l'hypothèse précarise le paysage de ruines, recréant à grand renfort de noms propres prestigieux et chargés d'histoire un espace virtuel qui reste dans les limbes du réel comme un fantôme palimpseste planant sur des vestiges parcourus en tous sens. La précision des indications itinérantes entre en contraste frappant avec le halo d'incertitude dont l'esprit de l'auteur couvre le champ de ruines de Carthage.

L'une des vocations de la littérature viatique selon Chateaubriand est de rendre le lustre du passé mythique au présent souvent décevant, non sans glorifier aussi, par effet de miroir, celui qui vient à leur rencontre chargé de cette érudition sans pareille. L'itinérance favorise cette coexistence impossible d'un lieu disparu et d'un voyageur venu trop tard : le paysage à demi recomposé se dresse comme un spectre sur les lieux à la sécheresse anodine pour les sublimer. Le rythme alternatif de l'itinérance et de l'itin-errance se fait alors au profit de cette dernière, porteuse de toute la poésie et de la séduction des lieux restitués par la plume avertie de Chateaubriand. Ces configurations descriptives voisinent avec d'autres qui laissent encore moins de place au paysage. Alors, il s'atomise et ne peut que surgir au gré du parcours sous la forme de notations succinctes qui spécifient la quintessence du remarquable sans aller plus loin, donnant l'impression que la rapidité du parcours l'emporte sur la méditation ou la contemplation esthétique.

c) Le fil des notations : un parcours par petites touches successives

L'itinérance permet à Chateaubriand de précipiter le rythme de son récit de voyage : la description du paysage y est proprement évacuée, ce dernier ne pouvant parvenir à exister que sous une forme éclatée, au gré du cheminement qui prend une place centrale au sein de l'écriture. Le fil conducteur de l'itinéraire permet de tisser des liens entre ces notations éparses et de leur donner un semblant de continuité, moins pour représenter un espace cohérent et structuré que pour donner un effet de pittoresque ou accélérer d'autant le récit, comme si le voyageur n'avait le temps que de jeter un coup d'œil sur l'espace naturel traversé en sélectionnant la quintessence du remarquable. Là encore, les exemples, majoritairement concentrés dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, sont nombreux[191]. Nous

[191] Nous pouvons nous référer, entre autres, à ces extraits d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : la précipitation du paysage à l'arrivée en Morée (*op. cit.*, p. 86), la traversée du désert de Laconie (*ibid.*, p. 111), la traversée de la plaine d'Athènes (*ibid.*, p. 167), la sortie des « croupes du mont Sardène » (*ibid.*, p. 242), l'itinéraire

sélectionnerons donc deux d'entre eux qui nous semblent les plus représentatifs de cette poétique de l'effleurement paysager. L'un représente un parcours pas à pas, l'autre condense un parcours gigantesque mimant l'urgence de la précipitation.

Nul doute que certains fragments du paysage traversé dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* n'aient pour rôle d'agrémenter la sécheresse aride des simples indications de lieux et de temps du parcours. A la sortie de Kératia, le narrateur varie les angles de perspective tout en poursuivant en pointillées la mention de notations précises qui guident le lecteur au gré de l'avancée :

> Nous faisions route à l'ouest par un étroit vallon qui passait entre des montagnes stériles. Après une heure de marche, nous descendîmes dans une belle plaine, qui paraissait très fertile. Changeant alors de direction, nous marchâmes droit au midi, à travers la plaine : nous arrivâmes à des terres hautes, qui formaient, sans que je le susse, les promontoires de la côte ; car, après avoir passé un défilé, nous aperçûmes tout à coup la mer et notre bateau amarré au pied d'un rocher. […]
>
> Nous rendîmes les chevaux au guide : nous descendîmes dans le bateau, que manœuvraient trois mariniers. Ils déployèrent notre voile, et, favorisés d'un vent du midi, nous cinglâmes vers le cap Sunium. Je ne sais si nous partions de la baie qui, selon M. Fauvel, porte le nom d'Anaviso ; mais je ne vis point les ruines des neuf tours Enneapyrgie, où Wheler se reposa en venant du cap Sunium. L'Azinie des anciens devait être à peu près dans cet endroit. Vers les six heures du soir nous passâmes en dedans de l'île aux Anes, autrefois l'île de Patrocle, et au coucher du soleil nous entrâmes au port de Sunium : c'est une crique abritée par le rocher qui soutient les ruines du temple. Nous sautâmes à terre, et je montai sur le cap[192].

La prolifération des verbes d'action soulignant la progression constante du voyageur amplifie l'impression d'un espace parcouru plus que réellement perçu. Cet espace n'est jamais considéré de manière neutre mais toujours au gré de notations pittoresques, par l'utilisation fréquente d'adjectifs qualificatifs qui particularisent le paysage[193]. Le surgissement d'une marine au détour d'un chemin est symboliquement orienté vers un nouveau parcours à effectuer, la transition s'opérant par le bateau, initiant la navigation à venir. Tous les fragments de paysage essaimés au fil du parcours s'ordonnent selon une prospective perpétuelle qui pousse la narration vers l'avant[194]. La description du port est alors minimale, se concentrant sur ses aspects saillants : une crique, un rocher surplombant et les ruines d'un temple. En trois éléments, le paysage est croqué sur le vif, aussi rapidement que le parcours a été effectué par les mots. En condensant ainsi l'espace,

---

poursuivi après Rama (*ibid.*, p. 294) ou Tunis (*ibid.*, pp. 492-493), mais aussi, dans *Voyage en Amérique*, la traversée du bois américain au gré des changements du climat (*op. cit.*, pp. 705-706).

[192] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, pp. 211-212.

[193] Ce sont l'« étroit vallon », les « montagnes stériles », la « belle plaine », « très fertile » et les « terres hautes ».

[194] Le regard n'erre jamais longtemps quand les nécessités du parcours se rappellent à lui et le « cap Sunium » est déjà à l'horizon, annonçant l'arrivée précoce, dans le cadre du récit, au « port » de Sunium.

Chateaubriand entend relancer la dynamique de son récit dans les temps morts que constituent les parcours qui le mènent d'un lieu symbolique de son pèlerinage à un autre. Lorsque tout a été vu et que rien n'intéresse plus le voyageur, la narration s'emballe et va jusqu'à évoquer un parcours pourtant long et vaste, celui qui mène d'Afrique du Nord à la France, au retour de la boucle effectuée autour de la Méditerranée :

> Je quittai M. Devoise, qui m'avait si noblement donné l'hospitalité. Je m'embarquai sur le schooner américain où, comme je l'ai dit, M. Lear m'avait fait obtenir un passage. Nous appareillâmes de La Goulette le lundi 9 mars 1807, et nous fîmes voile pour l'Espagne. Nous prîmes les ordres d'une frégate américaine dans la rade d'Alger. Je ne descendis point à terre. Alger est bâti dans une position charmante, sur une côte qui rappelle la belle colline du Pausilype. Nous reconnûmes l'Espagne le 19 à sept heures du matin, vers le cap de Gatte, à la pointe du royaume de Grenade. Nous suivîmes le rivage, et nous passâmes devant Malaga. Enfin nous vînmes jeter l'ancre le vendredi saint 27 mars, dans la baie de Gibraltar.
>
> Je descendis à Algésiras le lundi de Pâques. J'en partis le 4 avril pour Cadix, où j'arrivai deux jours après et où je fus reçu avec une extrême politesse par le consul et le vice-consul de France, MM. Leroi et Canclaux. De Cadix je me rendis à Cordoue : j'admirai la mosquée, qui fait aujourd'hui la cathédrale de cette ville. Je parcourus l'ancienne Bétique où les poètes avaient placé le bonheur. Je remontai jusqu'à Andujar, et je revins sur mes pas pour voir Grenade. L'Alhambra me parut digne d'être regardé, même après les temples de la Grèce. La vallée de Grenade est délicieuse, et ressemble beaucoup à celle de Sparte : on conçoit que les Maures regrettent un pareil pays.
>
> Je partis de Grenade pour Aranjuès ; je traversai la patrie de l'illustre chevalier de la Manche, que je tiens pour le plus noble, le plus brave, le plus aimable et le moins fou des mortels. Je vis le Tage à Aranjuès, et j'arrivai le 21 à Madrid.
>
> M. de Beauharnois, ambassadeur de France à la cour d'Espagne, me combla de bontés ; il avait connu autrefois mon malheureux frère, mort sur l'échafaud avec son illustre aïeul. Je quittai Madrid le 24[195].

Parvenu à des villes célèbres et importantes, le voyageur ne s'attarde pas à décrire le paysage qui s'offre à lui. Il jette des ponts entre les divers pays traversés en réduisant les lieux les plus marquants à des caractéristiques qui les définissent par métonymie : Alger est désigné comme la « côte » rapprochée du Pausilippe, Grenade, Cadix et Malaga sont seulement cités, l'Alhambra évoqué, effleuré du regard[196], enfin Cordoue ne vaut que pour sa mosquée devenue cathédrale. La seule notation paysagère minimale est l'évocation rapide de la vallée de Grenade, qualifiée de « délicieuse ». A la fin de l'*Itinéraire*, Chateaubriand a fait le tour des lieux qu'il voulait visiter – la Grèce, Jérusalem et les lieux saints, l'Egypte et Carthage : il s'agit de précipiter la conclusion d'une œuvre déjà très étoffée. Cela marque aussi le désintérêt du voyageur pour ce qui lui reste à parcourir, occultant symboliquement les lieux espagnols de l'idylle avec Natalie de Noailles. L'évacuation du paysage donne lieu à une suite de parcours arides accélérant

[195] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 540-541.

[196] Alors qu'il a été visité par Chateaubriand en compagnie de Natalie de Noailles, ce qui fournira la belle scène des *Aventures du Dernier Abencérage* entre Blanca la chrétienne et le Maure Aben-Hamet.

singulièrement le rythme du récit : les dates, les modes d'itinérance, les lieux et les rencontres se succèdent sans plus de détails, les phrases sont brèves et sèches, avares de précisions, comme la dernière phrase qui sert de clausule : « je quittai Madrid le 24. »[197]. Dans les récits de voyage de Chateaubriand, le paysage est fréquemment évacué ou resserré au sein de séquences rapides qui se concentrent sur les nécessités du parcours. Ils ne s'étendent pas seulement dans de longs défilés de précisions onomastiques et topographiques, mais au sein de courtes séquences où la concision s'impose.

D - Concision de l'espace : le paysage au miroir des contingences du parcours

Lorsque le parcours l'emporte sur le paysage, les nécessités de l'écriture sont tournées vers le déploiement d'un espace rapidement esquissé, où la nature n'a que peu de place. Les notations peuvent trouver bon gré mal gré à s'insérer dans la dynamique accélérée de l'itinéraire, mais elles ne surviennent que rarement, au fil des errances de l'esprit ou de précisions peu fournies, dans de courts paragraphes jouant surtout le rôle de jonction narrative entre des pôles d'attraction plus manifestes de l'imaginaire créateur. Une cinquantaine de séquences descriptives de ce genre sont repérables dans l'œuvre de notre auteur, aussi chercherons-nous à en extraire les principales caractéristiques en rendant compte de l'ensemble des procédés d'inclusion minimale des notations paysagères au gré de quelques exemples significatifs.

La distinction entre paysage et parcours est perceptible dans ce passage des *Martyrs* où le paysage est rejeté à la périphérie de l'itinéraire qui, lui succédant, s'en tient aux données géographiques essentielles en excluant tout pittoresque :

> Figurez-vous, seigneurs, des plages sablonneuses, labourées par les pluies de l'hiver, brûlées par les feux de l'été, d'un aspect rougeâtre et d'une nudité affreuse. Quelquefois seulement des nopals épineux couvrent une petite partie de l'arène sans bornes ; le vent traverse ces forêts armées, sans pouvoir courber leurs inflexibles rameaux : çà et là des débris de vaisseaux pétrifiés étonnent les regards, et des monceaux de pierre élevés de loin à loin servent à marquer le chemin aux caravanes.
>
> Nous marchâmes tout un jour dans cette plaine. Nous franchîmes une autre chaîne de montagnes, et nous découvrîmes une seconde plaine plus vaste et plus désolée que la première[198].

---

[197] Quelques adjectifs enjolivent cependant les lieux traversés, sublimés quelque peu par l'épaisseur des souvenirs au gré des analogies de la mémoire, transfigurant le temps d'une brève sortie de route le cheminement programmé et efficace de la narration.

[198] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 283.

Eudore conteur fait appel à l'imaginaire de ses auditeurs pour envisager un paysage de la stérilité : l'utilisation des adjectifs est prépondérante dans cet extrait, conférant aux lieux décrits toute l'ampleur d'une négativité profonde et le paysage se développe au gré des images de la désertification affreuse[199]. Après une telle description de la plaine traversée, les modalités du parcours reprennent leurs droits, sans nul besoin d'insister sur leurs particularités[200]. Ces deux temps de la séquence descriptive s'excluent donc l'un l'autre, sans pour autant gommer tout lien qui les rapproche : par l'évocation du premier paysage devenu référent en matière de terre dévastée, une analogie se déploie pour signifier une horreur croissante du paysage. Le plus souvent, le parcours se combine avec des paysages inclus dans la progression recréée. La concision altère l'espace naturel qui s'organise au sein du texte descriptif au moyen de quatre types majeurs d'agencements, selon le degré de présence croissant du paysage : le parcours peut primer et réduire quasi à néant la place des données paysagères ou les notations affleurer pour agrémenter la sécheresse des indications topographiques. Le rapport de force peut en venir alors à s'inverser et le paysage épouse la forme du parcours, les deux se confondant d'autant plus lorsque le parcours paysager est contenu dans le seul regard ou recréé par l'esprit.

a) Suprématie du parcours et disparition du paysage

Le paysage qui n'est pas pittoresque ou ne suscite pas l'intérêt particulier du voyageur se concentre sur les données strictes du réel, sans souci esthétique particulier, avec la seule intention de rendre intelligible au lecteur les étapes du parcours. Ce type de configurations descriptives se retrouve majoritairement dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, dans les temps morts du voyage où la localisation est prépondérante. En direction de l'île de Lesbos, le paysage est évacué au profit des lieux considérés comme des repères pour la navigation ou des objectifs à atteindre :

> Le vent continuant à nous être favorable, nous franchîmes rapidement le canal qui sépare l'île de Ténédos du continent, et nous longeâmes la côte de l'Anatolie jusqu'au cap Baba, autrefois

[199] Sable et vent ne cessent d'altérer la nature, comme dans une antichambre de l'enfer, mais surtout, la description se déploie en marge du parcours, laissé de côté l'instant d'un tableau en forme d'hypotypose, où tous les sens sont convoqués au prisme d'un espace de l'immobilité horrible, synonyme de mort.

[200] La description sert d'étalon pour mesure la « seconde plaine » évoquée seulement comme un espace « plus désol[é] » encore. Le vocabulaire utilisé est on ne peut plus neutre, l'auteur évoquant une « plaine » et une « chaîne de montagnes » sans caractérisations aucunes.

> Lectum Promontorium. Nous portâmes alors à l'ouest pour doubler, à l'entrée de la nuit, la pointe de l'île de Lesbos[201].

La seule précision étymologique écarte des lieux stricts du parcours le temps de la mention effective : les propos du narrateur prennent l'allure d'un journal de bord se bornant essentiellement à fournir des éléments de repérage[202]. Dans cette intention de situer précisément son avancée, Chateaubriand n'élude aucun détail, précisant la force du vent et la vitesse de progression de leur embarcation : le temps n'est pas à la contemplation esthétique des beautés naturelles mais davantage à l'urgence de l'avancée. Certaines courtes séquences de texte balisent l'itinéraire au point de ne laisser qu'une faible place au cadre naturel visité, comme lorsque l'auteur retrace la fin de son exploration de Carthage :

> A présent que nous connaissons les ports, le reste ne nous retiendra pas longtemps. Je suppose que nous avons continué notre route le long de la mer jusqu'à l'angle d'où sort le promontoire de Carthage. Ce cap, selon le docteur Shaw, ne fut jamais compris dans la cité. Maintenant nous quittons la mer, et, tournant à gauche, nous parcourons en revenant au midi les ruines de la ville, disposées sur l'amphithéâtre des collines[203].

L'essentiel ayant été vu et dit, la fin de la description de Carthage est rapidement esquissée : emmenant le lecteur à ses côtés par des formules d'engagement[204], Chateaubriand entend circonscrire l'itinéraire à suivre. Il cherche à donner au lecteur l'impression d'une perception sûre et systématique, à l'image des voyageurs archéologues avec lesquels il ne prétend pas rivaliser mais dont il entend reprendre le sérieux des hypothèses et la validité du discours[205]. Faute de décrire le pittoresque des lieux, il cite des savants comme le docteur Shaw ou se contente d'orienter le lecteur dans une visite recréée des lieux, jouant le rôle de guide touristique[206]. Le lecteur n'aura pas plus de détails sur

---

[201] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 266.
[202] Situation des côtes et du continent, objectif de la navigation, durée de cette dernière et cap choisi dans les intentions précises toujours liées à l'organisation de la progression maritime.
[203] *Op. cit.*, p. 529.
[204] Cette même tendance à guider le regard et la progression du lecteur à l'aide d'impératifs d'invitation forte se retrouve entre autres lors de la visite reconstituée des ruines d'Athènes, ce que Chateaubriand appelle sa « revue » des ruines (voir *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 168-203).
[205] Les introductions successives à l'œuvre reprennent souvent cet argument qui lui permet, comme le note justement Philippe Antoine (*Les Récits de Voyage de Chateaubriand, op. cit.*), de se situer entre le discours de spécialiste et le discours de l'écrivain profane en la matière, conférant une plus grande liberté à ses propos et lui permettant toutes les audaces interprétatives et hypothèses aventureuses, cautionnées par son statut d'auteur non averti, d'amateur éclairé.
[206] L'on sait combien *Itinéraire de Paris à Jérusalem* a souvent été pris comme un guide de voyage par les contemporains de Chateaubriand, souvent pour noter avec sévérité les inexactitudes de l'auteur concernant certains lieux.

l'apparence du « promontoire » et du « cap » de la ville de Carthage, ni même concernant les collines, disposées en « amphithéâtre ».

L'indigence des notations paysagères est donc souvent le reflet d'une inutilité des précisions, non pas toujours faute de pittoresque, mais en lien avec les contingences diégétiques : la nécessité d'accélérer le rythme, par peur de lasser le lecteur après des instants de ralentissement trop prolongés du récit, provoque un emballement passager qui fait fi de toute présence paysagère. Le besoin de situer annihile toute propension à la contemplation : il s'agit de donner à voir un voyageur motivé par l'urgence du parcours, et qui ne s'arrête dans sa course en avant que lorsque le paysage en vaut vraiment la peine. L'écriture épouse et tente de rendre fidèlement ces soubresauts de l'attention, si bien qu'elle permet parfois de peindre des espaces du parcours agrémentés de quelques notations pittoresques ou culturelles donnant une place intermittente et fragmentée aux lieux traversés, souvent chargés de mémoire.

b) Le parcours pittoresque : notations paysagères intermittentes et épaisseur culturelle

Souvent, le parcours laisse place à l'inattendu. L'écriture viatique de Chateaubriand aime à représenter ces instants de découvertes heureuses comme des épiphanies de l'instant métamorphosant la perception d'un paysage stérile et monotone, réduit à un chapelet de lieux traversés ou à traverser. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, la mention d'une vigne inespérée singularise la traversée du vallon de Bethléem :

> Nous prîmes la route du monastère de Saint-Saba, d'où nous devions ensuite descendre à la mer Morte et revenir par le Jourdain.
>
> Nous suivîmes d'abord le vallon de Bethléem, qui s'étend au levant, comme je l'ai dit. Nous passâmes une croupe de montagnes où l'on voit sur la droite une vigne nouvellement plantée, chose assez rare dans le pays pour que je l'aie remarquée. Nous arrivâmes à une grotte appelée la grotte des Pasteurs[207].

Dans un lieu marqué par une histoire ancestrale, la vigne nouvelle est le détail singulier qui détourne l'espace d'un instant le trajet de sa ligne droite et inflexible. Le parcours, retracé dès la première phrase, est déjà de l'ordre du prévisible : la route à suivre est soigneusement balisée et l'itinéraire retracé ne s'écarte qu'un instant pour reprendre immédiatement par la nomination exacte des lieux d'arrivée. Le rôle de la notation

[207] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 310.

paysagère est d'apporter une dimension pittoresque, singulière et individuelle, au parcours effectué pour rompre la monotonie des précisions topographiques et toponymiques. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, les itinéraires retracés se teintent parfois de poésie tout en se poursuivant, comme dans ce passage où le voyageur s'aventure dans des gorges, « aux environs de Gemünd » :

> Des cascades descendaient de tous côtés, bondissaient sur des lits de pierres, comme les gaves des Pyrénées. Le chemin passait dans des gorges à peine ouvertes à la voie de la calèche. Aux environs de Gemünd, des forges hydrauliques mêlaient le retentissement de leurs pilons à celui des écluses de chasse ; de leurs cheminées s'échappaient des colonnes d'étincelles parmi la nuit et les noires forêts de sapins.
>
> A chaque coup de soufflet sur l'âtre, les toits à jour de la fabrique s'illuminaient soudain, comme la coupole de Saint-Pierre de Rome un jour de fête. Dans la chaîne du Karch, on ajouta trois paires de bœufs à nos chevaux. Notre long attelage, sur les eaux torrentueuses et les ravines inondées, avait l'air d'un pont vivant : la chaîne opposée du Tauern était drapée de neige[208].

La progression va de pair avec des notations successives pittoresques qui, au fil du parcours, dressent le tableau d'une traversée épique dans un paysage sauvage et grandiose, au rythme du martellement des forges, des eaux des cascades et des précipices vertigineux. Les jeux de lumières permettent une transfiguration du paysage de montagne et l'analogie inattendue avec Saint-Pierre de Rome. Le lieu traversé sur le mode épique[209] se teinte d'un sublime visuel et auditif et d'un arrière-plan de spiritualité[210]. Dans un paysage hostile où l'itinérance est ralentie, mais où elle progresse tout de même, vient surgir inopinément la note de gaieté, celle du ravissement de la conjonction entre la lumière jaillie et les sons martelés comme le battement du cœur de la montagne. Alors qu'il se trouve dans une situation périlleuse, le voyageur est mis en situation de contemplation momentanée, dans une progression qui fait la part belle aux ravissements esthétiques. La fin du tableau réalise ce que toute la séquence laissait paraître de manière latente : la fusion des êtres et du monde qui l'entoure dans l'impression de « pont vivant » donnée par l'attelage ainsi engagé dans la tourmente des montagnes.

Le paysage entrevu modifie ainsi la configuration de l'itinérance en lui conférant une poésie certaine qui la sublime et la dégage momentanément de la gangue étroite de la sécheresse explicative. Il ne s'agit pas tant de rendre compte d'un parcours que d'en dessiner les détours séduisants dans des sorties momentanées hors des contraintes du

---

[208] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre quarante-unième – Chapitre 1, p. 913.
[209] La calèche a du mal à se frayer un chemin, il faut ensuite changer d'attelage.
[210] Il est apporté par les brèves mentions du cadre naturel, laissant divaguer l'imaginaire de l'écrivain et peindre à petites touches l'art pictural de l'esthète.

chemin balisé. Le voyageur n'est pas qu'un être qui parcourt froidement les espaces naturels : il est représenté comme un être sensible qui entre en rapport de médiance avec le paysage qui l'entoure. S'il ne se livre pas, dans ces moments, à une longue contemplation esthétique, il n'en délaisse pas pour autant le délice du regard qui se hasarde au gré de sa marche dans l'épaisseur du monde[211].

Un autre mode de saillie hors du champ étroit du strict parcours peut se conjuguer aux transfigurations du paysage perçu en un clin d'œil, lorsque le voyageur s'aventure dans des lieux de mémoire. Là, le paysage n'est plus seulement un lieu de ravissement poétique, mais aussi un espace de délectation de la mémoire, où les souvenirs illustres renaissent dans une médiance culturelle qui transfigure le parcours décrit en itinéraire conduisant vers les grands hommes et les grands sites. Le paysage aperçu un instant est reconnu dans sa dimension mythique, historique ou plus largement culturelle, il devient un simple support qui conduit à la mémoire personnelle et collective. Dans le port d'Alexandrie, le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* croit percevoir, dans le changement d'apparence des palmiers alignés, un rappel du paysage offert par les avenues conduisant aux châteaux de France. Il se livre alors à cette réflexion : « la nature se plaît ainsi à rapporter les idées de la civilisation dans le pays où cette civilisation prit naissance et où règnent aujourd'hui l'ignorance et la barbarie »[212]. Le changement de perspective que permet le paysage est imputé à la nature, lors même que c'est la médiance apportée par un détail, l'alignement des palmiers, qui a activé en lui la réminiscence de la *« civilisation »*. Le parcours s'en trouve transformé, anobli par l'exercice de la pensée en rapport d'interaction avec l'espace naturel.

Dans la vallée du Térébinthe, le pont et la rivière que le voyageur perçoit n'ont d'autre intérêt que d'être vus à l'aune de la présence fantomatique de David affrontant Goliath, lieu de mémoire qui rend plus denses les données transparentes du réel[213]. Les lieux naturels sont souvent des espaces testimoniaux, des paysages du vestige : Chateaubriand perçoit dans un olivier, une petite mosquée ou un rocher portant l'empreinte « du pied gauche d'un homme » les marques de la présence de Jésus-Christ ressurgi du

[211] En alternant ainsi nécessités du parcours et coloration esthétique du paysage entrevu, l'auteur ménage un espace de pittoresque certain qui séduit le lecteur avide de petites notations qui individualisent le parcours en le rendant plus humain et plus proche d'une vérité du discours, vécu jusque dans ses moindres détails singuliers.
[212] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 459.
[213] *Ibid.*, p. 296.

passé de sa mémoire et de l'histoire des lieux[214]. Dans une expérience similaire, Céluta dans *Les Natchez*, prend la route à travers les contrées américaines :

> Au lever du jour, après avoir fait un repas de pommes de mai et de racines de canneberge, la voyageuse, chargée de son trésor, reprit sa route. La monotonie du désert n'était interrompue que par la vue encore plus monotone de la croix. Cette croix était celle où René avait accompli un pèlerinage en descendant à la Nouvelle-Orléans ; Dieu seul savait ce qu'avait demandé en secret le fervent pèlerin. Une pierre encore tachée du sang de l'homme assassiné gisait près de l'arbre expiatoire ; un torrent s'écoulait à quelque distance[215].

Le désert et la croix ne sont pas sans rappeler les espaces désolés des abords de la cité sainte visités en pèlerin par le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Ils sont investis, dans le contexte d'un espace vide de présence humaine, par la réminiscence d'un amour recherché, René. La croix du « pèlerinage », tout en figurant le symbole du martyr, dessine un chemin de la Passion, celui qui a été effectué par René suivi par Céluta, nouvelle pèlerine sur les traces de son mari devenu symbole christique. Ce déplacement de l'itinéraire chrétien sur le sol païen des Natchez transfigure le paysage : le parcours précis et sèchement décrit dans sa réalité élémentaire est nourri d'une dimension qui transcende la progression au sein de la nature. Tout fait signe désormais et c'est dans un espace codifié que progresse l'indienne christianisée : les préoccupations topographiques strictes sont délaissées au profit d'un itinéraire de la foi et du souvenir tragique, itinéraire de pèlerinage redoublé qui, pour reprendre une formule baudelairienne, font de cet espace des Natchez « une forêt de symboles »[216]. La place du paysage, si minime soit-elle lorsqu'il s'insère par bribes dans la continuité linéaire du parcours, est donc hautement signifiante : fragment pittoresque, étincelle de mémoire ou cristallisation des symboles, il permet, en retour, l'établissement d'un parcours modifié, rendu à la fois plus singulier et personnel, mais aussi plus solennel et poétique. La métamorphose peut encore être plus complète lorsque le paysage lui-même se fait parcours à effectuer.

c) Le paysage parcours

Nous l'avons vu, le fleuve peut orienter le voyageur dans l'espace du paysage et lui indiquer le parcours à effectuer. Mais lorsque ce même parcours se présente comme un

[214] *Op. cit.*, pp. 363-364.
[215] *Les Natchez, op. cit.*, p. 453.
[216] J'emprunte cette belle formule à Charles Baudelaire, dans son poème célèbre intitulé « Correspondances ».

défilé d'éléments du paysage singulier et non plus cantonné à un vocabulaire général comme « route », « chemin », « montagne », « vallée », il acquiert une dimension pittoresque plus grande en superposant les données de l'itinérance à celle du paysage entrevu. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le paysage mène textuellement le voyageur plus avant dans son exploration des contrées visitées : « Une plaine inégale, couverte de grandes herbes et de troupeaux de chevaux comme les savanes de la Floride, me conduisit vers le fond du bassin où se réunissent les hautes montagnes de l'Arcadie et de la Laconie »[217]. Ce parcours sommaire confère cependant à la plaine quelque spécificité. Elle se constitue en réseau de références qui en font un paysage minimal, transfiguré par l'analogie avec la Floride. Nourrie d'une errance intérieure, l'expérience de l'espace traduit une médiance en bonne et due forme, où le regard, confronté aux éléments du réel, vient réactiver la puissance de la mémoire et la référence à d'autres espaces antérieurement perçus. Le paysage se dilate et jette un pont entre orient et occident, mais il permet surtout de se faire guide à double fonction en menant à la fois le voyageur à l'intérieur de lui-même et plus avant dans sa progression physique. La plaine devient la vectrice de l'évolution itinérante, elle creuse le sillon que le voyageur se contente de suivre pour déboucher sur le bassin final, clôturant l'espace perceptif par un horizon barrière qui marque la frontière du paysage comme du tableau esquissé.

Parfois, le paysage n'incite pas le voyageur à progresser en dessinant un chemin à suivre, mais Chateaubriand le représente comme facilitant l'accès, tout s'ordonnant selon ses désirs de manière harmonieuse pour lui ouvrir la voie tel un nouveau Moïse devant la mer Rouge. A la sortie de Heidelberg et à l'entrée de Manheim, dans *Mémoires d'outre-tombe*, le paysage n'est plus construit comme un décor mais comme un élément qui facilite l'avancée du personnage :

> Au débouché de Heidelberg, les collines à droite et à gauche du Necker s'écartent, et l'on entre dans une plaine. Une chaussée tortueuse, élevée de quelques pieds au-dessus du niveau des blés, se dessine entre deux rangées de cerisiers maltraités du vent et de noyers souvent du passant insultés.
>
> A l'entrée de Manheim, on traverse des plants de houblon dont les longs échalas secs n'étaient encore décorés qu'au tiers de leur hauteur par la liane grimpante[218].

Le paysage s'anime de lui-même et se superpose à l'itinéraire à suivre, il devient itinéraire, favorisant l'éclosion d'un imaginaire de l'ouverture. Alors qu'à Manheim, le

---

[217] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 100.
[218] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 9, p. 794.

voyageur « traverse », c'est le paysage qui, auparavant, lui fournit les outils de la traversée : en maître d'œuvre, il façonne le parcours qu'il n'y a plus qu'à suivre. Le motif des rideaux montagneux motive un réseau imaginaire du sentier qui se glisse entre les monts ou les arbres fruitiers. Le parcours ne s'impose pas dans le paysage de manière arbitraire, il n'est pas tracé par la main de l'homme : il est un chemin qui épouse les sinuosités du relief et s'y adapte parfaitement. Chateaubriand entend ainsi construire par petites touches les linéaments d'un paysage artisan, qui accueille l'homme itinérant en son sein et décide lui-même des voies à emprunter pour le traverser. Le paysage utilitaire jusqu'à Manheim cède alors la place au paysage décor des lianes et l'on saisit d'autant mieux, par ce contraste, la manière dont le premier paysage, constitué en petites touches minimales, n'est plus extérieur à l'avancée du voyageur mais se confond avec elle et la précède pour établir une harmonie entre l'homme et le monde[219]. La distinction entre itinérance et paysage peut donc en venir à s'estomper.

Parfois, l'itinérance investie dans le paysage va plus loin encore, notamment lorsque le voyageur s'arrête et que le parcours se fait de manière visuelle ou intérieure, par la force de l'esprit : paysage et itinérance en viennent à se confondre, les données réelles de la traversée ne pouvant être recomposées que par un parcours de ce même paysage qui intègre l'itinérance envisagée.

d) Le paysage au prisme du regard et de l'esprit : parcours intérieurs.

Dans le cas des paysages perçus mentalement ou visuellement sous l'angle du parcours, le rapport à l'espace s'intériorise de manière plus ou moins grande : si le regard s'appuie sur le réel pour opérer une traversée prospective de l'espace, l'appel à l'imaginaire opère un retour à l'individu percevant, faisant des données extérieures des données intériorisées. La médiance aboutit à une assimilation de l'espace perçu par la mémoire qui, en retour, tente de la restituer par un paysage-itinérant. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, Rome est ainsi vue par la médiation de la mémoire, dessinant un paysage qui offre la quintessence de la ville éternelle :

[219] Une dizaine de paysages-itinérants répondent à ce schéma de construction dans l'œuvre de Chateaubriand, essentiellement dans les récits de voyage et dans *Mémoires d'outre-tombe.*

> On n'a point vu Rome quand on n'a point parcouru les rues de ses faubourgs mêlées d'espaces vides, de jardins pleins de ruines, d'enclos plantés d'arbres et de vignes, de cloîtres où s'élèvent des palmiers et des cyprès, les uns ressemblant à des femmes de l'Orient les autres à des religieuses en deuil[220].

Le parcours proposé est recréé par l'esprit : la généralité y prend le pas sur la singularité d'un espace réellement traversé[221]. Se succèdent le vide et le plein, la ruine et l'édifice construit, la clôture et la libération végétale par l'élévation. La transfiguration par l'analogie féminine conclusive parachève le tableau d'un espace totalisant où les contraires s'annulent harmonieusement par la cohésion de la séquence descriptive, qui réunit en une phrase l'ensemble des caractéristiques de Rome. Le parcours entrepris n'est pas référentiel en ce qu'il ne peut pas exactement être suivi sur le terrain, mais tel n'est pas l'objectif poursuivi par Chateaubriand. Il s'agit de donner l'impression d'un microcosme esthétique où les religions comme les deux parties du monde (orient et occident) se rejoignent. Ce parcours de l'espace laisse le voyageur immobile physiquement mais pas mentalement. Il peut aussi s'opérer par l'intermédiaire du regard qui s'appuie sur le paysage perçu pour le retracer, comme pour anticiper la traversée réelle ou suppléer son absence à venir :

> Le temple des Stoïciens est peu éloigné de la place d'Armes. Par l'ouverture d'un portique, on découvre, comme dans un optique, au bout d'une avenue d'oliviers et de cyprès, la montagne de Palomba, couronnée du premier village de la Sabine. A gauche du Poecile, et sous le Poecile même, on descend dans les Cento-Cellae des gardes prétoriennes : ce sont des loges voûtées de huit pieds à peu près en carré, à deux, trois et quatre étages, n'ayant aucune communication entre elles, et recevant le jour par la porte[222].

Ce passage en revue de la région du Poecile se fait de manière symbolique par une ouverture nommée « optique », offrant un point de vue idéal dans une perception surplombante des environs. Le parcours visuel ne cède pas au régime de l'expansion[223] et la localisation se fait précise : le paysage ainsi recomposé se superpose à un véritable parcours, sans pour autant que le voyageur lui-même évolue dans ces lieux. Le regard inquisiteur produit sa propre itinérance qui poursuit divers angles de perspective à travers un portique, en profondeur, jusqu'aux reliefs et de manière verticale, en direction des ruines. La courte séquence descriptive se dédouble ainsi sous la forme de deux parcours

---

[220] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trentième – Chapitre 13, p. 335.
[221] Les pluriels démultiplient les richesses perçues comme pour donner l'image d'une profusion que rend le déroulement énumératif de la phrase.
[222] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1446.
[223] Il se contente de sonder l'espace jusqu'aux points d'arrêt du champ perceptif que constituent les montagnes ou les *« loges voûtées »* qui arrêtent la progression visuelle d'un amateur de ruines et d'édifices chargés d'histoire.

successifs qui suppléent à l'immobilité physique du voyageur et constituent en somme son succédané.

La traversée permet donc l'éclosion de multiples configurations descriptives qui permettent au paysage de trouver sa place au regard de l'itinérance : au fil des dynamiques ascensionnelles et descensionnelles, dans la tension entre départ et arrivée, au gré du déroulement de l'itinéraire ou sous la forme de notations intégrant le parcours et le paysage traversé.

Dès lors qu'il n'est plus l'objet de tableaux immenses le déployant dans des séquences, le paysage doit s'intégrer à la dynamique du récit : mis en scène comme surgissement, inscrit dans une mouvance aquatique ou terrestre, inclus à la traversée de l'espace, il est habilement utilisé par Chateaubriand pour ménager des effets voulus afin de maintenir l'attention du lecteur et de le tenir en haleine. Dans cette opération de combinaison du paysage et de l'itinérance, certaines structures récurrentes sont repérables et constituent autant d'éléments essentiels de la poétique du paysage mise en œuvre par Chateaubriand. Nous nous pencherons, dans la seconde section de cette seconde partie, sur les différentes configurations paysagères qui affleurent dans les rapports entre l'itinérance et l'espace naturel décrit : une trajectoire se dessine, qui mène de la condensation métonymique à la négation pure et simple du paysage en tant que tel.

Chapitre II – Les chemins de traverse du paysage, de la condensation à la négation

> En sortant d'un chemin de traverse fort étroit, une allée de cyprès, coupée par la cime, m'a conduit à une méchante ferme, dont l'escalier croulant était rempli de morceaux de porphyre, de vert antique, de granit, de rosaces de marbre blanc et de divers ornements d'architecture[224].

Le chemin de traverse est ce que l'on nomme plus couramment un raccourci, qui permet de joindre deux voies d'accès de manière plus brève[225]. Il en est ainsi de certains paysages dans l'œuvre de Chateaubriand, qui prennent des sentiers détournés et réduits pour représenter l'espace traversé selon des configurations descriptives diverses, qui tendent toutes à recréer un paysage de manière indirecte, morcelée, condensée voire même à l'évacuer tout bonnement de l'espace du récit. Lorsque Chateaubriand quitte momentanément les exigences pures du parcours spatial, cela le mène à contempler les éclats fabuleux du monde naturel, à la fois vestiges d'un monde parfait créé par la main divine, et réactualisation par le regard de ces éléments épars de perfection naturelle. Ce que nous nommerons des efflorescences paysagères se trouvent réunies par le regard sous la forme de tableaux réduits, s'attachant à la quintessence du visible ou aux détails insignifiants du monde, recensés par un regard d'esthète, entre ravissement et sentiment du pittoresque. Parfois, le tableau ne se constitue pas et la perception des paysages s'offre sous l'angle du fragment éclaté, comme l'escalier en ruines de *Voyage en Italie* émaillé d'éclats de porphyre et des vestiges d'un monde disparu. Enfin, à d'autres instants, le paysage semble s'inverser et le chemin de traverse emprunté par le regard débouche sur un constat de dysphorie voire de négation totale du cadre naturel, évacué de l'espace descriptif.

---

[224] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1443.

[225] Le *Dictionnaire Robert Historique de la Langue française* indique que le « chemin de traverse » reprend le sème « passage » du nom féminin « traverse » et inclut l'ancienne locution adjective « de traverse » indiquant une « direction transversale » (Article « Travers », volume PR / Z, *op. cit.*, p. 3902.). Or, le raccourci est bien ce chemin qui permet d'en rejoindre un autre plus rapidement par un parcours oblique, réduisant les distances et le temps de parcours.

I. Chemins de traverse et paysages en réduction : effleurer le monde dans ses beautés réunies

Le paysage en réduction donne une vision synthétique de l'espace, l'œil du contemplateur étant soumis à diverses contraintes – génériques pour l'auteur, diégétiques pour le narrateur, impératifs du parcours pour le voyageur : quoi qu'il en soit, il en résulte une présence duelle des paysages réduits dans les écrits chateaubrianesques. Le paysage peut paraître à son état minimal de présence, de la simple phrase à la succession de notations, ou se constituer en tableau de moyenne mesure.

1. Le paysage suggéré, effleuré ou synthétique, à l'épreuve de la condensation maximale

Les paysages très condensés répondent à trois principes majeurs de construction, qui s'établissent selon un régime croissant d'étoffement : le paysage est suggéré en une phrase, il se constitue au gré de notations énumératives, ou s'édifie sous la forme d'un tableau esquissé en petites touches successives, synthétisant l'espace appréhendé.

A – Le paysage saisi en une phrase : instantanéité du regard

La concision descriptive peut suggérer l'immensité ou au contraire reproduire la concentration du regard.

a) La concision au service de l'immensité

Alors que la réduction absolue du paysage en une phrase pourrait nous laisser supposer que le paysage paraît tronqué ou incomplet, il en vient au contraire de manière fréquente à signifier, en quelques mots, bien plus qu'il ne dit réellement. C'est ce pouvoir de suggestion qui fait de la description chateaubrianesque une description poétique et

visionnaire car elle entraîne la formation d'images, de représentations de paysages démesurés à partir d'un minimum de mots. Ainsi, l'Amérique de ses fictions est souvent décrite dans un repos solennel qui en fait un monde endormi aux résonances gigantesques et poétiques : pendant la réunion du conseil des Natchez, dans l'œuvre du même nom, l'auteur note que « le silence règne : on n'entend que le bruit du torrent qui coule au milieu du conseil, et qui cesse de gronder en se précipitant dans le lac où il n'arrive qu'en vapeur »[226]. Manière euphémisée s'il en est d'évoquer l'apaisement des tensions entre les tribus par la médiation du paysage, cette description, économe en mots, retrace le lent parcours des flots jusqu'à l'espace vaporeux, symbole de la fusion harmonieuse avec le monde. Cette fusion affleure dans l'au-delà des mots.

Le silence est souvent utilisé pour rendre nobles des paysages immenses, abordés par des raccourcis lexicaux particulièrement évocateurs : « Le désert déroulait maintenant devant nous ses solitudes démesurées »[227]. Le choix des mots est essentiel : il s'agit de nouveau d'un paysage en mouvement, mouvement lent et qui n'a d'autre point de fuite que l'infini. Il en est ainsi des lieux essentiels que Chateaubriand a traversés avec émotion : Rome est présentée comme une dame prestigieuse endormie dans un cadre en déconstruction[228]. Les résonances solennelles du silence agrandissent l'espace en focalisant l'attention sur l'aspect visuel du cadre. Dès lors, le paysage est en proie à une démesure insoupçonnée dans un cadre urbain. En Amérique, cette évasion dans l'espace du hors texte s'appuie sur l'économie lexicale lorsqu'il s'agit d'envisager « la saison des pluies » où « les savanes deviennent des espèces de lacs au dessus desquels s'élèvent, comme des îles, les monticules dont nous venons de parler »[229]. L'œil du paysagiste est prompt à saisir les métamorphoses de l'espace, à mesurer l'empan immense qui le sépare de l'absolue grandeur de la nature[230].

---

[226] *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 481.
[227] *Atala*, *op. cit.*, p. 55.
[228] « La ville éternelle se taisait plongée dans ses ruines » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome II, « Le livre sur Madame Récamier », *op. cit.*, p. 1331).
[229] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 733.
[230] C'est parfois l'imaginaire qui relaie le regard, comme lors de ce paysage envisagé dans des promenades rêvées en compagnie de Mme Récamier, qui reprend la topique de la campagne romaine, déjà décrite avec brio dans la *« Lettre sur la campagne romaine »* écrite à Fontanes par Chateaubriand : « Nous irions nous promener dans les déserts de la campagne de Rome, maintenant couverts de verdure et de fleurs. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trentième – Chapitre 6, p. 307). Il en est ainsi de Napoléon, qu'il représente contemplant son propre empire qui l'outrepasse en tant qu'homme : « Mais Bonaparte était entraîné ; il se délectait à contempler aux deux bouts de l'Europe les deux aurores qui éclairaient ses armées dans des plaines brûlantes et sur des plateaux glacés » (*Mémoires d'outre-tombe*, *ibid.*, tome I, Livre vingt-unième – Chapitre 2, p. 989.).

La mise en contact de paysages contrastés permet au regard de réunir une totalité pourtant *a priori* inconciliable : tel est le tour de force opéré par la littérature qui rapproche les contraires et suggère par un simple regard[231]. La contagion le permet également, comme lorsque l'expansion du silence teinte l'ensemble du pays d'une coloration euphémisée. L'incendie permet d'illuminer un ailleurs invisible, pressenti dans son immensité à la lueur de ces flambeaux : « Les teintes scarlatines et mouvantes du ciel annoncent à Dion, encore loin dans la campagne, l'embrasement de la patrie »[232]. Le regard se fait lecture divinatoire des cieux et pressentiment d'un espace démesuré : la description d'un paysage en mouvements permet de dépasser le cadre strict de l'incendie pour mener vers un ailleurs qui transcende le regard. Mais l'aspect laconique de la description ne contient pas toujours en lui l'immensité pressentie d'un espace qui dépasse les limites du monde observé : il arrive au contraire que le paysage soit dépourvu d'intérêt ou se révèle dans un détail qui ne mérite pas plus ample développement.

b) Concision, banalité et concentration du regard

Dire en peu de mots le paysage, c'est aussi pour Chateaubriand lui laisser peu de place car il n'a que peu de valeur à ses yeux. C'est le cas à Altorf, où l'auteur déclare : « D'Altorf ici, une vallée entre des montagnes rapprochées, comme on en voit partout ; la Reuss bruyante au milieu. »[233]. Le paysage n'est pas pittoresque, il ne nécessite donc pas d'approfondissement particulier : l'auteur se contente d'enregistrer et de rendre compte de ce qu'il voit, sans aucune touche de poésie ni entrain. Peu de précisions sont utilisées car l'essentiel est de situer bien plus que de se livrer à un morceau de bravoure face à un cadre qui n'est pas propice à cela. Il en est de même des paysages topiques comme celui de l'ermitage, dans les *Etudes historiques*, où Chateaubriand décrit l'habitation de Paul : « Un jeune homme de la basse Thébaïde, nommé Paul, fuyant la persécution, trouva une grotte ombragée d'un palmier et dans laquelle coulait une fontaine qui donnait naissance à un

[231] La littérature pousse au-delà des limites du monde à peine esquissées par les mots et pourtant investie fortement par la force des mots employés : dès lors, le contraste n'est pas la seule voie possible pour dépasser la réalité décrite.
[232] *Essai sur les Révolutions*, Seconde Partie – Chapitre X, *op. cit.*, p. 299.
[233] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 11, *op. cit.*, p. 599.

ruisseau »[234]. La grotte, l'arbre et la fontaine dans un espace ombragé sont autant d'éléments qui relèvent de l'archétype du lieu retiré et agréable, propice à la quiétude existentielle de l'ermite. La description se réduit à l'essentiel lorsque le paysage décrit n'est pas le fruit d'une médiance pittoresque mais cette concentration des effets peut aussi restituer la rapidité du coup d'œil jeté sur l'espace traversé ou évoqué, dans un ménagement des effets suscitant des changements de rythme expressifs.

Itinéraire de Paris à Jérusalem utilise fréquemment cette ressource de la concision du coup d'œil pour dessiner les contours rapides d'un lieu. Un bocage peut alors être vu au loin par le voyageur sans qu'il soit nécessaire d'en dire davantage : « A environ deux lieues de l'endroit où nous étions arrêtés, j'aperçus plus haut, sur le cours du fleuve, un bocage d'une grande étendue »[235]. Hormis le détail de l'expansion appréhendée, le paysage ne se déploie pas et reste à l'état de notation. Au sein de la progression de l'itinérance, certains lieux naturels sont ainsi croqués sur le vif, de manière synthétique : « Tino »[236] est restreinte à une courte description - « une île haute qui repose sur un rocher de marbre » - et Chypre est réduite à ses plages, « côtes sablonneuses, basses, et en apparence arides »[237]. Le voyageur s'en tient à une vision extérieure, sans chercher à la développer, comme pour retracer un regard qui erre et peine à se représenter le paysage de manière totalisante. Ainsi, les jardins sont souvent l'objet d'une attention restreinte : autour du Colysée, Chateaubriand note la présence d'un bois, *« création des français »*. Curieusement déserté, il est représenté sous la forme d'un paysage en réduction : « quoiqu'il ait grandi, il a l'air d'une broussaille croissant au pied d'une haute ruine »[238]. La perception rapide fait naître une nouvelle échelle de mesure du monde : ce qui est grand se retrouve diminué même si les proportions demeurent. Face au microcosme tout entier contenu dans sa vision, le voyageur s'étonne mais en reste là, notant simplement la bizarrerie en quelques mots. L'anecdote paysagère est l'objet de la curiosité du voyageur qui retrouve parfois des fragments de sa patrie dans un pays étranger.

Ce qui motive la description est l'insolite pittoresque, aussi est-il logique que l'auteur s'arrête à la description des apparences, seule intéressante à ses yeux. Au Caire, il se trouve ainsi face à un jardin qu'il ne décrit pas pour sa splendeur mais parce que « c'est

---

[234] *Etudes historiques*, Premier Discours II, Deuxième partie, in cd-rom *Chateaubriand : Les Itinéraires du Romantisme*, Paris, Acamédia, 1997, pp. 305-306.
[235] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, pp. 326-327.
[236] *Ibid.*, p. 230.
[237] *Ibid.*, p. 276.
[238] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trentième - Chapitre 13, pp. 332-333.

l'ouvrage de nos soldats », c'est-à-dire des soldats français. Il en reste à une appréhension générale et succincte : « un jardin assez joli, planté en palmiers avec des allées circulaires, qui sert de promenade publique »[239]. L'absence de pittoresque est frappante, par les propos mesurés et la neutralité des éléments décrits : lors même qu'il pourrait affleurer, l'auteur semble éviter d'y céder. Lorsque le paysage ne doit être qu'une toile de fond servant à la mise en valeur du moi en position d'écrivain contemplateur et inspiré, il s'efface et ne demeure qu'une vision topique, celle des effets traditionnels du soleil sur l'espace naturel : « je trace ce peu de mots, sur un balcon, à quatre heures du soir, par un soleil superbe, ayant en vue la pleine mer. »[240]. L'essentiel est de représenter l'écrivain au travail, d'attester précisément des situations de l'écriture bien plus que de déployer la « pompe » des grands tableaux de la nature.

En « peu de mots », l'essentiel peut donc être dit, du moins suggéré : Chateaubriand utilise les effets consécutifs aux changements de rythmes descriptifs pour éviter la répétition des descriptions topiques et concentrer les beautés de sa prose sur les lieux qu'il considère comme les plus pittoresques. Il économise alors les ressources de sa plume mais n'en demeure pas moins soucieux de parsemer ses récits de quelques touches singulières, attestant d'un fait curieux ou insolite, d'un paysage aperçu au fil de l'avancée pour en offrir la quintessence nécessaire pour que le lecteur en ait une représentation complète. La suggestion peut passer par les ressources de l'énumération, souvent utilisée par Chateaubriand pour brosser l'étendue d'un tableau de manière précipitée.

B – Le paysage énuméré : la logique de la succession

Le propre de l'énumération est de passer en revue un ensemble sans s'y attarder plus longuement : il convient donc à une vision globalisante produisant un effet d'accélération du récit, nécessaire à sa bonne marche en avant. Ainsi, le paysage est parcouru et décrit selon une dynamique progressive qui ne permet pas de s'appesantir sur un élément, quel qu'il soit. L'essentiel est de donner une impression d'ensemble, de suggérer par l'accumulation des données référentielles qui confèrent au paysage une construction par petites touches rapides, à la manière d'un peintre. Il s'agit tout à la fois de

[239] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 474.
[240] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1460.

restituer une vision globalisante et de représenter un parcours, physique et / ou visuel dans une perspective d'efficacité diégétique.

Lorsque René traverse les paysages du Nouveau-Monde, son immersion se fait de manière accélérée, comme pour rendre perceptible l'harmonie entre l'homme et la nature primitive : « René se lève, sort, se plonge dans l'onde voisine, respire l'odeur des sassafras et des liquidambars, salue la lumière de l'orient, les flots du Meschacebé, les savanes et les forêts, et rentre dans la cabane »[241]. Ce passage des *Natchez* illustre la puissance d'accélération de l'énumération descriptive : action et description du paysage se mêlent pour exprimer la sympathie sans obstacles qui lie fondamentalement l'homme retourné à l'état de nature au paysage des premiers temps de l'humanité qu'est le Nouveau Monde. Tous les éléments du cadre naturel sont convoqués dans un même salut qui vaut acte de communion de l'être qui s'absout au profit de la prolifération des éléments topiques de la nature paradisiaque[242]. Sur un mode accéléré, Chateaubriand représente l'existence entière de l'homme primitif vivant heureux dans un paysage fraternel et mourant en paix, en humble vivant parmi la Grande Nature. La logique énumérative est donc un moyen efficace pour contrer les lenteurs d'une description sous forme de tableau et prête à un autre exercice de brio stylistique, qui consiste à donner à voir sans s'appesantir, en liant action et description. Le type du descriptif énumératif rend compte d'un parcours et donne également une vision globale du paysage présenté, à grands traits.

a) L'énumération : le paysage parcouru par les mots

Le paysage énumératif est apte à rendre sensible les étapes progressives d'une avancée. Ainsi en est-il du voyageur qui s'approche de Londres et de ses vapeurs aux connotations infernales :

> A Black-Heath, bruyère jadis hantée des voleurs, je trouvai un village tout neuf. Bientôt m'apparut l'immense calotte de fumée qui couvre la cité de Londres.

---

[241] *Les Natchez, op. cit.*, p. 184.

[242] Le régime successif des actions laisse place peu à peu à l'envahissement des indices paradisiaques du paysage omniprésent, qui éclipse René lui-même comme il s'est plongé auparavant dans « l'onde » du fleuve symbolique des Natchez. En retournant d'où il est sorti, René semble accomplir en accéléré le cycle de la vie, depuis la naissance, en passant par l'immersion dans le monde, en sympathie avec lui, jusqu'au retour aux origines, symbolisé par sa « cabane » modeste.

> Plongé dans le gouffre de vapeur charbonnée, comme dans une des gueules du Tartare, traversant la ville entière dont je reconnaissais les rues, j'abordai l'hôtel de l'ambassade, Portland-Place[243].

Le parcours jusqu'à l'ambassade est l'occasion de dépeindre une immersion progressive en enfer. Brusquement, au prix d'une ellipse qui occulte le parcours menant de la vision lointaine à l'approche de Londres, le lecteur est plongé avec le voyageur au cœur de ce qui était jusque-là décrit de manière distante. Le paysage est accéléré au moyen de procédés de raccourcissement qui permettent de représenter un aspect sombre et inquiétant donnant sa cohérence au bref tableau en mouvements, reprenant la logique du paysage de l'obstacle. Ce type de description est propre au récit épique, comme le montre cet extrait des *Martyrs* :

> Après quelques jours de marche, nous entrâmes sur le sol marécageux des Bataves, qui n'est qu'une mince écorce de terre flottant sur un amas d'eau. Le pays, coupé par les bras du Rhin, baigné et souvent inondé par l'Océan, embarrassé par des forêts de pins et de bouleaux, nous présentait à chaque pas des difficultés insurmontables[244].

La succession des participes passés permet, par petites touches, de dessiner les contours d'un paysage globalisant accumulant les obstacles à l'avancée du héros, multipliant les phénomènes de violence, par coupure, débordement ou étouffement, peu propices à faciliter la progression. L'essentiel n'est pas de donner à voir l'expansion d'un paysage de l'horreur, mais d'en donner les grandes lignes pour le suggérer à l'esprit du lecteur. Alors, le parcours énumératif de l'espace naturel en vient rapidement à une expression encore plus elliptique, qui se présente comme un catalogue d'éléments perçus, dans un style télégraphique et selon une logique d'accumulation :

> La route que nous parcourûmes, plutôt tracée que faite, traversait un pays assez plat : presque point d'arbres, fermes éparses, villages clairsemés, climat de la France, hirondelles volant sur les eaux comme sur l'étang de Combourg[245].

L'expérience américaine retracée dans ce passage, de même que les récits de *Voyage en Italie*, cède facilement à ce genre d'écriture paratactique qui ne développe pas ce qui est

---

[243] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre sixième – Chapitre 1, p. 316.
[244] *Les Martyrs*, Livre VI, *op. cit.*, p. 195.
[245] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre sixième – Chapitre 7, p. 346.

perçu[246]. Ce texte, à l'état d'ébauche prise sur le vif, se contente d'accumuler les données du réel, sans doute dans la perspective d'avoir à les développer une fois l'œuvre envisagée dans sa publication[247]. Pour suggérer la monotonie du paysage, Chateaubriand en vient finalement à percevoir le contraire de l'exotisme attendu, à savoir un ressouvenir de Combourg, qu'il connaît déjà bien par la résurgence - fréquente dans son œuvre - du motif de l'hirondelle. Le paysage déçoit, aussi n'est-il décrit qu'à l'état résiduel : il est trop proche de ce que l'on peut voir en Europe, comme si les colons du Nouveau Monde n'avaient fait que reproduire le modèle de l'Ancien Monde dans une terre lointaine. Chateaubriand y perçoit une image de la ruralité française, peu pittoresque et rendue sous la forme d'une liste d'éléments déceptifs, sans aucune saveur ni notation poétique. Le parcours est désincarné, il recense les données du paysage et évacue toute présence subjective, tout point de vue esthétique. Pour bien saisir la différence avec un paysage parcouru d'une manière proche mais avec un regard incarné, il suffit de considérer ce passage de *Mémoires d'outre-tombe*, où l'auteur retrace le paysage perçu de Salzbourg à Linz :

> Depuis Salzbourg jusqu'à Linz, campagne plantureuse, l'horizon à droite dentelé de montagnes. Des futaies de pins et de hêtres, oasis agrestes et pareilles, s'entourent d'une culture savante et variée. Des troupeaux de diverses sortes, des hameaux, des églises, des oratoires, des croix meublent et animent le paysage[248].

La présence des adjectifs est fondamentale en ce qu'elle fait basculer du modèle de la liste à celui de l'énumération pittoresque : elle rejoint l'esthétique de Chateaubriand, qui use des adjectifs qualificatifs avec subtilité et efficacité pour leur conférer une force exotique et signifiante vectrice de poésie. Si l'omission du verbe en début de passage laisse à penser que l'énumération emprunte le chemin du style télégraphique, la suite du paysage offre un parcours incarné par un regard soucieux de distinguer les éléments saillants de poésie présents dans l'espace naturel. La description cumulative se substitue au parcours du voyageur, elle le transpose dans l'évolution du regard porté sur le cadre naturel. Une des caractéristiques saillantes de ce type de séquences descriptives est donc le passage en revue

---

[246] Sans doute pour des raisons de contraintes temporelles, Chateaubriand devant ajouter à brûle-pourpoint, dans le cadre de ses œuvres complètes en 1826, des œuvres qu'il n'a pas le temps de remanier ou de récrire. Chercher des références.

[247] Tout porte à croire que nous sommes en présence d'une première version d'un texte donné tel quel par l'auteur et qui intéresse dans la perception minimale des paysages dans le sens où l'économie de moyens est réduite à son strict minimum.

[248] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre quarante-unième – Chapitre 2, p. 918.

globalisant du regard, indépendamment de toute logique progressive, le voyageur immobile parcourant le cadre avec un regard d'esthète[249].

b) Enumération et vision globalisante de l'espace

En lieu et place d'un tableau extensif, Chateaubriand choisit souvent l'efficacité d'un discours énumératif qui représente à grands traits les caractéristiques majeures d'un paysage. Il donne ainsi à ressentir l'aspect sombre et inquiétant des lieux ou au contraire leur poésie harmonieuse, souvent florale et végétale. Le tableau de tempête se fait alors selon la succession des données du paysage, qui permet de rendre l'agitation constatée par celle de la prose entrecoupée par la syntaxe paratactique :

> Une des furieuses tempêtes de l'équinoxe du printemps s'était élevée pendant la nuit : les vents mugissaient ; les vagues du fleuve s'enflaient comme celles de la mer ; la pluie tombait en torrents. René crut distinguer des plaintes à travers le fracas de l'orage[250].

Les principaux éléments du paysage sont donnés successivement et constituent un cadre sans détourner longuement de l'action principale du héros des *Natchez*. La mention des effets du vent, du fleuve et de la pluie est suffisante pour constituer une toile de fond à l'action et faire ressentir la fureur conjuguée des éléments avec toute la dimension épique que cela suggère[251]. Peu à peu se dessine un univers chaotique au fil des évocations de fragments paysagers, se recombinant au gré de la parataxe pour cerner une multitude de phénomènes coexistant dans toute leur interaction. Il en est de même lorsque la végétation ou la faune est surabondante et fait naître une impression de foisonnement poétique, comme dans cet extrait de *Mémoires d'outre-tombe* :

---

[249] Un compromis entre ces deux modèles semble être offert par la vision de la position de Clermont que donne Chateaubriand dans son *Voyage à Clermont* : « La position de Clermont est une des plus belles du monde. Qu'on se représente des montagnes s'arrondissant en un demi-cercle ; un monticule attaché à la partie concave de ce demi-cercle ; sur ce monticule Clermont ; au pied de Clermont, la Limagne, formant une vallée de vingt lieues de long, de six, huit et dix de large. » (*op. cit.*, p. 21). Alors qu'il envisage un paysage globalisant par petites touches, un parcours réel du regard s'instaure en lieu et place du parcours physique pour constituer une trajectoire aboutissant à la plaine de Limagne comme ligne de fuite. Il s'agit en quelque sorte d'un parcours recréé, comme en témoigne le verbe utilisé à l'adresse du lecteur comme une invitation à l'imaginaire.

[250] *Les Natchez, op. cit.*, p. 415.

[251] Tout est préparé pour conduire à l'éclosion de la géographie sentimentale, associant les pleurs et la pluie, le tonnerre et les plaintes, selon un lieu commun du roman sentimental. Songeons aux romans de Prévost d'Exiles ou de Richardson, de même qu'aux œuvres relevant du roman noir anglais, où les éléments ténébreux sont souvent associés aux ténèbres des sentiments des héros. Les liens entre paysages et diégèse seront examinés plus précisément dans la dernière section de cette étude.

> Malgré mon demi-désappointement et beaucoup de dieux dans les petits jardins, j'étais charmé des arbres de soie, des orangers, des figuiers et de la douceur de l'air, moi qui, si peu de temps auparavant, cheminais dans les sapinières de la Germanie et sur les monts des Tchèques où le soleil a mauvais visage[252].

Ce qui plaît au voyageur est l'effet de contraste produit par ce nouveau paysage surgi de manière inattendue et dont la description énumérative reflète l'enthousiasme : la prolifération des arbres conjugués à l'ambiance apaisante est rendue par un verbe sans ambiguïté et par la logique de succession qui conduit à l'établissement du paysage inverse en conclusion. La séduction esthétique passe par la surprise d'une beauté inattendue, d'une harmonie après la dysharmonie, du mouvement de la vie, même sombre et hivernal comme lorsque le voyageur traverse la Bavière[253]. Le paysage s'établit alors au gré d'une collection de phénomènes juxtaposés que la description se charge de réunir par la syntaxe en un tout morcelé mais cohérent, guidé par un regard apte à y déceler un intérêt, souvent poétique et chromatique. Le voyageur peut ainsi rêver sur les effets des teintes florales ou de la faune combinés dans des points de vue globalisants portés sur la nature. L'Amérique, par sa diversité exotique, permet souvent à Chateaubriand d'instaurer par petites touches une poésie visuelle consécutive à l'énumération qu'il met en place, comme dans deux extraits, l'un issu de *Mémoires d'outre-tombe*, l'autre de *Voyage en Amérique*[254].

Dans ces deux paysages énumératifs, l'essentiel de la saisie perceptive s'organise autour d'une vision d'ensemble de profusion, que tente de rendre la succession des animaux ou des plantes mentionnées. Chateaubriand se concentre sur leurs effets dans une vision éloignée, celle d'une poésie chromatique harmonieuse mêlant les couleurs diverses dans un même tableau synthétique. La conjonction de ces teintes imite les palettes irisées des peintres, motivant la description. La condensation des paysages permet donc d'aller à l'essentiel sans pour autant atténuer l'effet produit[255]. Mais le « tableau » paysager n'est pas

---

[252] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-neuvième – Chapitre 3, pp. 827-828. Dans *Les Aventures du dernier Abencérage*, ce sont les orangers, les cyprès et les palmiers qui attirent son attention, associés, de manière topique, aux fontaines orientales : « Le cimetière qui environnait cette ancienne mosquée, était une espèce de jardin planté d'orangers, de cyprès, de palmiers, et arrosé par deux fontaines ; un cloître régnait à l'entour. » (*op. cit.*, p. 1390).

[253] « Je traverse Egra, et samedi 2 juin, à la pointe du jour, j'entre en Bavière : une grande fille rousse, nu-pieds, tête nue, vient m'ouvrir la barrière, comme l'Autriche en personne. Le froid continue ; l'herbe des fossés est couverte d'une gelée blanche ; des renards mouillés sortent des aveinières ; des nues grises, échancrées, à grande envergure sont croisées dans le ciel comme des ailes d'aigle. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 6, p. 781).

[254] [17] Voir « Annexes », p. 714.

[255] Une phrase peut suggérer l'infini et quelques touches énumérées peuvent suffire pour rendre sensible la poésie d'un lieu et accélérer le rythme de la prose en donnant un effet de synthèse perceptive.

pour autant évacué des techniques descriptives de la condensation : des tableaux en réduction présentent le cadre naturel des lieux de l'action des romans ou des espaces traversés par le voyageur. Ces tableaux minimaux, réduits à l'essentiel, semblent effleurer la réalité à la manière d'une esquisse picturale.

C – Le paysage effleuré : pointillisme descriptif d'un espace esquissé

En peinture, l'esquisse est le premier dessein de l'artiste, qui prélude à une réalisation plus achevée. Elle consiste à tracer les grandes lignes de l'élément représenté sans y apporter de détails, afin d'avoir une vue d'ensemble des proportions et d'affiner le tableau à exécuter. Sur le plan littéraire, Chateaubriand paraît utiliser le modèle du paysage esquissé pour représenter le cadre naturel de certains lieux sans envisager une description plus profonde. Il reste à l'état d'effleurement du réel, retraçant l'espace d'un coup d'œil rapide, celui du voyageur ou du personnage qui ne s'attarde pas longtemps sur sa lecture du monde. L'essentiel du tableau ainsi résumé à grands traits a pour fonction de situer les lieux décrits : il peut se borner à décrire la situation du paysage, se construire par étapes grâce au mouvement du regard ou encore manifester un souci pictural du clair obscur.

a) Situer et présenter le cadre paysager

La préoccupation majeure de Chateaubriand, lorsqu'il traverse un pays, est de construire un paysage présentant le cadre général perçu de manière succincte au moyen de tableaux esquissés qui ne donnent que le strict nécessaire pour offrir au lecteur les repères essentiels à la représentation mentale des lieux. Qu'il s'agisse de situer la « cabane »[256] des Abencérages à Grenade[257], de situer Dinan dans *Mémoires d'outre-tombe*[258] ou le lac

[256] C'est-à-dire la maison, par opposition au palais.
[257] Cette cabane est l'objet d'une double situation, spatiale tout d'abord, puis temporelle : « La cabane de cette famille, qui jadis eut des palais, n'était point placée dans le hameau des autres exilés, au pied de la montagne du Mamélife ; elle était bâtie parmi les débris mêmes de Carthage, au bord de la mer, dans l'endroit où Saint-Louis mourut sur la cendre, et où l'on voit aujourd'hui un ermitage mahométan. » (*Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1362). Les débris appellent alors la référence à un passé cristallisé autour de la figure éminente, et si importante pour le nouveau pèlerin qu'est Chateaubriand, de Saint-Louis.
[258] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre deuxième – Chapitre 10, p. 193.

Averne dans *Voyage en Italie*[259], la poétique descriptive employée se manifeste par une économie lexicale et syntaxique qui trouve son illustration dans ce passage de *Mémoires d'outre-tombe* retraçant la découverte, en Amérique, d'un vallon où se trouve la misérable chaumière d'une indienne : « Le vol de l'exclamateur m'avait conduit à un vallon resserré entre des hauteurs nues et pierreuses ; à mi-côte s'élevait une méchante cabane ; une vache maigre errait dans un pré au-dessous »[260]. Les éléments ajoutés par rapport à la version de *Voyage en Amérique* permettent de confirmer la volonté de peindre à grands traits un paysage repoussoir, offrant un cadre qui esquisse la déchéance des Indiens domestiqués par les colons et qui singent maladroitement les habitudes européennes. Le lieu devient miroir de la condition de l'Indienne, pervertie dans sa nature par des agents corrupteurs[261]. L'Amérique, lieu d'émerveillement et de foisonnement vitaliste, cache aussi sa face sombre, celle de l'anéantissement lent et efficace qui se joue derrière le vernis mordoré des paysages[262]. L'important est d'en faire paraître les éléments saillants, d'en dire aussi peu qu'il le faut pour mieux suggérer et laisser libre cours à la méditation mélancolique. Vers l'Orient, lorsque le regard du voyageur abandonné erre sur les terres désolées des rivages grecs, il donne à voir une marine esquissée à grands traits, faite de résonances symboliques : « Le Grec me quittant pour aller faire son goudron me laissa les yeux sur un rivage désert et sur une mer où pour tout vaisseau on voyait une barque de pêcheur attachée aux anneaux d'un môle en ruine »[263].

---

[259] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1472.

[260] Ce passage est une version remaniée par Chateaubriand de l'extrait suivant de *Voyage en Amérique*, où il affirme ne pas avoir suivi le vol de « l'exclamateur », comme ici, mais celui de l'orfraie, le conduisant à un paysage similaire dans sa concentration : « Dans ce lieu extrêmement retiré, on voyait une méchante cabane de Sauvage, bâtie à mi-côte entre les rochers : une vache maigre paissait dans un pré au-dessous. » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 686-687).

[261] Le vallon, le cadre minéral, la maison et l'animal qui s'y trouvent sont tous reliés par une même perception dysphorique, créant une ligne de perspective déceptive qui les ordonne selon un tableau en crescendo, qui se termine par une image pathétique et mélancolique à la fois, ce que suggère l'errance de la vache, âme en peine et métonymie du regard déçu du voyageur. Cette idée de la corruption des colons traverse toute la vision chateaubrianesque de l'espace américain, comme le note de manière très pertinente Philippe Moisan (Les Natchez *de Chateaubriand : L'Utopie, l'abîme et le feu, op. cit.*) à propos des colons des Natchez, mais aussi de René et Ondouré, agents de propagation du mal dans les tribus indiennes, les vouant à leur perte par décrépitude et dégénérescence. Sur cette idée de la décrépitude de l'héritage, je renvoie à mon article intitulé « De l'impossible héritage à l'héritage littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand », in *L'intergénérationnel*, études réunies par Rodica Lascu-Pop et Pascale Auraix-Jonchière, *Studia Universitatis Babes-Bolyai*, Philologia, 4/2008, pp. 225-238.

[262] Cette réversibilité de l'Amérique chateaubrianesque peut être interprétée sur le plan historique (espace qui rejoue la Révolution française après coup), existentiel (le paradis perdu d'un être en exil et en quête perpétuel de ses racines) ou spirituel (un continent qui se fait le théâtre de la lutte du bien contre le mal dans un contexte biblique transposé dont *Les Natchez* en est la meilleure illustration).

[263] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 161.

Itinéraire de Paris à Jérusalem, par sa propension à traverser l'espace, utilise souvent la concentration des tableaux pour suggérer par une description réduite en conséquence[264]. L'espace grec est un monde de réactivation mémorielle, une page blanche où les signes se succèdent pour appeler la compensation par l'esprit. Dès lors, il n'est plus nécessaire de développer la description des paysages : seul compte un repérage essentiel des éléments porteurs de réminiscences ou à valeur symbolique. Au-delà des résonances symboliques le paysage ainsi constitué tend souvent à donner la mesure de l'espace en confrontant les lieux à l'infini qui les entoure. C'est cet empan entre l'être et le monde que l'auteur entend restituer, comme dans ce passage où les montagnes servent d'étalon pour sonder l'étendue du *« défilé »*, lieu carrefour entre plusieurs régions de Grèce :

> Il était nuit lorsque nous arrivâmes à l'entrée du défilé, sur les confins de la Messénie, de l'Arcadie et de la Laconie. Deux rangs de montagnes parallèles forment cet Hermaeum qui s'ouvre du nord au midi. Le chemin s'élève par degrés du côté de la Messénie, et redescend par une pente assez douce vers la Laconie[265].

Les points cardinaux présentent des ouvertures à l'infini[266] et les montagnes symétriques bornent au contraire l'extension du paysage : la représentation d'une croisée des chemins forme un espace-carrefour, aussi n'est-il pas nécessaire de décrire abondamment les lieux. Il suffit de surdéterminer les notations qui indiquent que le paysage implique un choix d'itinéraire[267]. Le tableau esquisse ainsi un itinéraire à suivre en imposant un choix et une lecture du monde, se bornant à cette fonction utilitaire qui gomme tout effet pittoresque ou poétique[268]. La visée pragmatique l'emporte donc dans ces

---

[264] Il en est ainsi du « couvent grec », sommairement situé au profit d'une attention concentrée sur les arbres du jardin et les souvenirs disparus de la « maison des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem », fantôme qui peuple un « terrain abandonné ».

[265] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 101.

[266] Les points cardinaux sont ainsi autant des bornes et des axes perceptifs que des motivations à la rêverie sur l'infini : il y a bien des « imaginaires des points cardinaux » comme le souligne le titre d'un récent ouvrage en la matière qui montre combien les pôles structurant l'appréhension de l'espace sont aussi, dans de multiples domaines, des éléments qui cristallisent la rêverie (*Imaginaire des points cardinaux, Aux quatre angles du monde*, sous la direction de Michel Viegnes, Paris, Imago, 2005).

[267] Il est en tension entre deux régions, déclinées selon deux degrés inverse - un chemin qui monte et l'autre qui descend - désignant l'alternative claire qui se pose au voyageur.

[268] D'une manière similaire mais plus explicite, l'azur d'un lac et l'horizon alpin auxquels se confrontent le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* aboutit à une indécision spatiale et à la perte des repères après un rapide passage en revue du paysage sous la forme d'une esquisse de tableau : « L'azur du lac veillait derrière les feuillages : à l'horizon du midi s'amoncelaient les sommets de l'Alpe des Grisons ; une brise passant et se retirant à travers les saules s'accordait avec l'aller et le venir de la vague : nous ne voyions personne ; nous ne savions où nous étions. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 18, p. 621). Dans ce petit tableau se retrouve la même barrière, « horizon interne », que constituent les montagnes, mais le vent fait office d'agent transitionnel qui conduit à l'ouverture de l'espace maritime

espaces du tableau en réduction, où les paysages sont avant tout des situations spatiales bornées à l'essentiel, qui peuvent prendre une valeur éminemment symbolique en signifiant l'outre-paysage, celui de l'espace macroscopique qui les entoure, ou tendre vers ce dernier en menant à une itinérance claire ou brouillée par l'indistinction des éléments. Chateaubriand, tout en donnant l'impression d'esquisser rapidement certaines descriptions, n'en demeure pas moins activement impliqué dans une stratégie descriptive construite à la recherche d'effets précis. Lorsqu'il décide de retracer certains paysages par touches successives, il décline cette évolution par la concentration du regard, l'inclusion des éléments du cadre et la mouvance finale, élévatrice ou descensionnelle.

b) Le tableau par touches successives : concentration, inclusion, élévation et descente

Certains tableaux esquissés cherchent à donner des repères aux lecteurs, d'autres visent à orienter leur regard selon diverses logiques. Se constituent ainsi des paysages-étapes, qui suivent les déplacements des personnages : à Cap-à-l'Aigle, dans *Mémoires d'outre-tombe*, le paysage se développe au gré des intentions du voyageur, de sa vue première à sa contemplation, assis « au ressaut d'une roche », déployant un tableau en deux temps[269]. Il en est de même dans *Les Martyrs*, où Cymodocée est confrontée à un paysage de l'incendie construit en écho, créant un effet de boucle :

> Cymodocée se réveille. La lueur d'un incendie rougissait les murs de son appartement et les voiles de son lit. Elle se lève ; elle aperçoit l'église du Saint-Sépulcre embrasée. Les flammes, parmi des tourbillons de fumée, montaient jusqu'au ciel, et réfléchissaient une lumière sanglante sur les ruines de Jérusalem et les montagnes de la Judée[270].

Les phrases brèves qui séparent les deux autres phrases descriptives permettent de faire évoluer le cadre par petites touches, des premiers effets de couleurs aux seconds, du microcosme de la chambre au macrocosme de la ville. La montée des flammes et le la fumée agrandit singulièrement l'espace et l'effet de terreur provoqué par la description de

---

suggéré, brouillant les repères spatiaux, menant à l'indistinction finale dans laquelle se trouve le contemplateur de la scène.

[269] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre sixième – Chapitre 5, p. 337.

[270] *Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre XVIII, pp. 403-404.

ce paysage d'apocalypse[271]. La lumière est à la fois rouge et chargée de la pesanteur du crime, menant à une confusion du tableau, entre esthétique des reflets lumineux et dévoilement de l'horreur. En quelques touches, la description prend une ampleur saisissante, mimant l'éveil de Cymodocée à la lucidité. Plus largement, ce type de tableau de l'esquisse conduit à l'animation du paysage sous les yeux du personnage ou du voyageur : après la situation générale du cadre naturel vient l'échappée du regard dans une direction franche, animant la dernière partie de la description. Chactas revenu sur la terre de ses aïeux entre ainsi en communion avec le paysage, mais ce bref tableau idyllique laisse place à l'action qui émerge de la nature observée :

> Un jour j'étais assis sous un pin : les flots étaient devant moi ; je m'entretenais avec les vents de la mer et les tombeaux de mes ancêtres. Une brise froide s'élève des régions du nord, et un reflet lumineux voltige sous la voûte du ciel. Je découvre une montagne de glace flottante ; poussée par le vent, elle s'approche de la rive[272].

Le début du tableau est souvent le constat d'une immobilité spectatrice : Chateaubriand inscrit l'homme dans le paysage[273], il l'intègre dans une vision globale empreinte de la sincérité du témoignage direct, en prise sur les lieux découverts en temps réel. Mais l'homme s'efface vite au profit du paysage lui-même : il n'est qu'un regard posé sur le monde, inclus en lui. A grands traits, les éléments topiques du tableau de rivage se déploient[274] et l'échappée nostalgique de la communion avec les aïeux se double d'une orientation autobiographique[275] qui cesse aussitôt par la venue d'un élément rompant l'idylle nostalgique[276]. Peu à peu se constitue un paysage animé, prenant le relais d'un paysage statique et contemplatif. Parfois, la perspective s'inverse : dans *Les Martyrs*, la description d'une « source d'eau vive » est ainsi transcendée dans un mouvement élévatoire qui conduit à la contemplation succincte de l'objet central du paysage, l'autel des

---

[271] Une contagion semble s'opérer dans le paysage, qui souille l'ensemble du cadre jusqu'à son horizon habituel, les montagnes, dessinant l'omniprésence du crime, que connote l'emploi ici singulier de l'adjectif « sanglante » qui qualifie la lumière.
[272] *Les Natchez, op. cit.*, Livre VIII, p. 288.
[273] Je renvoie ici à l'entretien d'Alain Corbin intitulé *L'Homme dans le Paysage, op. cit.*.
[274] Vent, mer et flots, autant de ressouvenirs du Saint-Malo de l'enfance transposés sur l'autre rive de l'océan, par le prisme déformant de la fiction.
[275] Celle de Chateaubriand méditant par procuration sur les terres de ses ancêtres à Saint-Malo.
[276] La « brise froide » et le « reflet lumineux » sont des signes annonciateurs de la venue non plus de l'horizon montagneux, mais d'une montagne qui se déplace, restreignant l'espace visible : le vent, agent de perturbation de l'idylle visuelle, devient aussi une modalité de la métamorphose du tableau.

nymphes[277], vers lequel le flot du courant a conduit le lecteur. A l'inverse l'observation statique du soldat Chateaubriand à Thionville conduit à l'animation dans un passage de *Mémoires d'outre-tombe* :

> Pendant qu'on se battait dans ce village, ma compagnie était commandée pour une batterie à établir au bord d'un bois qui coiffait le sommet d'une colline. Sur la déclivité de cette colline, des vignes descendaient jusqu'à la plaine adhérente aux fortifications extérieures de Thionville[278].

La vision du poète s'extrait de la contingence polémique des combats pour déceler le charme du paysage contrastant avec la barbarie guerrière. Cette échappée conduit à la peinture métaphorique du cadre[279]. Le regard, qui s'est élevé vers un « sommet », redescend aussitôt pour décrire le charme bucolique des vignes en pente douce, moyen habile de mener peu à peu jusqu'à la ville de Thionville, centre des préoccupations militaires. Le tableau, esquissé rapidement, retrace ainsi une évasion hors des réalités crues et violentes de l'événement guerrier, aseptisant l'espace qui entoure le soldat Chateaubriand. Le regard est mouvance et effleure le cadre naturel avec poésie. Cet effleurement va même jusqu'à créer l'effet inverse, la perspective se resserrant autour d'un détail signifiant et pittoresque. Le regard euphémise l'espace et sa fonction, dans un tableau de brève envergure, est aussi de noter l'insignifiance de manière fugace, empruntant un chemin de traverse momentané qui produit un effet d'exotisme certain en particularisant la vision. Dans *Les Martyrs*, la description rapide d'un paysage nocturne donne naissance à un espace de la restriction, animé d'une vie infime :

> La nuit vint. La lune éclairait le désert vide : on n'apercevait, sur une solitude sans ombre, que l'ombre immobile de notre dromadaire et l'ombre errante de quelques troupeaux de gazelles. Le silence n'était interrompu que par le bruit des sangliers qui broyaient des racines flétries, ou par le chant du grillon qui demandait en vain dans ce sable inculte le foyer du laboureur[280].

Dans le domaine sonore comme visuel, la même ligne de perspective est adoptée, celle de l'inconsistance : ballet des ombres et sons amoindris qui confèrent à l'espace une atmosphère de présence-absence[281]. En quelques phrases, un cadre est posé, celui d'une

---

[277] *Les Martyrs*, livre I, *op. cit.*, p. 113 : « Une source d'eau vive, environnée de hauts peupliers, tombait à grands flots d'une roche élevée ; au-dessus de cette roche on voyait un autel dédié aux nymphes, où les voyageurs offraient des voeux et des sacrifices. ».
[278] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre neuvième – Chapitre 11, p. 474.
[279] Le bois recouvrant le haut de la colline comme un chapeau une tête.
[280] *Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre XI, pp. 283-284.
[281] L'euphémisation du paysage ainsi construit sur un double rythme binaire a valeur métonymique et peint un espace où n'affleure qu'un semblant de vie tapi dans l'ombre. Quelques détails esquissés permettent ainsi de

nuit apaisante où immobilité et mouvement, multiplicité et unicité se conjuguent dans une même indigence poétique. Cette séduction du silence, dans les délices d'une communion rêveuse avec le monde, ne nécessite pas le déploiement d'un tableau démesuré qui en peint les moindres nuances : la description restrictive suffit pour suggérer ce qui la dépasse et construire un cadre apaisant. Un mouvement du général au particulier, de la nuit à ses manifestations précises, s'instaure, renvoyant *in fine* à cette atmosphère générale, par effet d'inclusion. De même, le Granique, contemplé par le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*[282], fait l'objet d'une description de plus en plus précise de ses eaux, le mouvement général du regard s'aventurant peu à peu dans la profondeur des courants, entrant dans la matière du monde. Mais c'est souvent un autre mouvement de pénétration de l'espace qui se construit peu à peu, par courtes esquisses, dans des paysages de l'inclusion où, à la manière des poupées gigognes, les éléments se déroulent dans une succession de contenants et de contenus.

Les rivages de Rhodes figurent une intériorisation progressive qui mime la traversée du regard et constitue également le fondement du tableau du jardin de Mme Récamier dans *Mémoires d'outre-tombe*, où l'amoureux transi en vient à contempler avec langueur les rayons de lune à travers les feuillages[283]. A Rhodes, c'est la perception de l'espace qui se concentre peu à peu vers l'intérieur des terres et qui conduit à une montagne attirant l'attention du voyageur :

> Les rivages de Rhodes, du côté de la Caramanie (la Doride et la Carie), sont à peu près au niveau de la mer ; mais l'île s'élève dans l'intérieur, et l'on remarque surtout une haute montagne, aplatie à sa cime, citée par tous les géographes de l'antiquité. Il reste encore à peine quelques vestiges du temple de Minerve. Camire et Ialyse ont disparu[284].

La situation générale des rivages de Rhodes établit un premier niveau de description fondant l'investigation qui engage l'île décrite sur le chemin de l'ascension du regard.

---

suggérer une atmosphère d'ensemble qui gagne toute la faune, sauvage comme domestique, imposante comme minime.

[282] « Nous nous arrêtâmes pendant trois heures à Sousonghirli, et je les passai tout entières à contempler le Granique. Il est très encaissé ; son bord occidental est raide et escarpé ; l'eau, brillante et limpide, coule sur un fond de sable. Cette eau dans l'endroit où je l'ai vue n'a guère plus de quarante pieds de largeur, sur trois et demi de profondeur ; mais au printemps elle s'élève et roule avec impétuosité. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 252-253.).

[283] « A la maison de la rue d'Anjou, il y avait un jardin, dans ce jardin un berceau de tilleuls entre les feuilles desquels j'apercevais un rayon de lune, lorsque j'attendais madame Récamier : ne me semble-t-il pas que ce rayon est à moi, et que si j'allais sous les mêmes abris, je le retrouverais ? Je ne me souviens guère du soleil que j'ai vu briller sur bien des fronts. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, « Le Livre sur Madame Récamier », pp. 1364-1365.).

[284] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 271.

Toute la description s'oriente vers une montagne particulière qui rejoint un lieu de réactivation mémorielle. L'entrée progressive dans l'intérieur de l'île, au gré des esquisses descriptives, conduit à un monde intérieur, celui des ruines célèbres et des relations livresques antiques[285]. L'espace d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* offre fréquemment ce type de procédés descriptifs, d'autant plus frappants que la dynamique inclusive ne conduit qu'à la révélation d'un espace qui n'est plus, dans une sorte de déflation comblée par un imaginaire fertile[286]. Les tableaux esquissés trahissent donc une volonté de suggestion poétique par l'effleurement des mots : l'étroitesse du cadre descriptif fait d'autant mieux ressortir l'efficacité d'une recherche des effets, où naissent des souvenirs, des images ou des peintures intérieures qui séduisent ou nourrissent la nostalgie inhérente au voyageur. Ces effets voisinent souvent avec ceux de son double pictural[287] au point d'en reprendre la technique du clair-obscur au service de l'efficacité poétique.

c) Concentration des effets picturaux : le clair-obscur

Si les paysages du couchant ou du lever sont propices au déploiement de la « pompe » descriptive de l'auteur, lorsque la description se resserre sur les effets majeurs de ces moments-charnières, Chateaubriand cherche à concentrer la charge poétique de ses tableaux en en donnant la quintessence. Le ballet des ombres l'intéresse en ce qu'il permet d'éveiller l'imaginaire lorsqu'il dépeint ses promenades oisives[288], mais ce sont surtout les

[285] La littérature a alors comme fonction d'ériger sur le plan de la description ce qui a disparu dans les faits, en le plaçant dans la continuité de ce qui précède, comme des fantômes en présence-absence surgis du néant et ressuscités par le regard.

[286] Le jardin de Mme Récamier n'est d'ailleurs lui-même décrit dans une concentration progressive sur l'astre lunaire que pour le plaisir de se souvenir des moments doux-amers de l'attente, la lune étant par essence pour Chateaubriand son alter ego mélancolique, sa compagne dans le malheur.

[287] On sait combien Chateaubriand n'a cessé de s'en approcher et même de vouloir le dépasser par son art propre de réagencement du réel par les mots. Depuis la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, Chateaubriand entend utiliser les mots comme substituts aux pinceaux du peintre, dans une volonté de dépasser les strictes contraintes de l'imitation d'un art qu'il admire, notamment chez Vernet, Poussin ou le Lorrain. Sur cette question, nous renvoyons au volume *Chateaubriand et les Arts* (*op. cit.*), à l'article de Jean-Claude Berchet, *« Chateaubriand et le paysage classique »* (*op. cit.*), à la thèse de Christina Romano sur les rapports entre paysages et peinture dans les œuvres du premier Chateaubriand (La Représentation du paysage entre littérature et peinture dans les premières œuvres de Chateaubriand, IULM Milan. Thèse soutenue en décembre 2006.), et enfin à nos articles intitulés *« La description chez Chateaubriand : de l'ut pictura poesis à l'émergence du moi »* (in *Traditions et Modernités en littérature*, *op. cit.*, pp. 191-205) et « Chateaubriand théoricien du paysage » (in *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, sous la direction de Philippe Antoine, *op. cit.*, pp. 31-46).

[288] Il écoute « le silence », c'est-à-dire le néant et contemplant un autre néant, son ombre qui passe « de portique en portique, le long des acqueducs éclairés par la lune » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième – Chapitre 14, « A Madame Récamier », p.251).

jeux de lumière qui l'intéressent, les teintes fortes qu'ils impriment au paysage. En écrivain romantique, Chateaubriand trahit souvent son attrait pour les métamorphoses chromatiques de l'espace naturel. Le regard en saisit l'essentiel des effets traduits en quelques mots, comme lors de la description des « monts Euganéens » au couchant :

> Les monts Euganéens, que je traversais, se doraient de l'or du couchant avec une agréable variété de formes et une grande pureté de lignes : un de ces monts ressemblait à la principale pyramide de Saccarah, lorsqu'elle s'imprime au soleil tombant sur l'horizon de la Libye[289].

Le luxe des paysages est dans les effets de lumière : le regard se concentre immédiatement sur l'essence du poétique, les dorures et effets de surimpressions, notant les métamorphoses de l'espace avec un vocabulaire géométrique. Ce qui séduit le regard est la saisie de cette brusque transformation du paysage, ses moindres variations semblables aux notes d'une symphonie consignées sur une partition. Les ressources de l'analogie sont alors logiquement convoquées mais ne vont pas plus loin que l'évocation dépaysante : la suggestion se suffit à elle-même. Ainsi, les effets de contraste entre ombre et lumière sont consignés en passant par l'auteur, se plaisant à faire affleurer des bribes descriptives aux abords de son parcours[290]. Ce qu'affectionne le plus Chateaubriand est l'effet de surprise d'un paysage inattendu et le soleil déclinant ou se levant offre une multitude de ressources insoupçonnées dans ce domaine. L'auteur ne se lasse pas de saisir en quelques mots les nuances esthétiques de l'astre du jour sur la nature embellie : la dorure l'intéresse, richesse lumineuse dont se pare la nature à ses yeux. Lorsqu'il se couche « derrière Jérusalem », le soleil métamorphose les espaces les plus indigents en véritables paradis : « il dorait de ses derniers rayons cet amas de ruines et les montagnes de la Judée »[291]. L'informe prend forme grâce au pouvoir esthétisant du soleil, comme pour les monts Euganéens suscitant la belle formule de « l'or du couchant »[292].

---

[289] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre quarantième – Chapitre 1, p. 865.

[290] Si Prague le charme de manière surprenante, c'est qu'il l'imagine noyée dans un « trou » de ténèbres et qu'il la trouve singulièrement « riante », opposant l'« ombre noire » des maisons imaginées à la réalité des multiples « tours et clochers élégants » (*Mémoires d'outre-tombe, ibid.*, tome II, Livre trente-septième – Chapitre 10, p. 736).

[291] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 407.

[292] Mais ce sont aussi les teintes rougeoyantes qui intéressent le paysagiste des couleurs au dehors de Westminster lorsqu'il observe les clochers, « jumeaux de grandeur inégale que le coucher du soleil ensanglantait de ses feux sur la tenture noire des fumées de la Cité », ou encore la teinte plus nuancée du rose au village du Simplon : « les rochers, dont la base s'étendait noircie à mes pieds, resplendissait de rose au haut des montagnes, frappés des rayons du soleil. Pour sortir des ténèbres, il suffit de s'élever vers le ciel. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième – Chapitre 2, p. 188).

La dimension spirituelle sous jacente à ces types de paysages, opposant le mal au bien, l'ombre et la lumière, le Diable et Dieu, permet d'approfondir les effets de contrastes. Dans chacune de ces descriptions, Chateaubriand utilise les ressources du clair-obscur, plaçant tantôt Prague rêvé dans ses ombres face à Prague ensoleillé et resplendissant, les ruines ternes de Jérusalem au miroir d'un soleil reluisant, les fumées opaques de Londres vis-à-vis des clochers lumineux de Westminster ou les roches ombreuses du Simplon confrontés aux sommets illuminés des montagnes. La dialectique ainsi construite met en valeur la luminosité comme source d'esthétisation et de naissance du paysage : on en revient toujours à cet axiome fondamental de l'auteur, « c'est la lumière qui fait le paysage »[293]. Mais ces tableaux l'illustrent de manière plus saisissante encore en ce qu'ils en restent à l'effet nu, détaché du reste du récit, sans s'étendre davantage : ils jouent le rôle d'éclats qui agrémentent la narration en lui conférant la saveur d'une poésie chromatique.

Le paysage devient le lieu où se concentre la beauté du monde, que l'auteur n'a de cesse de représenter avec enthousiasme et ravissement. Concentrer les effets en peu de mots permet ainsi de rendre bien plus vive et sensible cette beauté à travers les effets de lumière qui en font une mouvance perpétuelle et inlassable à ses yeux. Le déploiement du spectacle paysager ne ressort donc pas amoindri par l'étroitesse descriptive des tableaux effleurés, mais bien au contraire grandi[294]. Entre condensation extrême et expansion démesurée, quelle place accorder alors aux tableaux de moyenne mesure, qui sont légion dans l'œuvre de Chateaubriand que sa plume poétique ne pousse pas toujours aux extrêmes ?

2. Les tableaux de condensation moyenne : la juste mesure du monde[295] ?

Le tableau paysager, quand il se développe, entraîne sur sa pente la réflexion de l'auteur, qui y glisse peu à peu en s'échappant dans les méandres de son esprit. Bon nombre de descriptions de moyenne mesure s'établissent fermement selon un cadre bien

[293] *Op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 16, p. 614.

[294] Les mots ne se multiplient plus à l'envi pour saisir la richesse des paysages dans l'euphorie du langage, mais ils tentent plutôt de la suggérer dans un au-delà du texte en invitant tacitement le lecteur à savourer les délices de la demi mesure, appelant l'imagination à prendre le relais.

[295] Nous nommons la « juste mesure du monde » cette perception de l'espace naturel restituée par Chateaubriand dans la description d'un paysage ni amoindri ni étendu au-delà des mesures du tableau, tentant de se mettre au diapason du monde dans une opération scripturale de la moyenne étendue, une « voie moyenne » faite de température descriptive, où le regard tente d'ajuster la description aux conformations géographiques du monde.

établi, mais s'ouvrent sur un autre espace, celui de la méditation qui l'investit et souvent le transcende en lui donnant une dimension supérieure : le paysage devient le véritable lieu d'une médiance[296]. Mais cette médiance s'accommode tout d'abord d'une volonté de juste mesure du monde, rendue par de nombreux procédés de construction descriptive. Le paysage présente alors une situation générale, il est redoublé par un autre qui lui succède ou investi par une dynamique qui permet parfois de s'extraire du cadre naturel par l'épanchement ou la rêverie.

A – Saisir un ensemble par le regard : posture, cadre et investigations visuelles

En campant fermement une posture contemplative, Chateaubriand donne à ses tableaux de moyenne mesure la scénographie nécessaire au déploiement du regard qui fait se succéder la volonté d'embrasser un ensemble perceptif et de l'investir de l'intérieur jusqu'à ses limites externes. Parfois, il ne s'agit pas tant d'un espace extensif que d'un espace réduit, microcosme où le regard scrute inlassablement les moindres beautés du monde.

a) Cadre et posture : mise en scène de la contemplation

Très souvent, Chateaubriand a le souci de se représenter au sein même du cadre naturel qu'il décrit, en posture contemplative. Il s'agit à la fois d'attester de la véracité d'une description et d'inscrire dans le paysage le regard posé sur le monde. Dans la fiction comme dans les mémoires, les héros ou les doubles de l'auteur sont représentés dans des postures similaires. « Assis au bord d'un de ces lacs que l'on trouve partout dans les forêts du Nouveau-Monde », René, comme Outougamiz, laisse errer son regard éperdu sur les jeux de couleurs du paysage, observant le ballet des oiseaux, leurs concerts harmonieux et les reflets du soleil couchant dans les flots du lac[297]. Cette posture topique du héros désabusé qui trouve un réconfort dans la poésie du monde permet la peinture d'un tableau pittoresque et apaisé, teinté de poésie et de mélancolie. Face aux beautés de l'espace

[296] Il réactive l'esprit endormi par les charmes de la nature, il suscite son éveil et en retour le transforme en l'investissant d'une richesse qui lui est extérieure, propre à l'âme tourmentée de Chateaubriand.
[297] *Les Natchez*, suite, *op. cit.*, p. 385.

américain, le héros reste de marbre ; de même, « assis sur quatre pierres rongées de mousse »[298], René accompagne un Ossian fictif dans la contemplation du paysage mythique des landes désertiques de Calédonie, ouvrant sur un tableau déjà préfiguré à l'avance par l'altération des mousses, gangréné par la mélancolie et le tourment. Un monde violent, agité par le vent, les torrents et la mer déchaînée, alterne avec la poésie euphémisante des chevreuils bondissants et de la religion pacifiant le chaos en plein cœur des tempêtes.

Cette posture est comparable à celle d'un dieu contemplant le paradis ou l'enfer et prenant la distance nécessaire pour ordonner la multiplicité ou le chaos du monde selon la ligne du regard[299]. La place occupée par l'observateur du paysage met en branle son imagination. Face au spectacle de la nature, il convient de lire les lignes du paysage pour mieux en extraire le message sous-jacent, une leçon de vie et une méditation sur l'homme, ou pour y déceler la part de beauté qui s'y love, dans une posture de traducteur des perfections divines à l'œuvre. La juste mesure du monde implique donc un regard lucide et une posture qui met à distance raisonnée l'observateur et l'espace naturel qu'il appréhende ; aussi Chateaubriand insiste-t-il sur cette place du regard, essentielle dans sa stabilité et son recul. Le paysage devient le reflet diversifié de ce rapport de distanciation : il s'agit dans un premier temps de fonder la description sur une situation d'ensemble, un cadre préalablement déployé pour mieux développer ensuite les multiples replis inquisiteurs de l'œil avisé du voyageur.

b) La simple situation, l'enchaînement des notations, le style télégraphique

La juste mesure du monde implique bien souvent une situation paysagère minimale qui ne se déploie pas outre mesure. Lorsque le paysage entre en scène, il est l'objet d'une simple description préalable, comme pour dessiner les contours du tableau à venir. Le tableau peut d'ailleurs se résumer à ce simple contour, comme à Torre Vergata, dans cet extrait de *Mémoires d'outre-tombe* :

---

[298] *René*, *op. cit.*, p. 123.

[299] Ainsi, c'est bien la posture adoptée qui permet la construction du paysage, comme le note le mémorialiste lui-même, à l'orée d'une description de paysage de montagnes : « L'auteur de cet article, disais-je, ne se peut refuser à une image qui lui est fournie par la position dans laquelle il se trouve. Au moment même où il écrit ces derniers mots, il descend un des plus grands fleuves de France. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre quatorzième – Chapitre 2, p. 658).

> Torre Vergata est un bien de moines situé à une lieue à peu près du tombeau de Néron, sur la gauche en venant à Rome, dans l'endroit le plus beau et le plus désert : là est une immense quantité de ruines à fleur de terre recouvertes d'herbes et de chardons. J'y ai commencé une fouille avant-hier mardi, en cessant de vous écrire. J'étais accompagné seulement d'Hyacinthe et de Visconti qui dirige la fouille. Il faisait le plus beau temps du monde[300].

Le rythme ternaire de la première phrase renvoie à une triple situation des lieux, définis succinctement puis replacés dans un univers historique et spatial, à grands renforts de superlatifs. L'espace n'est pas intéressant pour sa beauté pittoresque, réduite à des qualificatifs élogieux mais très généraux et le développement poétique laisse place à la situation d'un lieu de fouilles[301]. L'idéalisation de l'espace se termine donc par un éloge météorologique, complétant ce tableau en lui donnant l'apparence d'un moment agréable. Ainsi en est-il souvent des paysages peu caractérisés, qui se perdent dans la généralisation des propos euphoriques, comme le paysage rêvé qu'aime à se représenter Chateaubriand, épris de songes d'Orient et de paysages exotiques, en construisant le paradis d'une jeune « vendangeuse » dont il se prend à tirer l'horoscope[302]. Les caractéristiques d'un paradis italien sont dessinées et situées à grands traits, dans la dynamique enflammée du propos. Un palmier signifie l'exotisme en lui-même et la rencontre de la mer et des feux de l'Etna la coexistence sublime des contraires.

Situer le théâtre qui préside à l'éclosion du paysage revient donc parfois à le réduire à sa plus simple expression. S'il se déploie, c'est dans la logique restreinte inhérente au tableau rapidement exécuté : le régime des notations et de l'énumération sont alors réemployés à la suite de la situation du cadre spatial pour constituer des paysages singulièrement abrégés, réduits parfois à un style télégraphique. Le régime énumératif répond à une logique de vision d'ensemble : l'essentiel est de créer un effet de nombre qui constitue un décor exotique ou pittoresque[303]. Il en est ainsi d'un tableau apaisant qui forme le fond d'une scène de fuite d'Atala et de Chactas :

---

[300] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, « Le Livre sur Madame Récamier », p. 1335.

[301] Aussi la mention des chardons et des herbes envahissant les ruines a-t-elle avant tout une fonction de localisation afin de bien situer, aux yeux de la destinatrice – Madame Récamier - le lieu dont il parle.

[302] « Je me mis à tirer l'horoscope de l'adolescente vendangeuse : vieillira-t-elle au pressoir, mère de famille obscure et heureuse ? Sera-t-elle emmenée dans les camps par un caporal ? Deviendra-t-elle la proie de quelque Don Juan ? La villageoise enlevée aime son ravisseur autant d'étonnement que d'amour ; il la transporte dans un palais de marbre sur le détroit de Messine, sous un palmier au bord d'une source, en face de la mer qui déploie ses flots d'azur, et de l'Etna qui jette des flammes. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 6, p. 785).

[303] Cet effet est saisissant dans la description de la savane Alachua, succincte car elle associe dans une même phrase la constitution du cadre d'ensemble et la logique énumérative qui détaille le tableau : « Le dix-septième jour de marche, vers le temps où l'éphémère sort des eaux, nous entrâmes sur la grande savane Alachua. Elle est environnée de coteaux qui, fuyant les uns derrière les autres, portent, en s'élevant jusqu'aux nues, des forêts étagées de copalmes, de citronniers, de magnolias et de chênes verts. » (*Atala, op. cit.*, p. 42).

> Dans ce moment même, les crocodiles, aux approches du coucher du soleil, commençaient à faire entendre leurs rugissements. Atala me dit : « Quittons ces lieux. » J'entraînai la fille de Simaghan au pied des coteaux qui formaient des golfes de verdure en avançant leurs promontoires dans la savane. Tout était calme et superbe au désert. La cigogne criait sur son nid ; les bois retentissaient du chant monotone des cailles, du sifflement des perruches, du mugissement des bisons et du hennissement des cavales siminoles[304].

Le paysage avançant prolonge la fuite en avant des personnages, il constitue aussi un premier élément qui circonscrit l'espace tout en suggérant un possible dépassement de ce dernier[305]. Le tableau globalisant unit ces éléments épars dans une continuité descriptive autonome qui tend avant tout à donner une impression générale. Une succession de saynètes avortées succède donc à la peinture d'un cadre fuyant : cette logique du primat de la situation d'ensemble sur la suite du tableau, qui en développe plus ou moins longuement les éléments constitutifs, est le schéma récurrent de la construction des tableaux paysagers. Cependant, il peut arriver que la situation d'ensemble suive le développement énumératif et ne le précède pas, mais cela relève de l'ordre de l'exception[306]. Le plus souvent, lorsque Chateaubriand ne s'épanche pas longuement sur l'intérieur d'un tableau, il se contente de notations succinctes, comme dans cette lettre à Mme Récamier, où il décrit les effets de la tempête sur Rome :

> Pour achever mon petit journal du moment, je vous dirai que je suis monté avant-hier à la boule de Saint-Pierre pendant une tempête. Vous ne sauriez vous figurer ce que c'était que le bruit du vent au milieu du ciel, autour de cette coupole de Michel-Ange, et au-dessus de ce temple des chrétiens, qui écrase la vieille Rome[307].

Prisonnier, Chactas est emmené par la tribu d'Atala qui voyage et envisage son exécution : dès lors, le regard est restreint à l'essentiel du paysage, situant les lieux pour ses auditeurs, René et le père Aubry. Le lieu, encerclé par les collines, n'est pas sans renvoyer à l'impression d'emprisonnement du personnage, mais permet surtout de signifier son échappée future par l'élévation végétale. Une phrase permet ainsi de passer du cadre enfermé du lieu à une possible échappée par la logique libératrice de l'énumération. Or, tout juste après ce passage, Atala fait son apparition et l'on sait qu'elle est celle qui délivrera le héros.

[304] *Atala*, *op. cit.*, pp. 44-45.

[305] L'atmosphère et la situation générale ayant été présentées en une phrase succincte, le déploiement des sons reproduit l'idée d'harmonie qui confère au tableau son unité. Le liant ainsi apporté l'est par petites touches, comme pour reconstituer la progression d'un regard syncopé, saisissant par à coups la beauté d'ensemble du monde.

[306] C'est le cas notamment pour la description de Lugano, dans *Mémoires d'outre-tombe*, qui détaille les aspects de la ville avant de les situer de manière générale dans l'espace qui l'entoure : « Lugano est une petite ville d'un aspect italien : portiques comme à Bologne, peuple faisant son ménage dans la rue comme à Naples, architecture de la Renaissance, toits dépassant les murs sans corniches, fenêtres étroites et longues, nues ou ornées d'un chapiteau et percées jusque dans l'architrave. La ville s'adosse à un coteau de vignes que dominent deux plans superposés de montagnes, l'un de pâturages, l'autre de forêts : le lac est à ses pieds. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 15, p. 611).

[307] *Mémoires d'outre-tombe*, *ibid.*, tome II, Livre trentième – Chapitre 5, pp. 299-300.

Présenté comme une anecdote paysagère, ce tableau réduit permet d'étager les perceptions selon la perspective de la tempête en déroulant le fil des petites notations : il s'agit de donner une brève impression générale, correspondant à la volonté de parachever un écrit intime livré à sa confidente et bien aimée, Mme Récamier. L'appel à l'imagination de l'interlocutrice devient le mal nécessaire qui supplée aux notations lacunaires à portée évocatoire. Par petites touches, Chateaubriand restitue un paysage empreint d'une atmosphère mythique, celle de Rome[308]. Le liant est opéré par l'agent de transition habituel qu'est le vent, principe de poésie qui se glisse entre les symboles de la grandeur romaine pour aboutir à l'oppression finale de la ville par une religion prenant l'apparence d'un fardeau architectural.

Les notations ne fragmentent pas mais étagent la perception selon un cheminement souvent opéré de manière subtile. Comme pour le paysage bucolique de la Saône perçu par le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe*[309], où se succèdent les saynètes le long du fleuve[310], une trajectoire se dessine et ordonne la perception fragmentaire selon une logique poétique, le regard cherchant le point d'ancrage qui lui est extérieur pour le guider peu à peu vers la richesse intrinsèque au paysage. Parfois, la description se fait volontairement fragmentaire et le style télégraphique est employé pour rendre le primat de la sensation *in situ*, sans agent de liaison poétique qui puisse ordonner les perceptions. Le lecteur se fait alors le témoin du chaos des regards, comme dans ce tableau du Vatican issu de *Voyage en Italie* :

> J'ai visité le Vatican à une heure. Beau jour, soleil brillant, air extrêmement doux.
>
> Solitude de ces grands escaliers, ou plutôt de ces rampes où l'on peut monter avec des mulets ; solitude de ces galeries ornées des chefs-d'œuvre du génie, où les papes d'autrefois passaient avec toutes leurs pompes ; solitude de ces Loges que tant d'artistes célèbres ont étudiées, que tant d'hommes illustres ont admirées : le Tasse, Arioste, Montaigne, Milton, Montesquieu, des reines, des rois ou puissants tombés, et tous ces pèlerins de toutes les parties du monde[311].

---

[308] Sont ainsi mentionnés les lieux essentiels de la ville, associant les chrétiens et Michel-Ange dans une *« vieille Rome »*, chargée d'histoire et qui présente aux yeux de l'esthète les sédimentations du passé embrassées dans un même regard.

[309] « Lyon me fit un extrême plaisir. Je retrouvai ces ouvrages des Romains, que je n'avais point aperçus depuis le jour où je lisais dans l'amphithéâtre de Trèves quelques feuilles d'*Atala*, tirées de mon havresac. Sur la Saône passaient d'une rive à l'autre des barques entoilées, portant la nuit une lumière ; des femmes les conduisaient ; une nautonière de dix-huit ans, qui me prit à son bord, raccommodait, à chaque coup d'aviron, un bouquet de fleurs mal attaché à son chapeau. Je fus réveillé le matin par le son des cloches. Les couvents suspendus aux coteaux semblaient avoir recouvré leurs solitaires. » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, Livre quatorzième – Chapitre 2, p. 657).

[310] Il s'agit du passage lumineux des barques, des femmes et d'une jeune « nautonière », puis le son des cloches et la rêverie sur les couvents.

[311] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1451.

Si la première phrase est rédigée de manière brève mais complète, la seconde se contente d'une énumération des notations paysagères selon un rythme ternaire strict, qui fait se succéder un élément de la nature et sa caractérisation adjectivale[312]. Le reste de la description ne développe plus le cadre extérieur mais une même atmosphère de solitude qui reprend la triade déjà opérée pour le paysage extérieur, cédant souvent au régime énumératif. Dès lors, il n'y a plus composition mais décomposition d'un tableau, rendant le premier jaillissement de la plume inspirée, comme un premier état du texte à l'état de prise de notes illustrant un souci de véracité du propos. La plume ne s'épanche pas, elle vise au contraire à l'essentiel sur le mode de l'insistance. Cette concentration des effets est le degré ultime de la réduction descriptive des tableaux de la juste mesure, en donnant la quintessence en quelques mots. Le cadre posé peut ainsi suffire à exprimer un paysage dans son ensemble ; bien souvent, malgré tout, Chateaubriand outrepasse le simple tracé en pointillés pour investir le paysage par le regard, dans des tableaux d'ensemble ouvrant sur la vastitude.

c) Tableaux d'ensemble : apaisement, bucolique et investigation du regard

Chateaubriand débute souvent ses tableaux d'ensemble par un premier regard globalisant qui vise à cerner les contours du paysage, présentant le décor à explorer, comme à Athènes[313], par la considération du ciel, de l'air, des chevaux et du silence afin de recréer une atmosphère euphémisante ou en s'attachant à représenter la situation géographique d'une ville, à l'image de Smyrne[314] ou du Caire[315]. La première est ainsi avant tout localisée entre Athènes et Jérusalem et la seconde dominée par des espaces qui la dépassent, le « château de Babylone » et le « mont Moqattam ». Le début de la description nécessite un premier recul du regard, qui n'a pas encore pénétré la matière du monde qui

[312] Cette sobriété stylistique n'est pas sans parenté avec l'esquisse picturale et les aplats de couleurs, comme si la plume de l'auteur se faisait pinceau pour donner de petites touches pittoresques à la description en guise de tableau.

[313] « Il y avait déjà une heure qu'il faisait nuit quand nous songeâmes à retourner à Athènes : le ciel était brillant d'étoiles, et l'air d'une douceur, d'une transparence et d'une pureté incomparables ; nos chevaux allaient au petit pas, et nous étions tombés dans le silence. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 196).

[314] « Placé entre les ruines d'Athènes et les débris de Jérusalem, cet autre Paris où j'étais arrivé sur un bateau grec, et d'où j'allais sortir avec une caravane turque, coupait d'une manière piquante les scènes de mon voyage […] ». (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 238).

[315] « Nous abordâmes à Boulacq, et nous louâmes des chevaux et des ânes pour le Caire. Cette ville, que dominent l'ancien château de Babylone et le mont Moqattam, présente un aspect assez pittoresque […] » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 469).

s'offre nouvellement à lui : les propos liminaires sont généralisants316 ou adoptent un point de vue distant et unificateur[317].

A ce premier stade descriptif, le tableau du paysage se réduirait à une appréhension globalisante et peu caractérisante. Or, il ne s'agit que d'une première impulsion qui consiste avant tout à poser les fondements du tableau afin de préparer l'inquisition du regard au sein de ce territoire dessiné à grands traits. Alors, la description prend le détour de la traversée du paysage ou de sa description analogique afin de le cerner au plus près[318]. Après les considérations d'ensemble, la percée du monde physique s'accompagne de celle du regard, qui s'attache désormais au détail, révélant le dessous des apparences, comme la désunion effective sous les dehors unis de la plaine que Chateaubriand visite dans *Voyage en Italie*, ménageant les effets de contrastes forts par les précisions locatives[319]. Le paysage est construit comme une traversée des apparences : après le regard élargi, la considération de l'intérieur métamorphose l'appréhension première, l'inversant pour révéler le trésor insoupçonné des collines, des futaies, des champs et des vignes, qui débouche sur le fond du paysage, marqué par une diversité omniprésente derrière l'écran unificateur premier[320].

---

[316] Comme les précisions encyclopédiques qui préludent à la description du lac de Tunis et de ses flamands : « Le lac de Tunis pouvait servir de port aux flottes des anciens ; aujourd'hui une de nos barques a bien de la peine à le traverser sans échouer. Il faut avoir soin de suivre le principal canal qu'indiquent des pieux plantés dans la vase. Abulfeda marque dans ce lac une île qui sert maintenant de lazaret. Les voyageurs ont parlé des flamants ou phénicoptères […] » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 492).

[317] Ce point de vue envisage une plaine lointaine de *Voyage en Italie* comme un espace lisse et uni au premier abord, ce que vient infirmer l'entrée de plein pied dans le paysage : « cette plaine vue de loin paraît unie […] » (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1427).

[318] La meilleure illustration en est la récurrence du chemin à suivre, dont nous avons déjà noté l'importance dans la dynamique descriptive, mais qui sert ici de métaphore de la percée du cadre, comme pour le paysage athénien d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui suit « l'Ancien chemin de l'Académie » et se développe au fil de l'avancée : « […] Le chemin que nous parcourions était vraisemblablement l'ancien chemin de l'Académie, que bordaient les tombeaux des citoyens morts pour la patrie et ceux des plus grands hommes de la Grèce » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 196). De manière moins explicite, les *« voiries »* mentionnées à l'entrée du Caire préludent à une scène macabre de vautours et de cadavres, après un contrepoint pittoresque apporté par la conjonction harmonieuse des « palmiers », des « sycomores » et des « minarets », confondus dans un même imaginaire séduisant de l'élévation : « Cette ville, que dominent l'ancien château de Babylone et le mont Moqattam, présente un aspect assez pittoresque, à cause de la multitude des palmiers, des sycomores et des minarets qui s'élèvent de son enceinte. Nous y entrâmes par des voiries et par un faubourg détruit, au milieu des vautours qui dévoraient leur proie. Nous descendîmes à la contrée des Francs, espèce de cul-de-sac dont on ferme l'entrée tous les soirs, comme les cloîtres extérieurs d'un couvent. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 469). Entre horizontalité du parcours et verticalité des éléments perçus, entre séduction du pittoresque et horreur de la barbarie, l'entrée au Caire reproduit le mécanisme de fascination et de répulsion à l'œuvre dans l'Orient tel que le conçoit et le décrit Chateaubriand.

[319] « De loin » s'opposant à « quand on y entre » ; « Cette plaine vue de loin paraît unie ; quand on y entre on s'aperçoit qu'elle est semée de collines irrégulières : on y trouve quelques futaies, des champs de blé et des vignes. Les montagnes qui forment le fond du paysage sont ou verdoyantes et moussues, ou terminées par des roches en forme de cristaux. Le Gué coule dans un encaissement si profond, qu'on peut appeler son lit une vallée. En effet, les bords intérieurs en sont ombragés d'arbres. Je n'avais remarqué cela que dans certaines rivières de l'Amérique, particulièrement à Niagara. » (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1427).

[320] L'analogie avec l'Amérique et Niagara est alors un ultime moyen pour approfondir l'espace par la contamination d'autres espaces surgis de la mémoire, comme en surimpression palimpseste.

Certains cadres initiaux ne conduisent donc pas à un parcours intérieur mais à un espace analogique qui transcende la réalité perçue : c'est le cas de Smyrne, cet « autre Paris », prenant l'allure d'une oasis civilisée qui le rapproche de Palmyre[321], ou de la scène pittoresque de l'envol des flamands sur le lac de Tunis, réduits à « une flaque triste »[322] pour mieux ménager la joie de l'explosion chromatique, celle de l'envol des flamands rêvé analogiquement comme des flèches « empennées avec des plumes couleur de rose »[323].

Ces différents stades descriptifs se constituent parfois d'un seul tenant, dans une séquence qui englobe le tableau d'un regard, sans préalable de situation et d'investigation subséquente. Le port de Chio au lever[324] est ainsi l'objet d'un tableau totalisant qui n'est pas démesuré mais qui apprécie chaque élément pour donner une impression d'ensemble pittoresque[325]. La foule rassemblée au « son des cloches » parachève le tableau et la logique énumérative dont on sait combien Chateaubriand aime l'usage, notamment lorsqu'il s'agit de nommer les espèces végétales comme les arbres exotiques. Le plaisir onomastique, celui de nommer l'ailleurs, motive la dynamique descriptive et la fait progresser au fil d'un regard circulaire qui s'accommode des réalités géographiques pour en dessiner le contour. Saint-André, représenté au coucher dans *Voyage en Italie*[326], est l'objet d'une de ces descriptions circulaires appréhendant l'espace de manière globalisante, le regard sondant la qualité transparente de l'air, la dentelure des crêtes, le ciel immaculé, pour conduire à la peinture solennelle et poétique d'une nuit de grandeur, accrue par la dynamique verticale du montagneux[327].

---

[321] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 238.
[322] *Ibid.*, p. 492.
[323] *Ibid.*, p. 492.
[324] « J'étais couché sur le pont : quand je vins à ouvrir les yeux, je me crus transporté dans le pays des fées ; je me trouvais au milieu d'un port plein de vaisseaux, ayant devant moi une ville charmante, dominée par des monts dont les arêtes étaient couvertes d'oliviers, de palmiers, de lentisques et de térébinthes. Une foule de Grecs, de Francs et de Turcs étaient répandus sur les quais, et l'on entendait le son des cloches. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 232).
[325] Sont tour à tour évoqués la ville, les monts aux arêtes « couvertes d'oliviers, de palmiers, de lentisque et de térébinthe ».
[326] « Ayant passé Saint-Jean-de-Maurienne, et étant arrivé vers le coucher du soleil à Saint-André, je ne trouvai pas de chevaux, et fus obligé de m'arrêter. J'allai me promener hors du village. L'air devint transparent à la crête des monts ; leurs dentelures se traçaient avec une pureté extraordinaire sur le ciel, tandis qu'une grande nuit sortait peu à peu du pied de ces monts, et s'élevait vers leur cime. » (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1431).
[327] En « poète de la nuit » (j'emprunte cette formule au titre d'un article de Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand, poète de la nuit », *op. cit.*), Chateaubriand fait de ce lieu naturel l'objet d'un tableau en pointillés, où l'espace se dérobe dans l'absolu des ténèbres, s'appliquant à cerner l'incernable, ce qui ne peut être vu, mais simplement deviné dans l'évanescence des formes fuyantes.

Le magnifique tableau offert par le temple de la Sybille que tente d'apercevoir le voyageur en Italie depuis la fenêtre de son auberge est un de ces fameux passages poétiques qui ont consacré l'auteur en maître des paysages :

> Je suis peut-être le premier étranger qui ait fait la course de Tivoli dans une disposition d'âme qu'on ne porte guère en voyage. Me voilà seul arrivé à sept heures du soir, le 10 décembre, à l'auberge du Temple de la Sibylle. J'occupe une petite chambre à l'extrémité de l'auberge, en face de la cascade, que j'entends mugir. J'ai essayé d'y jeter un regard ; je n'ai découvert dans la profondeur de l'obscurité que quelques lueurs blanches produites par le mouvement des eaux. Il m'a semblé apercevoir au loin une enceinte formée d'arbres et de maisons, et autour de cette enceinte un cercle de montagnes. Je ne sais ce que le jour changera demain à ce paysage de nuit[328].

Il s'agit bien d'un « paysage de nuit » aux contours évanescents tant la modalisation descriptive dessine un espace d'incertitude : seuls les sons inquiétants de la cascade attestent de sa présence effective. Le paysage nocturne se développe ainsi dans une vision d'ensemble totalisante qui ne peut saisir que le vide : le regard scrutateur sonde la matière du monde comme en témoignent les verbes employés[329]. La lecture du monde permet ainsi à des tableaux de moyenne mesure de se faire l'image exacte d'une quête inassouvie, qui se borne à l'essentiel ou au peu qui demeure accessible, à la manière d'instantanés photographiques. Souvent, ces tableaux tentent de restituer sur le plan lexical la poésie bucolique et apaisante d'un espace découvert à pas feutrés, qui se dévoile lentement aux yeux avides du voyageur. C'est bien le regard qui importe le plus dans cette appréhension mesurée de l'espace car son inquisition guide souvent la constitution des tableaux représentés. Il oriente la progression descriptive au point de jouer le rôle de ligne de perspective autour de laquelle l'ensemble des éléments du paysage s'ordonne pour constituer une totalité signifiante et perceptible à l'image d'un système de signes.

Alors, le regard peut errer, comme lors de la description des cimetières turcs dans *Mémoires d'outre-tombe*, détaillant les nids des colombes dans les cyprès, dans une communion les rapprochant des « monuments antiques » décrits à la suite[330]. La vision peut aussi suivre une trajectoire ascendante et s'extraire du simple passage en revue, comme dans la peinture des parcs berlinois[331], pour s'ordonner selon un rythme *crescendo* portant à l'élévation. C'est notamment le cas dans un autre extrait de *Mémoires d'outre-tombe* où le

---

[328] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1439.
[329] Jeter un regard, découvrir, lire le monde dans sa profonde opacité sans pour autant ne faire qu'« apercevoir au loin » des formes et des « cercles », une géométrie éphémère qui ne naît que la nuit et meurt aux premiers rayons du jour, telle est l'entreprise descriptive de Chateaubriand dans son ensemble résumée ici.
[330] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre dix-huitième – Chapitre 2, p. 798.
[331] *Ibid.*, tome II, Livre vingt-sixième – Chapitre 6, p. 62-63.

chemin de Carlsbad à Ellingen fait évoluer le voyageur de concert avec le regard qu'il porte sur le paysage :

> Le chemin de Carlsbad jusqu'à Ellbogen, le long de l'Egra, est agréable. Le château de cette petite ville est du XIIe siècle et placé en sentinelle sur un rocher, à l'entrée d'une gorge de vallée. Le pied du rocher, couvert d'arbres, s'enveloppe d'un pli de l'Egra : de là le nom de la ville et du château, Ellbogen (le coude). Le donjon rougissait du dernier rayon du soleil, lorsque je l'aperçus du grand chemin. Au-dessus des montagnes et des bois penchait la colonne torse de la fumée d'une fonderie[332].

Le souci de la généralité liminaire est représenté par la notation d'une impression d'ensemble, « agréable », qui résume la traversée soumise à une ellipse. La vision se concentre sur le paysage offert par la ville d'Ellbogen et la position de « sentinelle » du château n'est pas sans rappeler celle du voyageur lui-même, guetteur de signes qui se plaît à retranscrire l'ascendance de son regard depuis le pied du rocher soutenant l'édifice jusqu'à la colonne de fumée qui se perd dans le ciel[333]. Le passage du pied du rocher au donjon lui-même, pris dans les feux traditionnels du couchant, marque une autre étape de l'avancée et un nouveau point de vue sur le lieu, binoculaire et totalisant. La fin du tableau est parachevée par Chateaubriand, la fin du jour coïncidant avec celle de la perception et de la description du paysage, dissout dans la fumée qui s'élève jusqu'au ciel. L'appréhension du tableau de moyenne mesure conduit à l'évanescence et donne l'impression d'une perception instantanée, les paysages menaçant de mourir lors même qu'ils semblent à peine constitués. Le voyageur entend restituer la pulsation du monde en un regard poétique pour donner à sentir plus qu'à voir dans la fulgurance de la beauté[334]. Réduire le paysage à son essence est alors le plus sûr moyen de concentrer ses effets poétiques mais l'inverse peut aussi se produire : lorsque l'espace appréhendé est circonscrit, la plume peut se permettre d'en sonder les recoins en y décelant les indices d'une poésie qui affleure.

---

[332] *Ibid.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 5, pp. 776-777.

[333] Les considérations encyclopédiques ne sont pas de l'ordre de la digression, mais renforcent bien au contraire l'unité descriptive du tableau en soulignant la parenté entre la géographie du lieu et le nom donné à ce même lieu.

[334] Il s'agit presque d'une beauté « convulsive » au sens où l'entendra André Breton dans *Nadja*.

d) Le tableau d'un microcosme : la ruine et la cendre.

L'opposition entre le macrocosme et le microcosme est très opératoire dans l'œuvre de Chateaubriand, organisant la tension entre deux perceptions antagonistes du monde[335]. Les tableaux de la juste mesure cherchent ainsi à condenser le macrocosme à divers degrés ou au contraire à étendre le microcosme au-delà de ses propres dimensions et d'en restituer la quintessence poétique. S'ensuivent de petits tableaux particularisants semblables à des poèmes en prose qui viennent émailler l'écriture : la ruine et la cendre attirent plus particulièrement son attention en ce qu'ils concentrent en eux un monde finissant, entre la mort et la vie, dynamique pittoresque qui confond dégénérescence et revitalisation[336]. Métonymies du cycle de la vie, ils permettent de constituer des paysages miniatures qui situent le contemplateur à une place qu'il affectionne particulièrement, celle de spectateur des métamorphoses du monde, en position divine de créateur. Trois tableaux nous retiendront essentiellement : celui de l'Alhambra dans *Les Aventures du Dernier Abencérage*, de la Villa Adriana puis de la cendre du Vésuve, dans *Voyage en Italie.*

- La poésie des ruines : du palais de l'Alhambra aux ruines de la Villa Adriana

La ruine chateaubrianesque a déjà été maintes fois étudiée, notamment par Roland Mortier dans un chapitre important de son ouvrage fondateur, *La Poétique des ruines en France*[337]. Chez Chateaubriand, la nature est souvent perçue, dans son alliance avec les ruines, comme son prolongement revitalisé, ce qui permet de vaincre l'effondrement minéral par la transcendance végétale. Mais elle peut aussi se fondre en elle au point que la végétation appelle et convoque un imaginaire de la ruine, comme le Pont Naturel du village de la Mission ou la flore des rives du Meschacebé dans *Atala*. Le paysage de la ruine met au jour une tension sous-jacente qui fonde la perception et la construction descriptive :

---

[335] Restituer la vastitude infinie du macrocosme est une des ambitions du poète épique et du mémorialiste soucieux de reconstruire l'édifice immense de ses souvenirs, comme Proust le fera à partir d'une seule sensation.

[336] La ruine est effondrement minéral et civilisationnel, mais aussi reconquête naturelle et végétale, descente vers le néant et remontée céleste de la vie ; la cendre est pulvérulence, fusion mais aussi métamorphose permanente, étrange bouillonnement de la matière minérale devenue incandescente et changeante.

[337] Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France, op. cit*. L'attrait pour la ruine est essentielle pour l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* en ce qu'elle est réminiscence du passé et témoignage présent de ce passé, mais aussi promesse d'avenir par l'écriture et par la végétation qui comble les brèches instaurées par l'altération du temps.

entre civilisation en déroute et nature en reconquête, elle réalise l'alliance pittoresque et harmonieuse des contraires. L'Alhambra vu par les yeux d'Aben-Hamet, héros des *Aventures du Dernier Abencérage*, réalise cette alliance paradoxale et harmonieuse du minéral et du végétal, de la société et de la nature. La nature semble se fondre habilement dans les interstices du palais, peut-être parce qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une ruine338. L'Alhambra représente l'envers splendide de la villa Adriana, réduite aux fragments épars de sa splendeur passée[339] :

> Il croyait être transporté à l'entrée d'un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes. De légères galeries, des canaux de marbre blanc bordés de citronniers et d'orangers en fleurs, des fontaines, des cours solitaires, s'offraient de toutes parts aux yeux d'Aben-Hamet, et, à travers les voûtes allongées des portiques, il apercevait d'autres labyrinthes et de nouveaux enchantements. L'azur du plus beau ciel se montrait entre des colonnes qui soutenaient une chaîne d'arceaux gothiques. Les murs, chargés d'arabesques, imitaient à la vue ces étoffes de l'Orient, que brode dans l'ennui du harem le caprice d'une femme esclave. Quelque chose de voluptueux, de religieux et de guerrier semblait respirer dans ce magnifique édifice ; espèce de cloître de l'amour, retraite mystérieuse où les rois maures goûtaient tous les plaisirs, et oubliaient tous les devoirs de la vie[340].

Le lever de rideau de la description contribue d'emblée à déréaliser les éléments perçus en déplaçant l'imaginaire des *Mille et Une Nuits* dans le cadre d'un Grenade orientalisé. La mise en abîme de la description est d'ores et déjà annoncée par sa présentation sous la forme d'une nouvelle lecture, conforme à celle des contes orientaux[341]. Le tableau de l'Alhambra reprend le modèle de la description de ruine[342] : la nature y vient prendre place et fonder la poétique du paysage sur l'interpénétration de la culture et du végétal[343]. Les effets de perspective produits sont repris dans la description de la villa Adriana, ruine véritable qui succède à une ruine apparente :

---

[338] Les vestiges que le héros perçoit sont les stigmates de son passé, les marques persistantes de la présence endeuillée de ses aïeux, à jamais perdus. Ainsi, l'édifice n'est pas une ruine concrète, mais l'expression d'une ruine intérieure, celle des origines. Elle remplit un des rôles essentiels de la ruine qui est de rappeler le souvenir de ce qui a disparu par son apparence même.

[339] Cependant, la villa Adriana retrouve une splendeur nouvelle qui remplace le prestige perdu, remotivé par l'alliance du végétal et du minéral qui en fait un paradis symbolique aux yeux du voyageur.

[340] *Les Aventures du Dernier Abencérage, op. cit.*, p. 1376.

[341] Le tableau qui est fait par Chateaubriand entre donc en sourde concurrence, ou tout au moins se présente dans la filiation d'une tradition ancestrale.

[342] Il fonde sa progression sur l'alliance répétée du minéral (le marbre blanc) et du végétal, par un jeu de perspectives picturales présentant en toile de fond le surgissement végétal, sur le mode énumératif. Les motifs orientaux, par l'exotisme du minéral et des arbres nommés, s'adjoignent au motif topique de la fontaine, dont on sait l'importance puisque s'y trouvent inscrites dans le marbre les traces du sang des aïeux d'Aben Hamet. Le regard traverse l'espace et le palais est avant tout constitué comme la dentelle de ses murs en « arabesques ».

[343] Les voûtes décorent mais aussi dévoilent les splendeurs du ciel, le regard se perd dans la multiplicité des richesses à contempler, comme une manne prodigue reprise par l'image du labyrinthe où l'on se perd.

> Avant de partir pour Naples, j'étais allé passer quelques jours seul à Tivoli, je parcourus les ruines des environs, et surtout celles de la villa Adriana. Surpris par la pluie au milieu de ma course, je me réfugiai dans les salles des thermes voisins du Poecile, sous un figuier qui avait renversé le pan d'un mur en croissant. Dans un petit salon octogone, une vigne vierge perçait la voûte de l'édifice, et son gros cep lisse, rouge et tortueux, montait le long du mur comme un serpent. Tout autour de moi, à travers les arcades des ruines, s'ouvraient des points de vue sur la campagne romaine. Des buissons de sureau remplissaient les salles désertes où venaient se réfugier quelques merles. Les fragments de maçonnerie étaient tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinait comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres. Çà et là de hauts cyprès remplaçaient les colonnes tombées dans ce palais de la mort ; l'acanthe sauvage rampait à leurs pieds, sur des débris, comme si la nature s'était plu à reproduire sur les chefs-d'œuvre mutilés de l'architecture l'ornement de leur beauté passée. Les salles diverses et les sommités des ruines ressemblaient à des corbeilles et à des bouquets de verdure, le vent agitait les guirlandes humides, et toutes les plantes s'inclinaient sous la pluie du ciel[344].

Si la nature et la végétalité s'insèrent ou se dévoilent dans l'architecture dentelée de l'Alhambra, celle de la Villa Adriana recouvre le minéral comme un baume esthétique en surimpression. Il n'y a pas tant alliance qu'absorption, dépassement de la matière solide et culturelle par le déploiement fécond et fastueux de la végétation. Non seulement le figuier se développe sur la ruine de la villa mais il accroît la ruine de l'édifice en contribuant à son éboulement au profit de sa propre édification. La dynamique s'inverse et la nature reprend ses droits au détriment de la villa, toujours plus proche du néant. Forces de vie et forces de mort entrent en tension et le regard particularisant permet de sonder les petits détails de cette reconquête de la vie sur la mort, de la dynamique végétale sur l'inertie minérale. La description s'attache ainsi à signifier le mouvement, celui de la racine qui contribue à l'effondrement du mur ou de la vigne qui perfore la « voûte » qui le surplombe[345].

Cependant, si la végétation est en reconquête, la même complémentarité entre nature et culture semble se tisser ici que dans la description de l'Alhambra : une même perspective permet aux voûtes de dévoiler l'éclat du ciel azuréen et d'intégrer la nature dans l'esthétique de l'édifice. La perméabilité de la ruine rejoint ainsi l'architecture ouverte des Maures dans une interaction permanente de l'extérieur et de l'intérieur. Cette dynamique intéresse Chateaubriand, avide de saisir le mouvement du monde aux confins de la vie et de la mort. La nature repeuple la vacuité de la ruine, elle occupe l'espace, comme le merle, principe de vie, qui vient redoubler la valeur de refuge du lieu[346]. Une

---

[344] *Voyage en Italie, op. cit.*, pp. 1484-1485.

[345] L'élan vitaliste confine même à l'obscénité horripilante avec la description du cep « rouge et tortueux », comparé à un serpent. Le mal semble se lover au cœur de ce paradis où le voyageur a trouvé refuge face à la pluie.

[346] Les ruines de la Villa Adriana se constituent ainsi comme un microcosme à l'écart du monde, un petit paradis recréé, où l'homme cède le pas à la nature, et où ce n'est plus l'architecture qui imite la nature et l'intègre seulement, mais aussi la nature elle-même qui se fait architecture : les « feuilles de scolopendre » ne

nouvelle villa s'édifie sur les ruines de l'ancienne, qui s'efface peu à peu, comme la vie qui reprend après la mort : le cycle naturel se laisse percevoir derrière les linéaments du paysage, décelés par l'œil alerte du voyageur. Dans ce lieu hors du monde, comme dans le palais des *Mille et une Nuits* qu'est L'Alhambra, les tensions s'annulent et la nature s'intègre à la culture comme elle se désintègre en assimilant la nature[347]. Ces tableaux de microcosmes, véritables poèmes en prose, recréent un paysage de l'entre-deux qui se nourrit des antagonismes de la nature et de la culture. Le paysage se fonde sur cette dynamique pittoresque pour mieux en faire paraître la poésie par l'entremise d'un regard avide d'en sonder les manifestations les plus infimes et signifiantes. La peinture de la cendre permet alors au tableau microcosmique de sonder non plus les tensions inhérentes à un lieu mais le jeu complexe des métamorphoses de la matière, symbole de l'imagination et de la création poétique.

- L'esthétique de la cendre : métamorphoses vésuviennes

La montée au Vésuve retracée dans *Voyage en Italie* trouve son acmé dans l'arrivée au sommet, assimilé à l'Enfer, le voyageur contemplant le Paradis représenté par la baie de Naples. Il s'y confronte aussi à l'expérience d'un gouffre esthétisé, représenté par les virtualités formelles toujours changeantes de la lave en fusion :

> La couleur générale du gouffre est celle d'un charbon éteint. Mais la nature sait répandre des grâces jusque sur les objets les plus horribles : la lave en quelques endroits est pleine d'azur, d'outremer, de jaune et d'orangé. Des blocs de granit, tourmentés et tordus par l'action du feu, se sont recourbés à leurs extrémités, comme des palmes et des feuilles d'acanthe. La matière volcanique, refroidie sur les rocs vifs autour desquels elle a coulé, forme çà et là des rosaces, des girandoles, de rubans ; elle affecte aussi des figures de plantes et d'animaux, et imite les dessins variés que l'on découvre dans les agates. J'ai remarqué sur un rocher bleuâtre un cygne de lave blanche parfaitement modelé ; vous eussiez juré voir ce bel oiseau dormant sur une eau paisible, la tête cachée sous son aile, et son long cou allongé sur son dos comme un rouleau de soie[348].

La particularisation du regard est mise au service de l'édification d'un tableau de la moyenne mesure : Chateaubriand entend y sonder la matière volcanique du monde,

---

constituent-ils pas une « verdure satinée » semblable à une mosaïque et les cyprès ne font-ils pas office de « colonnes » ?

[347] Alors, un nouvel espace naît de cette assimilation réciproque, une ruine-nature ou une nature en ruine que la plume de l'auteur s'attache à faire naître dans toute sa poésie.

[348] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1468.

concentré des principes d'engendrement de la nature[349]. La cendre représenterait le bouillonnement de la Création, le chaudron de Dieu : s'y lisent les éléments fondateurs de tout paysage. Hormis la coexistence des contraires[350], le tableau se concentre sur les virtualités imaginaires qui naissent des circonvolutions de la matière liquide en solidification[351]. Mais il ne s'agit là que d'évocations, théâtre d'ombres qui motive le travail de l'esprit[352] : la cendre, devenue mer irisée, réalise la mutation d'un lieu d'anéantissement en chaudron de vie, rejoignant l'inversion de l'Enfer en Paradis. La figure blanche et immaculée du cygne y apparaît pour signifier le regain de pureté inattendue dans un lieu où rien ne la motive mais où l'imaginaire aime à transformer le réel en son contraire. L'esthétisation de la cendre donne ainsi naissance à un bref tableau à la limite du paysage mais qui rejoint sa poétique dans la manière dont le regard se concentre sur un aspect de l'espace naturel pour réunir un faisceau d'éléments dans un tout cohérent motivant l'imaginaire[353].

L'apaisement final révèle le souci de peindre un tableau parfaitement exécuté, qui mène peu à peu du chaos à l'harmonie, du jaillissement des images suggérées par la lave multiple et mouvante à la quiétude du cygne endormi[354]. Le regard porté par l'esthète sur le microcosme naturel, qu'il allie vestiges de la civilisation et végétation foisonnante ou qu'il présente l'inversion imaginaire des caractéristiques ignées, permet à l'auteur de constituer des tableaux soigneusement bornés. Ils prennent l'apparence de poèmes en prose qui, par leur circularité formelle, tentent d'appréhender la poésie aux sources du monde, en sondant les points de jointure décisifs de la Création, où les tensions entre les opposés s'inversent sous le baume du regard esthétique. La description restitue cette perception de la médiance euphémisée sous la forme de paysages singuliers nourris par l'esprit de celui qui les

---

[349] La Villa Adriana avait ainsi déjà confronté le poète aux limites de la vie et de la mort, lui dévoilant comment la végétation se nourrit de la matière morte de la ruine pour la dépasser, la transcender, ou se faire au contraire élément d'architecture.

[350] Roche en fusion et roche durcie, « lave » rougie et « azur » du ciel ou de la mer.

[351] Ainsi, le cratère devient un concentré du monde puisque s'y lisent des éléments d'architecture (« Rosaces », « girandoles », « feuilles d'acanthe ») mais aussi les êtres de « la Création » comme les nommeraient Chateaubriand, dans la lignée de *Voyage en Amérique*.

[352] Ce sont des formes, « figures », « dessins », autant de références à un monde de la représentation et de l'illusion, dont la figure du cygne endormi constituerait le parachèvement.

[353] Les multiples modalisations et verbes d'approximations perceptives confirment l'impression d'un tableau hypothétique et virtualisant, n'ayant d'existence que dans la trajection établie entre les cendres et le regard de l'esthète voyageur, nourri par un imaginaire débordant.

[354] Chateaubriand inverse le processus de l'*ut pictura poesis* : ce n'est plus l'art qui imite la nature, mais la nature qui imite l'art architectural, ou qui imite la nature autre, une nature apaisée et fertile, aux antipodes du chaudron infernal que représentent les cendres.

construit. Le regard s'y dérobe au profit des images dans un monde clos qui se retrouve parfois redoublé, offrant au lecteur la perception successive de diptyques ou de triptyques.

B – Tableaux enchaînés et tableaux en miroir : bipartition ou tripartition de l'espace

Lorsque Chateaubriand choisit de ne pas se concentrer sur un tableau seul mais sur deux ou trois tableaux successifs, étageant la vision et sa description, il entend produire des effets de rapprochements ou de contrastes pour ménager l'apparition lente du dernier tableau à venir ainsi préfiguré.

a) Les tableaux en diptyque : dissipation et particularisation du paysage

La plupart des tableaux en diptyque sont séparés par la mention d'une action plus ou moins brièvement transcrite qui se cantonne à un parcours, parfois omis par ellipse[355]. Dans la majeure partie des tableaux en diptyques se lit la disparition ou la dissipation d'un monde : la fin de l'hiver cosmique, dans *Les Natchez*, s'annonce par une pâle aurore, interrompue par le parcours de l'esquimau et de Chactas, courant voir le spectacle du crépuscule dans ces contrées « hyperboréales » où l'aurore fait se rejoindre début et fin du jour[356]. De même, le lever de soleil est « sombre », toujours dans *Les Natchez*, lorsque le

[355] C'est le cas notamment d'un passage de *Mémoires d'outre-tombe* où le voyageur décrit successivement le tableau de l'approche d'Heidelberg, passant au paragraphe suivant à celui de l'entrée d'Heidelberg, mais réduite à un arc de triomphe et des ruines sur une colline. Il semble davantage qu'il s'agisse de deux petits tableaux successifs que d'un seul tableau en diptyque. Cependant, ils s'enchaînent avec ellipse de la progression du voyageur. Le paysage préfigurant les lieux à venir. Il y a donc davantage effet de précipitation qu'effet de rupture : « En approchant de Heidelberg, le lit du Necker, semé de rochers, s'élargit. On aperçoit le port de la ville et la ville elle-même qui fait bonne contenance. Le fond du tableau est terminé par un haut horizon terrestre : il semble barrer le fleuve. Un arc de triomphe en pierres rouges annonce l'entrée de Heidelberg. A gauche, sur une colline, s'élèvent les ruines moyen-âgées d'un château. A part leur effet pittoresque et quelques traditions populaires, les débris du temps gothique n'intéressent que les peuples dont ils sont l'ouvrage. Un Français s'embarrasse-t-il des seigneurs palatins, des princesses palatines, toutes grasses, toutes blanches qu'elles aient été, avec des yeux bleus ? On les oublie pour sainte Geneviève de Brabant. Dans ces débris modernes, rien de commun aux peuples modernes, sinon la physionomie chrétienne et le caractère féodal. » (*Mémoires d'Outre-Tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 8, pp. 793-794).

[356] « L'hiver finissait ; la lune avait regardé trois mois, du haut des airs, les flots fixes et muets qui ne réfléchissaient point son image. Une pâle aurore se glissa dans les régions du midi et s'évanouit : elle revint, s'agrandit et se colora. Un Esquimau, envoyé à la découverte, nous apprit un matin que le soleil allait paraître ; nous sortîmes en foule du souterrain pour saluer le père de la vie. L'astre se montra un moment à l'horizon,

héros assiste à l'embarquement des guerriers sur leurs pirogues, donnant naissance à un nouveau paysage de la dissipation puisque la « flotte » des indiens « s'évanouit dans l'immensité du lac »[357]. Le tableau en diptyque est souvent construit en trompe l'œil, comme une naissance qui annonce une mort, un déclin, ou qui la préfigure déjà par une aurore en demi teinte, par une atmosphère de léthargie comme celle qui se présente aux yeux du héros des *Martyrs*, Eudore, face à Rome et au Forum, « silencieux et solitaire ». L'ellipse de son parcours, réduit à une mention[358], annonce la seconde partie du diptyque, celle du déclin visuel des symboles de la ville – le Tibre et le Capitole -, représentant la déchéance à venir de Rome[359]. La continuité descriptive n'est que faiblement interrompue et fait office de transition entre le déclin annoncé et le déclin effectif sous l'influence des astres. Seul un passage de *René* semble déroger quelque peu à la règle, puisque les errances du héros maudit dans Paris débutent par un crépuscule enflammé et symbolique, baignant dans un « fluide d'or » qui appelle la comparaison avec « le pendule de l'horloge des siècles »[360].

---

mais il se replongea soudain dans la nuit, comme un juste qui, élevant sa tête rayonnante du séjour des morts, se recoucherait dans son tombeau à la vue de la désolation de la terre : nous poussâmes un cri de joie et de deuil. » (*Les Natchez, op. cit.*, Livre VIII, pp. 294-295).

[357] « Les Indiens commencèrent à descendre le sentier étroit et dangereux qui conduisait au bas du rocher. Lorsqu'ils arrivèrent au rivage le jour éclairait l'horizon, mais il était sombre ; et le soleil, enveloppé dans les nuages d'une tempête, s'était levé sans aurore. Les Indiens se rembarquèrent dans leurs canots, se dirigeant vers tous les points de l'horizon : la flotte, bientôt dispersée, s'évanouit dans l'immensité du lac. » (*Les Natchez, ibid.*, Suite, pp. 489-490).

[358] « Quand je fus à quelque distance de Rome, je tournai la tête ».

[359] « Sur le Forum tout était silencieux et solitaire : les nombreux monuments qui le couvrent, les Rostres, le temple de la Paix, ceux de Jupiter Stator et de la Fortune, les arcs de Titus et de Sévère se dessinaient à demi dans les ombres, comme les ruines d'une ville puissante dont le peuple aurait depuis longtemps disparu. Quand je fus à quelque distance de Rome, je tournai la tête : j'aperçus, à la clarté des étoiles, le Tibre qui s'enfonçait parmi les monuments confus de la cité, et j'entrevis le faîte du Capitole qui semblait s'incliner sous le poids des dépouilles du monde. » (*Les Martyrs, op. cit.*, Livre V, pp. 191-192).

[360] Le parcours de déréliction qui s'ensuit, offrant une succession de fenêtres allumées comme autant de vies dont il est exclu, se termine par la répercussion sonore des cloches s'éloignant, *« à toutes les distances »*, symbole de la dissipation du héros dans un monde où il n'a plus ses repères et où la loi du temps même semble lui échapper. Colin Smethurst y voit l' « image corrélative de l'esprit insondable et labyrinthique de René lui-même » (*René*, « présentation », in *Œuvres complètes*, tome XIV, Honoré Champion, 2008, *op. cit.*, p. 387). Alain Corbin a bien montré combien les cloches, omniprésentes dans *René*, lient paysages sonores et éveil de la sensibilité française dans les campagnes au XIXe siècle (*Les Cloches de la Terre, op. cit.*). Chateaubriand transpose cette influence des cloches au-delà des simples campagnes, jusque dans l'univers urbain où s'abîme René : « Quand le soir était venu, reprenant le chemin de ma retraite, je m'arrêtais sur les ponts pour voir se coucher le soleil. L'astre, enflammant les vapeurs de la cité, semblait osciller lentement dans un fluide d'or, comme le pendule de l'horloge des siècles. Je me retirais ensuite avec la nuit, à travers un labyrinthe de rues solitaires. En regardant les lumières qui brillaient dans la demeure des hommes, je me transportais par la pensée au milieu des scènes de douleur et de joie qu'elles éclairaient, et je songeais que sous tant de toits habités je n'avais pas un ami. Au milieu de mes réflexions, l'heure venait frapper à coups mesurés dans la tour de la cathédrale gothique ; elle allait se répétant sur tous les tons, et à toutes les distances, d'église en église. Hélas ! chaque heure dans la société ouvre un tombeau et fait couler des larmes. » (*René, op. cit.*, pp. 127-128).

Fragmenté en deux séquences brèves, le tableau en diptyque ménage donc un court temps de latence intermédiaire qui permet une progression significative de l'espace et de sa perception sur le mode du déclin et de la dissipation du monde et des repères. Cette progression peut aussi conduire à une particularisation du regard, qui passe d'une vision générale à la contemplation d'un détail signifiant transcrit en peu de mots. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, le voyageur, après le pont Lamento, décrit ainsi les pâturages et la rivière, nourri des souvenirs d'Horace et de la « Voie Tiburtine » pour, par la suite, faire mention de son activité d'herboriste et se concentrer sur le tableau minimal d'un « réséda ondé » et d'une « anémone apennine » puis de leurs effets « sur la blancheur de la ruine du sol ». Le regard du voyageur érudit laisse place à celui de l'esthète et du peintre par l'entremise de l'hirondelle[361]. De la même manière, la représentation générale des hauts lieux de Rome visités par le voyageur en Italie, transcrits sur le mode de l'énumération, forme la première partie d'un diptyque qui se clôt par une notation poétique présentant « l'effet de la lune sur le Tibre »[362]. La transition n'est pas tant une action que le refus de cette action, le voyageur se détournant d'« un feu placé au haut du Vatican » pour retrouver sa pâle compagne, la lune, et renouer avec ses rêveries personnelles et coutumières. Le diptyque ne faillit pas à sa structure essentielle, posant des pierres d'attente que viennent poursuivre et clore les seconds volets descriptifs[363]. La fragmentation de la vision lui donne au contraire une cohérence encore plus affirmée en faisant du second volet l'aboutissement du premier. Le triptyque paysager, quant à lui, s'affranchit de cette progression.

b) Le triptyque ou la plurifocalisation à visée totalisante

Les tableaux en triptyque répondent à une logique qui n'est plus celle de la succession et de la progression du regard mais de la multiplicité des faisceaux perceptifs, rendant compte d'une totalité spatiale sous trois angles qui se complètent. Ce type de

[361] « Au-delà du pont Lamentano, des pâturages jaunis s'étendent à gauche jusqu'au Tibre ; la rivière qui baignait les jardins d'Horace y coule inconnue. En suivant la grande route vous trouvez le pavé de l'ancienne voie Tiburtine. J'y ai vu cette année arriver la première hirondelle.

J'herborise au tombeau de Cecilia Metella : le réséda ondé et l'anémone apennine font un doux effet sur la blancheur de la ruine et du sol. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trentième – Chapitre 13, p. 334).

[362] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1437.

[363] Les « pâturages jaunis » trouvent un écho dans la description précise des fleurs, réséda ou anémone, et le parcours des merveilles de l'architecture romaine, simplement nommées, est sublimé dans un second parcours, poétique, offert par la perspective du rayon lunaire sur « le Tibre », « les maisons romaines » et les « ruines ».

tableau se retrouve dans l'appréhension de Saint-Michel de Murano et dans celle de Zéa, respectivement dans *Mémoires d'outre-tombe* et *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Saint-Michel de Murano est perçu sous trois angles successifs qui donnent peu à peu une touche supplémentaire, quasi pointilliste, constituant une image générale du paysage :

> Nous sommes allés voir cet autre champ qui attend le grand laboureur. Saint-Michel de Murano est un riant monastère avec une église élégante, des portiques et un cloître blanc. Des fenêtres du couvent on aperçoit, par-dessus les portiques, les lagunes et Venise ; un jardin rempli de fleurs va rejoindre le gazon dont l'engrais se prépare encore sous la peau fraîche d'une jeune fille[364].

Le tableau se complète progressivement selon les angles perceptifs choisis : une vision générale de l'aspect plaisant de l'édifice et de ses caractéristiques architecturales précède une vision non plus extérieure mais intérieure, permettant une appréhension panoramique restreinte qui suit la logique du regard en tension vers l'horizon. En dernier lieu, la vision particularisante permet de mesurer la place du bucolique365 dans un microcosme qui répond à la splendeur du macrocosme vénitien et maritime. Ainsi, Chateaubriand situe le monastère dans un cadre tout à la fois général et restreint, adoptant des postures perceptives diverses, proches et éloignées, intérieures et extérieures, permettant au lecteur d'appréhender l'ensemble de l'espace visité.

Le tableau de Zéa[366] est construit selon cette logique totalisante progressive : vue panoramique, réduction du champ visuel[367], perception pittoresque de la petite cité envahie par la cacophonie des animaux. La conformation du lieu, « en amphithéâtre », prête à une vision successive et fragmentée favorisant la progression du général au particulier, de l'objectif au subjectif, des apparences à l'essence. La logique du dévoilement de la véritable nature de Zéa passe donc par un triple décryptage de l'espace.

---

[364] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-neuvième – Chapitre 10, p. 849.

[365] Par la présence du jardin et des fleurs.

[366] « Notre traversée fut heureuse. Le 30 août, à huit heures du matin, nous entrâmes dans le port de Zéa : il est vaste, mais d'un aspect désert et sombre, à cause de la hauteur des terres dont il est environné. On n'aperçoit sous les rochers du rivage que quelques chapelles en ruine et les magasins de la douane. Le village de Zéa est bâti sur la montagne à une lieue du port, du côté du levant, et il occupe l'emplacement de l'ancienne Carthée. Je n'aperçus en arrivant que trois ou quatre felouques grecques, et je perdis tout espoir de retrouver mon navire autrichien. Je laissai Joseph au port, et je me rendis au village avec le jeune Athénien. La montée est rude et sauvage : cette première vue d'une île de l'Archipel ne me charma pas infiniment, mais j'étais accoutumé aux mécomptes.

Zéa, bâti en amphithéâtre sur le penchant inégal d'une montagne, n'est qu'un village malpropre et désagréable, mais assez peuplé ; les ânes, les cochons, les poules vous y disputent le passage des rues ; il y a une si grande multitude de coqs, et ces coqs chantent si souvent et si haut, qu'on en est véritablement étourdi. Je me rendis chez M. Pengali, vice-consul français à Zéa ; je lui dis qui j'étais, d'où je venais, où je désirais aller, et je le priai de noliser une barque pour me porter à Chio ou à Smyrne. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 226).

[367] Situant cette fois le village de Zéa par rapport au port.

Le tableau en triptyque prend les allures d'une enquête où le regard sonde les aspects du paysage pour en extraire la quintessence[368]. La juste mesure du monde, duelle ou triple, passe nécessairement par ces essais de « focale », pour reprendre le vocabulaire photographique, où le paysage est un terrain d'expérimentation du regard, qui ébauche peu à peu ce que Chateaubriand appelle « le fond » du tableau en le confrontant à ce qui se présente face à lui. Le regard investit donc fortement le paysage décrit, qui se constitue en fonction de ses atermoiements, de ses essais d'appréhension. La construction des tableaux de la juste mesure resserre le cadre spatial sur ce qui est essentiel aux yeux de l'auteur : les aspérités de l'œil contemplatif s'y perçoivent plus aisément dès lors qu'elles ne sont plus noyées par la transfiguration poétique. Une véritable dynamique anime ainsi certains tableaux, contribuant à la hiérarchisation littéraire des données du réel.

C – La dynamique du regard et l'ordonnancement du mouvement

La dynamique qui fonde les tableaux de moyenne mesure est double : elle émane du regard qui reconstruit l'espace à des fins expressives ou restitue le mouvement intrinsèque au paysage.

a) La structuration paysagère du regard : progression et particularisation

Pour conférer du mouvement à ses tableaux de moyenne mesure, Chateaubriand ordonne les éléments du paysage selon une logique de progression qui se double souvent d'une concentration progressive du regard. Le lecteur est invité à plonger dans le paysage vers une perspective lointaine ou à suivre le regard de plus en plus précis du voyageur qui se focalise sur un point essentiel de l'espace, généralement de l'ordre du microcosme.

Qu'il s'agisse de situer le cimetière où est enseveli le dernier Abencérage[369], de localiser Philadelphie[370], le Tauern[371], Tunis[372] ou les fermes du nord de l'Italie[373], un

[368] Peu à peu se construit une description plus affinée des lieux au gré de l'acuité du regard forgeant ses points de repères dans un aller-retour entre le macrocosme et le microcosme, l'extériorité lointaine et l'intériorité proche.

[369] « Lorsqu'on sort de Tunis, par la porte qui conduit aux ruines de Carthage, on trouve un cimetière : sous un palmier, dans un coin de ce cimetière, on m'a montré un tombeau qu'on appelle le tombeau du dernier Abencérage. Il n'a rien de remarquable ; la pierre sépulcrale en est toute unie : seulement, d'après une

même mouvement général du regard concentre progressivement les effets, passant de la vision d'ensemble à la vision particulière. L'ultime tableau qui clôt *Les Aventures du dernier Abencérage* présente un parcours du regard qui se précise au fur et à mesure de l'avancée, passant de la perception globale du cimetière à celle d'un palmier, d'un tombeau, de la pierre sépulcrale et enfin d'un « léger enfoncement » où se déroule la reprise symbolique de la vie dans un lieu de mort. Chateaubriand guide le regard pour constituer un paysage où l'aboutissement du parcours est mis en valeur : la trajectoire adoptée est en attente d'une résolution finale, une chute attendue qui sublime le paysage. Les « victimes » rassemblées autour du calvaire décrit dans *Mémoires d'outre-tombe* forment l'aboutissement d'un parcours qui mène le voyageur de la considération du « dernier rang des montagnes » au-dessus de Salzbourg pour ensuite envisager des espaces concentriques de plus en plus resserrés[374]. Accroître l'effet de pathétique ou signifier la renaissance après le chaos tragique d'une destinée cèdent parfois à l'envers du pittoresque, la dysphorie, qui attend le lecteur au bout du parcours.

Philadelphie n'est décrite dans son alignement géométrique rectiligne que pour y présenter un aspect de la Delaware, parallèle aux rues, le caractère « ba[s] et peu pittoresqu[e] » des rives. La déception est déjà préparée par l'anonymat du fleuve en

---

coutume des Maures, on a creusé au milieu de cette pierre un léger enfoncement avec le ciseau. L'eau de la pluie se rassemble au fond de cette coupe funèbre et sert, dans un climat brûlant, à désaltérer l'oiseau du ciel. » (*Les Aventures du Dernier Abencérage, op. cit.*, p. 1401).

[370] « En approchant de Philadelphie nous rencontrâmes des paysans allant au marché, des voitures publiques et d'autres voitures fort élégantes. Philadelphie me parut une belle ville : les rues larges ; quelques-unes, plantées d'arbres, se coupent à angle droit dans un ordre régulier du nord au sud et de l'est à l'ouest. La Delaware coule parallèlement à la rue qui suit son bord occidental : c'est une rivière qui serait considérable en Europe, mais dont on ne parle pas en Amérique. Ses rives sont basses et peu pittoresques. » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 675-676).

[371] « Le dernier rang de montagnes enclavant la province de Salzbourg domine la région arable. Le Tauern a des glaciers, son plateau ressemble à tous les plateaux des Alpes, mais plus particulièrement à celui du Saint-Gothard. Sur ce plateau encroûté d'une mousse roussâtre et gelée, s'élève un calvaire : consolation toujours prête, éternel refuge des infortunés. Autour de ce calvaire sont enterrées les victimes qui périssent au milieu des neiges. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre quarante-unième – Chapitre 2, p. 915).

[372] « Avant de parler de Carthage, qui est ici le seul objet intéressant, il faut commencer par nous débarrasser de Tunis. Cette ville conserve à peu près son nom antique. Les Grecs et les Latins l'appelaient Tunes, et Diodore lui donne l'épithète de Blanche, Leucon parce qu'elle est bâtie sur une colline crayeuse : elle est à douze milles des ruines de Carthage, et presque au bord d'un lac dont l'eau est salée. Ce lac communique avec la mer, au moyen d'un canal appelé La Goulette, et ce canal est défendu par un fort. Les vaisseaux marchands mouillent devant ce fort, où ils se mettent à l'abri derrière la jetée de La Goulette, en payant un droit d'ancrage considérable. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op.cit.*, p. 492).

[373] « Les campagnes manquent ainsi de hameaux, de troupeaux, d'habitants, et n'ont point le mouvement rustique de la Toscane, du Milanois et des contrées transalpines. J'ai pourtant rencontré aux environs de Patria, quelques fermes agréablement bâties : elles avaient dans leur cour un puits orné de fleurs et accompagné de deux pilastres, que couronnaient des aloès dans des paniers. Il y a dans ce pays un goût naturel d'architecture, qui annonce l'ancienne patrie de la civilisation et des arts. » (*Voyage en Italie, op. cit.*, pp. 1470-1471).

[374] Le plateau du Tauern, le calvaire et enfin les victimes elles-mêmes.

Europe alors que le pittoresque de l'aloès et des petits paniers suspendus sur les puits décrits dans *Voyage en Italie* est, quant à lui, annoncé par tout un parcours du pays et des fermes, « agréablement bâties », contenant puits et « pilastres » rehaussés par ces ornements[375]. Chateaubriand invite le lecteur à porter son attention sur des détails signifiants et confère une dynamique à sa description. La considération de Tunis, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, débouche sur la vision des bateaux naviguant sur le port, près du fort, décrits à la suite du canal qui le relie au lac de Tunis : le lecteur suit le fil conducteur du paysage que l'auteur se charge de mettre en évidence dans une invitation finale au voyage. Le bateau appelle l'imaginaire de l'évasion car le voyageur entend bien se «débarrass[er] de Tunis » et partir, mais il peut aussi conduire à un horizon illimité.

Dans *Mémoires d'outre-tombe*, à Cauterets[376], le tableau du paysage n'est qu'une évasion sur le mode mineur qui reproduit le prologue d'*Atala* présentant les quatre fleuves américains, suivant l'un d'entre eux jusqu'à sa source en remontant le courant. Dans cet extrait, il s'agit de suivre une vallée jusqu'à un ailleurs lointain, partant de sa conformation, puis de sa division, pour aboutir à un de ses « défilés » qui mène « au pont d'Espagne et aux glaciers ». Parfois, au contraire, le départ d'un lieu éloigné conduit à se rapprocher du sujet percevant : il en est ainsi de l'approche des côtes d'Europe à la suite de l'Anatolie, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[377]. « Lointaines », au fur et à mesure de la progression du voyageur, les côtes deviennent le lieu où l'on aborde et l'objet d'une description qui se résume au constat dysphorique : « cette côte était basse et nue ».

Le mouvement concentré peut aussi se mettre en place de lui-même et le regard se contenter d'enregistrer les variations de l'espace naturel comme des indices de pittoresque fondant la validité descriptive.

---

[375] Le verbe « couronn[er] » qui est employé ne laisse aucune ambiguïté sur cet aspect de parachèvement que l'organisation structurelle de la description prépare par sa mise en scène progressive d'une apparition pittoresque.

[376] « Plus j'étais heureux à Cauterets, plus la mélancolie de ce qui était fini me plaisait. La vallée étroite et resserrée est animée d'un gave ; au delà de la ville et des fontaines minérales, elle se divise en deux défilés dont l'un, célèbre par ses sites, aboutit au pont d'Espagne et aux glaciers. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-unième – Chapitre 1, p. 347).

[377] « Nous fîmes route au nord, laissant à notre droite les côtes de l'Anatolie ; le vent tomba une heure après le lever du soleil, et nous avançâmes à la rame. Le calme dura toute la journée. Le coucher du soleil fut froid, rouge et sans accidents de lumière ; l'horizon opposé était grisâtre, la mer plombée et sans oiseaux ; les côtes lointaines paraissaient azurées, mais elles n'avaient aucun éclat. Le crépuscule dura peu et fut remplacé subitement par la nuit. A neuf heures, le vent se leva du côté de l'est et nous fîmes bonne route. Le 13, au retour de l'aube, nous nous trouvâmes sur la côte d'Europe, en travers du port Saint-Etienne : cette côte était basse et nue. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 255).

b) Mouvements et métamorphoses du paysage

Le paysage investi par le mouvement est mouvant en lui-même ou mû par une ou plusieurs métamorphoses qui lui sont propres.

- Paysages mouvants

Les paysages de Chateaubriand font souvent des éléments de la nature des héros agissants qui animent la contemplation à laquelle se livre l'auteur. En position de sujet, ils occupent le centre de l'espace perçu : dans un passage de *Voyage en Italie*, l'espace finit par s'animer de lui-même et éveiller ainsi l'intérêt du voyageur[378]. Alors qu'après Lyon, le chemin est décrit comme peu attrayant et monotone, c'est le dévoilement de l'espace montagneux, décrit grâce au vocabulaire géométrique inhérent au lexique de l'auteur[379], qui permet une première animation par l'ascension verticale progressive. Agents d'une transformation de l'espace qui rompt la lassitude du voyageur, elles ouvrent une séquence pittoresque où la nature semble s'éveiller d'elle-même et où la rivière irrigue « la plaine au pied de ces montagnes », mue par un mouvement qu'enregistre simplement le regard du promeneur.

Au centre du tableau restreint, le mouvement occupe donc l'essentiel de la description[380]. Le voyageur devient spectateur passif d'une action que réalise la nature d'elle-même, comme si le paysage ne faisait que se construire dans l'auto-engendrement. La contemplation est le moment privilégié pour peindre un tableau de paysage, mais aussi pour y déceler les infimes mouvements qui animent la nature. Lors d'une soirée vénitienne, dépeinte dans *Mémoires d'outre-tombe*[381], ces mouvements sont décrits de manière

---

[378] « La route est assez triste en sortant de Lyon. Depuis la Tour-du-Pin jusqu'à Pont-de-Beauvoisin le pays est frais et bocager. On découvre en approchant de la Savoie trois rangs de montagnes à peu près parallèles, et s'élevant les unes au-dessus des autres. La plaine au pied de ces montagnes est arrosée par la petite rivière le Gué. » (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1427).

[379] Ce que rend notamment l'emploi du terme « parallèles ».

[380] A la grotte de Neptune, il se fait intermittent et après l'itinéraire du voyageur qui le conduit à la rencontre de cette fameuse grotte et des souvenirs de Vernet, éminent peintre de paysages, l'avancée cesse et laisse place au spectacle de la nature qui se meut de son propre élan. Les caprices de l'Anio figurent alors le fil conducteur du regard, tortueux et sauvage, et relient les lieux entre eux, la grotte de Neptune et celle des Sirènes, dans le tumulte pittoresque de l'inconstance.

[381] « Nos voeux ont été exaucés : la soirée est devenue charmante ; la nuit je me suis promené sur le quai. La mer s'étendait unie, les étoiles se mêlaient aux feux épars des barques et des vaisseaux ancrés çà et là. Les cafés étaient remplis ; mais on ne voyait ni Polichinelles, ni Grecs, ni Barbaresques : tout finit. Une madone, fort éclairée au passage d'un pont, attirait la foule : de jeunes filles à genoux disaient dévotement leurs

conjuguée pour donner une impression de quiétude[382]. Le mouvement n'est plus tumultueux comme celui des torrents ou de l'ordre de la surenchère minérale comme pour les montagnes de Savoie : la trajectoire fédératrice des éléments tend vers l'immobilisation par l'euphémisation des scènes de la nature[383]. Peindre un rêve peu à peu élevé vers les hautes sphères de la spiritualité, revient à dresser à Venise un arrière-plan religieux et mystique contribuant à déréaliser le tableau. Par petites touches, Chateaubriand dépeint l'action des éléments naturels qui anime le paysage et en constitue le foyer comme une déflagration de splendeur attendue ou un élément d'unification et de pacification. Les effets se concentrent sur le mouvement en lui-même vers lequel tendent tous les autres aspects du décor. La surprise du paysage peut aussi en constituer le foyer central : les métamorphoses de l'espace naturel font donc l'objet de descriptions qui s'attachent à les transcrire dans leurs plus infimes conséquences, souvent pittoresques.

- Paysages de la métamorphose

La métamorphose des paysages se trouve à la croisée du regard du voyageur qui se transforme et du cadre naturel qui évolue de lui-même. Il est le fruit d'une médiance particulière qui fait de la mutation de l'espace le centre d'intérêt de la description. Traditionnellement, l'influence des astres permet une métamorphose du cadre : la lune qui se lève sur la Mer Morte, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[384], inaugure la description d'un paysage transformé, qui se borne à noter les effets changeants[385]. Tout annonce un éveil après la mort lente et ténébreuse avec la venue du soleil et de la « couleur admirable »

---

patenôtres ; de la main droite elles faisaient le signe de la croix, de la main gauche elles arrêtaient les passants. Rentré à mon auberge, je me suis couché et endormi au chant des gondoliers stationnés sous mes fenêtres. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-neuvième – Chapitre 5, pp. 835-836).

[382] « La mer s'étendait unie », harmonie que reprennent les étoiles, qui sont décrites comme « se mêl[ant] aux feux épars des barques et de vaisseaux ancrés çà et là ».

[383] Les accords chromatiques initiaux appellent le « chant [final] des gondoliers » qui agit comme une berceuse endormant le voyageur alangui. Les scènes centrales, celle des cafés, puis de la Madone et des jeunes filles, ajoutent la multitude à la spiritualisation du décor, dans une logique d'harmonieuse transcendance.

[384] « La lune en se levant à deux heures du matin amena une forte brise qui ne rafraîchit pas l'air, mais qui agita un peu le lac. Le flot chargé de sel retombait bientôt par son poids et battait à peine la rive. Un bruit lugubre sortit de ce lac de mort, comme les clameurs étouffées du peuple abîmé dans ses eaux.

L'aurore parut sur la montagne d'Arabie en face de nous. La mer Morte et la vallée du Jourdain se teignirent d'une couleur admirable ; mais une si riche apparence ne servait qu'à mieux faire paraître la désolation du fond. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 320).

[385] La venue d'une brise qui anime « un peu » le lac, un flot qui balbutie et « ba[t] à peine la rive » et un « bruit lugubre ».

qu'il donne aux reliefs et au lac en question. Malgré tout, la métamorphose du paysage n'est jamais complète et se fait comme en surimpression386. Le changement apporté par les astres permet à la description de se développer, entraînant un nouveau passage en revue du cadre ayant évolué, mais il peut souligner aussi le décalage produit entre l'horizon d'attente du voyageur et la réalité effective, comme lors du retour de Chateaubriand à Vérone, où l'animation attendue se mue en silence de mort. Ce bref tableau[387] issu de *Mémoires d'outre-tombe* permet de mettre au jour le règne du silence sur le paysage offert par la ville[388]. Le constat dysphorique d'un changement désagréable des lieux altère la mémoire et perturbe les présupposés : ce désordre est vecteur d'un regard dysphorique, âpre à déceler les témoignages multiples d'une désolation généralisée.

Les souvenirs du voyageur influent donc fortement sur sa perception des paysages décrits dans ces tableaux du changement, témoignages d'une déconvenue ou confirmation implicite d'une terre perçue comme maudite pour le cas de la Mer Morte, région fortement innervée par la malédiction divine selon Chateaubriand. La mue de l'espace peut d'ailleurs être essentiellement imaginaire, comme lors de la visite de *« la place du… »*, dans *Voyage à Clermont*[389], où le champ de blé devient une mer de sable[390]. Le tableau est alors construit au rythme des analogies et des comparaisons qui tendent à inverser les éléments au profit d'une déréalisation du paysage par surimpression d'un modèle extérieur[391].

Le tableau du paysage en métamorphose, lorsqu'il ne s'étend pas dans la démesure descriptive, se resserre autour des mutations de l'espace naturel ou urbain, témoignant de l'omniprésence de l'imaginaire. Le rapport de médiance instauré entre le voyageur et le

---

[386] Le voyageur se situe dans l'entre-deux, entre le « lugubre » et l'« admirable », et pressent que derrière « l'apparence » se révèle « la désolation du fond ».

[387] « Vérone, si animée en 1822 par la présence des souverains de l'Europe, était retournée en 1833 au silence ; le congrès était aussi passé dans ses rues solitaires que la cour des Scaligeri et le sénat des Romains. Les arènes dont les gradins s'étaient offerts à mes regards chargés de cent mille spectateurs, béaient désertes ; les édifices que j'avais admirés sous l'illumination brodée à leur architecture, s'enveloppaient, gris et nus, dans une atmosphère de pluie. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-neuvième – Chapitre 3, p. 825).

[388] Ce silence et cet aspect maussade s'expriment notamment par les « rues solitaires », les arènes qui « béaient désertes », ou l'architecture ternie par les conditions météorologiques, « gris et nus, dans une atmosphère de pluie ».

[389] « La place du... offre un point de vue admirable sur cette vallée. En errant par la ville au hasard, je suis arrivé à cette place vers six heures et demie du soir. Les blés mûrs ressemblaient à une grève immense, d'un sable plus ou moins blond. L'ombre des nuages parsemait cette plage jaune de taches obscures, comme des couches de limon ou des bancs d'algues : vous eussiez cru voir le fond d'une mer dont les flots venaient de se retirer. » (*Voyage à Clermont, op. cit.*, p. 21).

[390] S'y côtoient « limon » et « bancs d'algues », imitant « le fond d'une mer dont les flots viennent de se retirer ».

[391] La mue se fait métaphorique plus que réelle et constatée par le regard : l'esprit du poète guide sa plume et transcende, sur le mode de la rêverie, un espace anodin sujet aux seules changements de l'éclairage lumineux apporté par les nuages.

« pays » contemplé montre une attention précise du sujet observant qui décèle les moindres évolutions remarquables à ses yeux pour en offrir une peinture imprégnée de subjectivité, au point de créer la métamorphose sur le régime d'une rêverie personnelle. C'est d'ailleurs ce régime de la rêverie qui conclut bon nombre de tableaux descriptifs. Bien souvent, le tableau s'abrège pour laisser affleurer la réflexion, les impressions ou la méditation de l'auteur, dans un système de description digressive caractéristique des écrits autobiographiques de l'auteur, et notamment de *Mémoires d'outre-tombe*.

D – Tableaux dilués : affleurements réflexifs et sensibles.

Mesurer le monde à sa juste valeur pour le voyageur qu'est Chateaubriand consiste à assurer une communication permanente entre l'extériorité et l'intériorité de l'être mais aussi à faire du paysage restreint le lieu primordial d'une évasion au profit d'un itinéraire tout intérieur. Cette tendance digressive est omniprésente dans les paysages de l'auteur, constamment sollicité par son esprit au gré des réminiscences et des évocations culturelles ou sentimentales. Cela a pour conséquence majeure de précipiter la concision du cadre décrit en lui donnant une place secondaire et non plus centrale dans l'acte scriptural. En effet, bon nombre de paysages ne semblent avoir pour fonction que de devenir des champs de réactivation de la mémoire de l'écrivain, la plupart du temps lors de l'entreprise de l'écriture[392]. Ces évasions de l'esprit sont doubles : réflexives et méditatives lorsqu'elles suscitent des considérations ontologiques ou temporelles ; sentimentales et affectives lorsqu'elles éveillent la sensibilité de l'auteur. Mais c'est avant tout leur mode de surgissement et la manière dont le glissement s'opère entre la concision paysagère et la digression personnelle qui nous intéresse ici : cela rejoint une poétique propre à Chateaubriand et à son écriture de la porosité. Le passage de la description extérieure à l'analyse du « moi » se fait par un lieu qui appelle la réminiscence et la réflexion ou qui est déjà investi par le « génie du lieu »[393].

---

[392] La remémoration des espaces traversés permet ainsi un passage plus souple à une sentimentalité ou une réflexivité personnelle qui s'en détache plus volontiers.

[393] Je reprends ici le titre d'un ouvrage récent intitulé *Le Génie du Lieu*, dir. Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, Imago, Paris, 2005.

a) Le paysage, terme d'appel de la digression intérieure

La majorité des tableaux de moyenne mesure qui débouchent sur une efflorescence méditative, mémorielle ou sensible sont le fruit d'une rencontre entre un détail anodin, une atmosphère particulière, propices à l'éveil de la vie intérieure, et un arrière-plan culturel, historique ou de l'ordre du souvenir intime. La contemplation d'une comète à Aulnay lors d'une promenade aboutit ainsi à la personnification de cette dernière en « étrangère égarée »[394], elle suscite les interrogations du flâneur abandonné aux méandres intérieurs de sa pensée vagabonde[395]. De petits détails comme les hirondelles volant autour de la voile du voyageur évoquent Horace et sa Lydie comme paradigmes de lui-même et de Pauline de Beaumont[396] ; les fleurs de l'île du Plataniste cueillies en la mémoire d'une autre femme illustre de l'Antiquité, Hélène[397], sont à l'origine d'une plongée intérieure qui fait basculer le paysage dans une intériorité qui l'anéantit. Les réminiscences dévorent la représentation visuelle de l'espace et la description géographique du monde devient une exploration de sa propre culture et de soi-même.

Souvent, c'est l'atmosphère finale d'un lieu qui, en bordure du tableau, conduit le poète sur le terrain du ressenti personnel et du cheminement intérieur : Manheim, peinte en « cité déchue », laisse un goût d'amertume au voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* qui évoque alors son aversion pour les faux-semblants, le « faux-or », pour mieux en venir aux

---

[394] « Depuis trois ans j'étais retiré à Aulnay : sur mon coteau de pins, en 1811, j'avais suivi des yeux la comète qui pendant la nuit courait à l'horizon des bois ; elle était belle et triste, et, comme une reine, elle traînait sur ses pas son long voile. Qui l'étrangère égarée dans notre univers cherchait-elle ? à qui adressait-elle ses pas dans le désert du ciel ? » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre vingt-deuxième – Chapitre 1, pp. 1033-1034).

[395] Cette manière dont l'esprit transforme le paysage ou ses éléments en objet de méditation illustre bien un procédé récurrent de ce type de tableaux ouverts sur l'intériorité.

[396] « Ces images me poursuivaient, lorsque sur la vague d'azur, au souffle de la brise parfumé de l'ambre des pins, vinrent à passer les barques d'une confrérie qui jetait des bouquets dans le lac au son des hautbois et des cors. Des hirondelles se jouaient autour de ma voile. Parmi ces voyageuses, ne reconnaîtrai-je pas celles que je rencontrai un soir en errant sur l'ancienne voie de Tibur et de la maison d'Horace ? La Lydie du poète n'était point alors avec ces hirondelles de la campagne de Tibur ; mais je savais qu'en ce moment même une autre jeune femme enlevait furtivement une rose déposée dans le jardin abandonné d'une villa du siècle de Raphaël, et ne cherchait que cette fleur sur les ruines de Rome. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 15, p. 611).

[397] « J'examinai les ruines du pont Babyx, qui sont peu de chose. Je cherchai l'île du Plataniste, et je crois l'avoir trouvée au-dessous même de Magoula : c'est un terrain de forme triangulaire, dont un côté est baigné par l'Eurotas et dont les deux autres côtés sont fermés par des fossés pleins de jonc, où coule pendant l'hiver la rivière de Magoula, l'ancien Cnacion. Il y a dans cette île quelques mûriers et des sycomores, mais point de platanes. Je n'aperçus rien qui prouvât que les Turcs fissent encore de cette île un lieu de délices ; j'y vis cependant quelques fleurs, entre autres des lis bleus portés par une espèce de glaïeuls ; j'en cueillis plusieurs en mémoire d'Hélène : la fragile couronne de la beauté existe encore sur les bords de l'Eurotas, et la beauté même a disparu. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 134-135).

« désastres de [sa] vie »[398]. Le dégoût pour Manheim conduit à l'amertume existentielle. La description de la maison de l'auteur rue d'Enfer reproduit le même itinéraire descriptif : le bref tableau de la vue offerte depuis la fenêtre du bâtiment se conclut par le constat de l'omniprésence de la solitude, que figure un « recoin […] extrêmement solitaire » qui s'oppose à une réminiscence horatienne, celle de l'« *angulus ridet* », le recoin riant[399]. Une esthétique du contraste est à l'œuvre dans ces tableaux, qui présentent souvent un espace s'opposant point par point à l'univers intérieur du voyageur : Zurich déplaît beaucoup au mémorialiste, qui ne voit de séduction que dans ce qui est communément de l'ordre du *locus horribilis*[400]. Seuls les souvenirs permettent d'embellir les lieux et conduisent du terrain de la géographie à celui de l'histoire de la ville encore plus abhorré par l'auteur, évoquant la figure de Napoléon et la bataille de Zurich[401].

Le paysage est donc souvent un moyen de se penser dans un rapport à la grande histoire, proposant en contrepoint la petite histoire, celle de son existence comme de son entreprise scripturale. A la sortie de Bayreuth, un hameau rassemblé au fond des vallées convoque le souvenir des fondations similaires des civilisations chrétiennes, aboutissant à une méditation plus intime sur les changements de sa personne et la perte de sa capacité de rêve[402]. La mise en scène d'un *« moi »* souffrant est souvent l'horizon qui clôt ces tableaux

---

398 « Quelques vergers, des promenades ombragées de saules, à toute venue, forment le faubourg verdoyant de Manheim. Les maisons de la ville n'ont souvent qu'un étage au-dessus du rez-de-chaussée. La principale rue est large et plantée d'arbres au milieu : c'est encore une cité déchue. Je n'aime pas le faux or : aussi n'ai-je jamais voulu d'or de Manheim ; mais j'ai certainement de l'or de Toulouse, à en juger par les désastres de ma vie ; qui plus que moi cependant a respecté le temple d'Apollon ? » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, p. 795). Une gradation permet peu à peu de passer de la représentation géographique de l'espace au ressenti face à ce même paysage puis aux impressions elles-mêmes dans une visée plus autoréflexive : progressivement, le paysage s'éclipse au profit des seules répercussions qu'il provoque dans le monde intérieur de l'affect et de la mémoire.

399 « Une fois ma maison achetée, ce que j'avais de mieux à faire était de l'habiter ; je l'ai arrangée telle qu'elle est. Des fenêtres du salon on aperçoit d'abord ce que les Anglais appellent pleasure-ground, avant-scène formée d'un gazon et de massifs d'arbustes. Au delà de ce pourpris, par-dessus un mur d'appui que surmonte une barrière blanche losangée, est un champ variant de cultures et consacré à la nourriture des bestiaux de l'Infrmerie. Au-delà de ce champ vient un autre terrain séparé du champ par un autre mur d'appui à claire-voie verte, entrelacée de viornes et de rosiers du Bengale ; cette marche de mon Etat consiste en un bouquet de bois, un préau et une allée de peupliers. Ce recoin est extrêmement solitaire, il ne me rit point comme le recoin d'Horace, angulus ridet. Tout au contraire, j'y ai quelquefois pleuré. » (*Mémoires d'outre-tombe, ibid.*, tome II, Livre trente-sixième – Chapitre 1, p. 649).

400 Un « vieux corbeau » ou un « vieil orme ».

401 « En allant de Lucerne à Constance, on passe par Zurich et Winterthur. Rien ne m'a plu à Zurich, hors le souvenir de Lavater et de Gessner, les arbres d'une esplanade qui domine les lacs, le cours de la Limath, un vieux corbeau et un vieil orme ; j'aime mieux cela que tout le passé historique de Zurich, n'en déplaise même à la bataille de Zurich. Napoléon et ses capitaines, de victoires en victoires, ont amené les Russes à Paris. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 18, p. 620).

402 « Au sortir de Baireuth, on monte. De minces pins élagués me représentaient les colonnes de la mosquée du Caire, ou de la cathédrale de Cordoue, mais rapetissées et noircies, comme un paysage reproduit dans la chambre obscure. Le chemin continue de coteaux en coteaux et de vallées en vallées ; les coteaux larges avec un toupet de bois au front, les vallées étroites et vertes, mais peu arrosées. Dans le point le plus bas de ces

où le détour des impressions sur un paysage fait basculer dans le domaine de l'intériorité souffrante : Cadix et son coucher de soleil[403], décrits avec poésie et pittoresque, débouchent sur l'exposition de sentiments personnels où la « splendeur » et « l'immensité » conjuguées dans un même spectacle sont chimériques aux yeux d'un être désabusé qui ne peut que constater la perte d'un passé riche, aventuré dans une terre désormais aussi déserte que les contrées infernales du Tartare. Le lieu participe ainsi fortement des impressions néfastes ressenties par le voyageur et alimente le « mal du siècle » qui ne le quitte jamais tout au long de son existence[404]. Chateaubriand, souvent lors de rajouts tardifs, donne ainsi une patine certaine à ses descriptions de paysage. Les tableaux de moyenne mesure s'interrompent pour mieux mener le lecteur avec l'auteur sur les sentiers de la mélancolie d'un être pénétré de regrets éternels : évoquer les promenades avec Mme Récamier et la plaine battue de long en large en sa compagnie, c'est aussi retranscrire leurs discussions en une synthèse douce-amère, qui fait la part belle aux méditations sur le temps qui passe et l'impossibilité de renouer avec ce passé enfui et enfoui aux détours d'une mémoire chancelante[405].

---

vallées, on aperçoit un hameau indiqué par le campanile d'une petite église. Toute la civilisation chrétienne s'est formée de la sorte : le missionnaire devenu curé s'est arrêté ; les Barbares se sont cantonnés autour de lui, comme les troupeaux se rassemblent autour du berger. Jadis ces réduits écartés m'auraient fait rêver de plus d'une espèce de songe ; aujourd'hui, je ne rêve rien et ne suis bien nulle part. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 6, p. 784). Chateaubriand aime ainsi à se positionner sur l'arête inconfortable de la fracture des temps, entre passé révolu et présent déceptif, dramatisant sa destinée et sa vie à l'aune d'une fuite du temps perpétuellement constatée avec amertume.

[403] « La liberté venait se reposer à Cadix auprès du premier Hercule. Nous avons vu sur la chaussée de cette ville réputée miraculeuse, une de ses six merveilles, l'astre du jour, trois fois plus grand que de coutume, se plonger au milieu de l'Océan dont il augmentait la paix, la splendeur et l'immensité. Mais ces contes brillants du passé et la magnificence de la nature n'inspirent que des sentiments et ne sont plus du siècle. Le souvenir des galions, l'ancien rendez-vous des piastres, les idées mercantiles, nos passions politiques animaient les factions emprisonnées dans l'île de Léon ; cette terre, que l'on appela les Champs Elysées, se métamorphosa en Tartare. » (*Congrès de Venise*, *op. cit.*, Chapitre IV, p. 21).

[404] *Mémoires d'outre-tombe* multiplient les incursions dans le domaine de l'intériorité souffrante et de fréquentes mentions du présent de l'écriture viennent ponctuer les évocations poétiques et euphoriques de l'espace décrit comme pour les tempérer et les doubler d'un sentiment d'amertume lié à la vie déclinante.

[405] « Cette vesprée même, lendemain du jour de mes dévotions aux morts de Coppet, fatigué des bords du lac, je suis allé chercher, toujours avec madame Récamier, des promenades moins fréquentées. Nous avons découvert, en aval du Rhône, une gorge resserrée où le fleuve coule bouillonnant au-dessous de plusieurs moulins, entre des falaises rocheuses coupées de prairies. Une de ces prairies s'étend au pied d'une colline sur laquelle, parmi un bouquet d'arbres, est plantée une maison.

Nous avons remonté et descendu plusieurs fois en causant cette bande étroite de gazon qui sépare le fleuve bruyant du silencieux coteau : combien est-il de personnes qu'on puisse ennuyer de ce que l'on a été et mener avec soi en arrière sur la trace de ses jours ? Nous avons parlé de ces temps toujours pénibles et toujours regrettés où les passions font le bonheur et le martyre de la jeunesse. Maintenant j'écris cette page à minuit, tandis que tout repose autour de moi et qu'à travers ma fenêtre je vois briller quelques étoiles sur les Alpes. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième - Chapitre 22, p. 633). Le travail de l'écriture est donc de restituer un cadre naturel poétique pour mieux signifier que cette atemporalité des paysages ne peut s'apprécier réellement que tempérée par la fracture impossible à résorber entre le passé et le présent de l'écriture, l'avenir étant un horizon de mort promise et de plus en plus proche.

Lugano et Saint-Urbain sont significatifs de cette porosité de l'écriture mémorialiste qui se constitue dans une tension entre l'espace et le temps, réunis par la succession des descriptions. Lugano est alors décrit comme un lieu qui éveille l'imaginaire, apte à conduire Chateaubriand sur les détours de son entreprise scripturale :

> Les montagnes qui entourent le lac de Lugano, ne réunissant guère leurs bases qu'au niveau du lac, ressemblent à des îles séparées par d'étroits canaux ; elles m'ont rappelé la grâce, la forme et la verdure de l'archipel des Açores. Je consommerais donc l'exil de mes derniers jours sous ces riants portiques où la princesse de Begioso a laissé tomber quelques jours de l'exil de sa jeunesse ? J'achèverais donc mes Mémoires à l'entrée de cette terre classique et historique où Virgile et le Tasse ont chanté, où tant de révolutions se sont accomplies ? Je remémorerais ma destinée bretonne à la vue de ces montagnes ausoniennes ? Si leur rideau venait à se lever, il me découvrirait les plaines de la Lombardie ; par delà, Rome ; par delà, Naples, la Sicile, la Grèce, la Syrie, l'Egypte, Carthage : bords lointains que j'ai mesurés, moi qui ne possède pas l'espace de terre que je presse sous la plante de mes pieds ! mais pourtant mourir ici ? finir ici ? — n'est-ce pas ce que je veux, ce que je cherche ? Je n'en sais rien[406].

La place dévolue au paysage est restreinte, réduite à l'apparence générale du lac qui motive une analogie avec les Açores. Ce premier décrochage opéré permet un envol de l'imaginaire et l'accès à des considérations qui s'éloignent du strict rapport à l'espace[407]. Ainsi, Lugano et son lac sont conçus comme un paysage qui outrepasse le simple aspect géographique et l'énumération des possibles horizons se déroulant au fil des méditations de l'auteur dans une série de jeux d'écrans impossibles. Ils ne font que renvoyer le voyageur au lien entre la vacuité promise à son être et l'incertitude d'avoir trouvé un point d'ancrage où réunir ses derniers espoirs de survie scripturale. La réflexion centrée sur le « moi » périssable déborde le cadre rapidement esquissé du paysage pour aboutir à une aporie et à une indécision : « je n'en sais rien », déclare le mémorialiste. L'instabilité du moi se révèle dans son incapacité à fixer son être insaisissable dans les bornes étroites du paysage : dès lors, Lugano se révèle être la sœur jumelle de Saint-Urbain, « lieu triste » où l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* rêve un instant de les achever « auprès d'une chouette » avant de « finir [ses] jours » en Italie[408]. Mais si les paysages maussades l'attirent tant, c'est qu'ils le renvoient à son propre fonds de mélancolie et l'idéal creuset de ses dernières paroles, la retraite tant cherchée pour délivrer au monde son ultime testament littéraire, sa mort rêvée dans un pays idyllique, sont immédiatement contrebalancés par les « injures », les « désastres » et les « regrets » que lui inspirent désormais ces beaux paysages, gâchés par la

---

[406] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 15, pp. 611-612.
[407] La multitude d'interrogations qui suit le tableau se rapportent dès lors à l'expérience existentielle et au rapport du « moi » au temps, celui de l'écriture des mémoires et de la capacité d'un lieu à accueillir cette entreprise de ressaisie du moi dans le passé par la médiation de l'écriture.
[408] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – chapitre 20, p. 630.

perspective d'une vie en voie d'anéantissement, lui rappelant chaque jour que tout est périssable.

Le tableau de la juste mesure du monde, lorsqu'il s'épanche sur l'univers intérieur tourmenté de Chateaubriand, permet d'ouvrir un espace de mélancolie où la splendeur contemplée s'inverse par le prisme torturé de la vanité existentielle. Un élément du cadre met en branle la dynamique introspective mais il est des tableaux de paysages avortés qui contiennent déjà en eux une charge importante de souvenirs : la plongée intérieure ne s'y produit donc pas de manière inopinée, dans un rapport de médiance inattendu, mais selon la démarche consciente et volontaire proche du « pèlerinage », dont on sait la valeur pour l'auteur, très attaché aux lieux de mémoire[409].

b) Le « génie du lieu » ou l'interpénétration du moi et du monde

Les lieux de mémoire ne manquent pas dans l'œuvre de Chateaubriand et nombreux sont les paysages animés par l'âme d'un défunt ou des ancêtres, peuplés de souvenirs ou de la trace fantomatique d'illustres disparus[410]. Le paysage devient un champ de rencontre et de confirmation : la médiance permet la confrontation entre les souvenirs d'un lieu et ce lieu lui-même. Dès lors se réalise le constat d'une distance décevante, enthousiasmante, ou d'une conformité entre les souvenirs et la réalité contemplée d'un œil neuf. Mais bien souvent, le tableau est guidé par le « génie du lieu » qui métamorphose la vision portée sur l'espace appréhendé pour en faire l'illustration exacte des souvenirs conservés, créant un mouvement d'empathie et de continuité entre l'intérieur et l'extérieur de l'être.

Certains paysages sont déjà décrits dans leur relation au temps : à Lorette[411], l'allusion à Bradamante et aux « vieux murs » dessine un espace du contraste entre les

[409] Chateaubriand partant en Orient se veut un « pèlerin » des temps nouveaux, il envisage son retour à Combourg, dans *Mémoires d'outre-tombe*, comme un « pèlerinage » menant aux « champs paternels » ; *Itinéraire de Paris à Jérusalem* est un pèlerinage aux lieux saints, mais aussi à la rencontre des grandes figures de l'Antiquité qui régissent son univers culturel. Enfin, la fin de *René* ou des *Aventures du dernier Abencérage*, comme la description de Combourg dans *Mémoires d'outre-tombe*, invitent explicitement le lecteur à venir visiter en pèlerin le rocher où René aimait à réfléchir à sa destinée ombrageuse, la tombe du dernier Abencérage ou encore Combourg, dont il ne reste que le donjon en état, conforme à l'époque de son enfance. Ce motif du pèlerinage est très fertile dans l'œuvre de l'auteur et il rejoint ce que Jean-Marie Roulin a analysé dans le rapport de Chateaubriand à la patrie, qui n'est pas simplement circonscrite à la France.

[410] Chateaubriand aime ainsi à percevoir les paysages comme des espaces de confirmation d'une latence, présence-absence qu'il s'agit de réactiver, qui fait de l'espace naturel, semi-urbain ou urbain, un lieu de réactivation des souvenirs enfouis en lui.

[411] « Du haut des clochers et du sommet de quelques éminences de la ville, on a des perspectives riantes sur les campagnes, sur Ancône et sur la mer. Le soir nous avons eu une tempête. Je me plaisais à voir la valentia

« perspectives riantes » qui ouvrent le tableau et le glissement progressif du géographique à l'historique[412]. La fin du tableau reprend le lamento chateaubrianesque de la toute puissance de la nature et des constructions des hommes face à l'être humain qui « aur[a] passé » tôt ou tard. Dans la région de la Romagne[413], le voyageur d'outre-tombe insiste sur le pittoresque des villes accrochées aux montagnes « comme des compagnies de pigeons blancs », mais la description en reste là et glisse vers la considération des « chefs-d'œuvre », confrontant modernité et Antiquité[414]. Chateaubriand souscrit volontiers au plaisir de la mise en scène qui fait dériver la description vers le monde intérieur de l'auteur : la description d'Arenenberg[415], perçue sous l'égide de la figure historique de la reine Hortense, conduit à une relecture du paysage à l'aune de l'Histoire. La vue offerte se déploie depuis la perception du lac inférieur jusqu'à celle des oiseaux et prépare l'envol de l'esprit par analogie puisque la reine Hortense est devenue un oiseau à son tour, « venue se percher sur un rocher ». Décrire un paysage s'apparente à mener une enquête pour investir les lieux et trouver les vestiges de l'époque de la grande reine[416]. L'image de l'oiseau parcourt l'ensemble de ce tableau, depuis la vision d'aigle surplombante qu'adopte le voyageur jusqu'à celle des « oiseaux blancs » au loin dans un « ciel gris », la métamorphose de la reine et l'agonie des serins coïncidant avec celle du tableau lui-même.

---

muralis et la fumeterre des chèvres s'incliner au vent sur les vieux murs. Je me promenais sous les galeries à double étage, élevées d'après les dessins de Bramante. Ces pavés seront battus des pluies de l'automne ces brins d'herbe frémiront au souffle de l'Adriatique longtemps après que j'aurai passé. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième - Chapitre 2, p. 194).

[412] Les « pavés » deviennent le point de basculement entre l'extérieur et l'intérieur de la conscience puisqu'ils représentent la fixation permanente qui vaincra l'action destructrice du temps.

[413] « Dans la Romagne, pays que je ne connaissais pas, une multitude de villes, avec leurs maisons enduites d'une chaux de marbre, sont perchées sur le haut de diverses petites montagnes comme des compagnies de pigeons blancs. Chacune de ces villes offre quelques chefs-d'œuvre des arts modernes ou quelques monuments de l'antiquité. Ce canton de l'Italie renferme toute l'histoire romaine ; il faudrait le parcourir Tite-Live, Tacite et Suétone à la main. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième – Chapitre 2, p. 190).

[414] Alors, la méditation sur le temps fait du lieu un creuset de l'histoire et se termine par une attitude très chateaubrianesque, celle qui consiste à se promener un livre « à la main », comme le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, visitant les champs de bataille immortalisés par Le Tasse en lisant la *Jérusalem libérée* ou les ruines chantées par Racine en parcourant *Athalie*.

[415] « Arenenberg est situé sur une espèce de promontoire, dans une chaîne de collines escarpées. La reine de Hollande, que l'épée avait faite et que l'épée a défaite, a bâti le château, ou, si l'on veut, le pavillon d'Arenenberg. On y jouit d'une vue étendue, mais triste. Cette vue domine le lac inférieur de Constance, qui n'est qu'une expansion du Rhin sur des prairies noyées. De l'autre côté du lac on aperçoit des bois sombres, restes de la forêt Noire, quelques oiseaux blancs voltigeant sous un ciel gris et poussés par un vent glacé. Là, après avoir été assise sur un trône, après avoir été outrageusement calomniée, la reine Hortense est venue se percher sur un rocher ; en bas est l'île du lac où l'on a, dit-on, retrouvé la tombe de Charles le Gros, et où meurent à présent des serins rendus à la liberté, des serins qui demandent en vain le soleil des Canaries. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 20, pp. 626-627).

[416] Il en est ainsi de « l'île du lac », lieu de mort qui s'est perpétué au fil du temps dans sa fonction, depuis l'emplacement de « la tombe de Charles le Gros », passé funéraire qui jette un pont avec la fonction actuelle de l'île « où meurent à présent des sereins rendus à la liberté ».

La digression historique ne survient donc pas de manière brutale : elle est souvent insérée de manière poétique, par la peinture du « génie » du passé qui l'habite et en fait un espace singulier qui ne demande qu'à être relu au regard du temps qui a fui. L'espace historique peut alors laisser place à l'espace intime, celui de l'histoire personnelle. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, les marronniers de Noisiel[417] sont ainsi décrits dans une atmosphère de quiétude par le filtre de la douceur du souvenir de Mme de Lévis, associée à « une silencieuse soirée d'automne ». Tout naturellement, le voyageur ne peut visiter ce lieu que dans des conditions similaires, « l'esprit apaisé, le cœur convalescent », comme en osmose avec les souvenirs qui y sont liés. Coppet[418], haut lieu du romantisme staëlien, est visité par le spectre de Mme de Staël : c'est avant tout un espace de mémoire et c'est un véritable pèlerinage qui s'effectue sous l'égide de Mme Récamier[419]. Il ne convient pas seulement de décrire un lieu mais aussi de retracer une communion spirituelle où le but recherché est de « saluer ses cendres ». La peinture du « premier automne » rougeoyant agit ainsi à la manière d'un prélude déclinant favorisant le respect dû à la défunte et le « taillis » auquel les voyageurs se rendent n'est décrit que pour sa fonction funéraire : « c'est là que la mort à poussé sa proie et renfermé ses victimes »[420].

Le « génie » qui anime un lieu est donc autant Historique avec un grand « H » que lié à l'expérience intime, à la petite histoire, celle de l'existence. Un même procédé descriptif s'y trouve à l'œuvre, marquant le passage du paysage extérieur au paysage intérieur par l'intermédiaire d'un espace chargé de réminiscences, où chaque élément de la nature est perçu comme un signe à interpréter. Les paysages portent en eux une dimension tragique : leur description en déploie les stigmates mis à nus et dévoilés par le regard désabusé de l'auteur. Ils donnent la mesure de la relation complexe qu'entretient Chateaubriand avec le monde : très réduits, les paysages suggèrent la rapidité du coup d'œil ou la volonté d'une vision englobante qui ne s'embarrasse pas de détails ; revenus à

---

[417] « Je les rappelle avec regret, ces moments écoulés sous les grands marronniers de Noisiel ! L'esprit apaisé, le cœur convalescent, je regardais les ruines de l'abbaye de Chelles, les petites lumières des barques arrêtées parmi les saules de la Marne. Le souvenir de madame de Lévis est pour moi celui d'une silencieuse soirée d'automne. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre vingt-troisième – Chapitre 10, pp. 1153-1154).

[418] « Du château, nous sommes entrés dans le parc, le premier automne commençait à rougir et à détacher quelques feuilles ; le vent s'abattait par degrés et laissait ouïr un ruisseau qui fait tourner un moulin. Après avoir suivi les allées qu'elle avait coutume de parcourir avec madame de Staël, madame Récamier a voulu saluer ses cendres. A quelque distance du parc est un taillis mêlé d'arbres plus grands, et environné d'un mur humide et dégradé. Ce taillis ressemble à ces bouquets de bois au milieu des plaines que les chasseurs appellent des remises : c'est là que la mort a poussé sa proie et renfermé ses victimes. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *ibid.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 21, p. 631).

[419] Dont la mémoire est indissoluble des ruines romaines et de la capitale italienne pour Chateaubriand, comme Natalie de Noailles reste attachée à l'Alhambra.

[420] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. 631.

la juste mesure du monde, ils tentent d'appréhender l'espace dans une relation de distance relative, avec le souci constant de donner à voir la vastitude sans pour autant s'y épancher, étageant la perception en diptyques ou dynamisant l'espace descriptif par la percée inquisitrice du regard. La dilution dans l'espace du moi représente alors l'ultime basculement du paysage intériorisé, absorbé par la culture et les sentiments personnels : il devient lieu de projection comme de réactivation de l'histoire personnelle et collective, dans une interaction caractéristique de la médiance chateaubrianesque[421]. Il convient à présent de s'intéresser à quelques motifs essentiels des paysages de la condensation *via* deux éléments centraux des paysages à concentration progressive, l'arbre et la source, avant de s'intéresser à l'altération des vues et des panoramas esquissés à grands traits.

3. L'arbre et la source, foyers de la concentration progressive

L'arbre et la source sont souvent perçus comme les points focaux de la perception qui attirent l'œil du voyageur, ordonnant l'ensemble de la description vers son point de résolution épiphanique. C'est que ces deux éléments sont essentiels pour l'auteur : la source, symbole de la vie et de la régénérescence, partage avec l'arbre cette idée de croissance ininterrompue, de regain vitaliste qui fascine un auteur du paradoxe, hanté par la présence fantomatique et perpétuelle de la mort[422].

A - L'arbre, objet de description minimale : la vie et l'œuvre

Les paysages, espaces de résolution d'une tendance marquée à la mélancolie et à la vanité, et l'arbre en particulier, constituent autant de baumes posés sur les plaies existentielles, permettant de ravir un instant le voyageur à ses préoccupations fatalistes. On

[421] Réduire l'espace dévolu au paysage dans l'entreprise descriptive ne se résume donc pas à amoindrir ses effets, bien au contraire. En peu de mots, Chateaubriand parvient à évoquer un monde en constante résonnance avec son « moi » le plus profond mais le tableau n'est qu'une première étape dans la concentration des paysages à laquelle se livre l'auteur.

[422] L'omniprésence de la mort a été de nombreuses fois soulignée par la critique chateaubrianesque : Emmanuelle Tabet y voit la conclusion logique d'une « temporalité augustinienne » adoptée par l'auteur (*Chateaubriand et le XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, p. 380), de même qu'Agnès Verlet, qui y voit l'héritage de l'esthétique de la vanité, dont se revendique l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* (dans la troisième partie de son ouvrage, intitulé *Vanités de Chateaubriand, op. cit.*, pp. 217-326), au point, selon la critique, de construire son œuvre-testament « comme des variations sur les diverses façons de représenter la mort ».

ne peut d'ailleurs faire l'économie de citer ce passage où l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* perçoit les arbres de La Vallée-aux-Loups comme ses enfants et descendants, faisant d'eux des symboles de perpétuation de la vie à travers le temps, au-delà de sa propre existence[423] :

> Il y a quatre ans qu'à mon retour de la Terre-Sainte j'achetai près du hameau d'Aulnay, dans le voisinage de Sceaux et de Chatenay une maison de jardinier cachée parmi des collines couvertes de bois. Le terrain inégal et sablonneux dépendant de cette maison, n'était qu'un verger sauvage au bout duquel se trouvaient une ravine et un taillis de châtaigniers. Cet étroit espace me parut propre à renfermer mes longues espérances ; spatio brevi spem longam reseces. Les arbres que j'y ai plantés prospèrent, ils sont encore si petits que je leur donne de l'ombre quand je me place entre eux et le soleil. Un jour, en me rendant cette ombre, ils protégeront mes vieux ans comme j'ai protégé leur jeunesse. Je les ai choisis autant que je l'ai pu des divers climats où j'ai erré, ils rappellent mes voyages et nourrissent au fond de mon cœur d'autres illusions[424].

Le motif de l'ombre permet de peindre le sentiment de la fuite du temps au moyen de la description spatiale[425]. L'arbre prend bien plus qu'une signification vitaliste en participant au renouveau de l'auteur au-delà de la tombe : il concentre les images de l'œuvre-testament, les *Mémoires d'outre-tombe*, symbolisant les pages et les livres ouverts à consulter chaque jour pour un auteur qui aime par-dessus tout à contempler sa vie passée à l'aune de sa déchéance future[426]. Le peuplier-style de Lucile est la plus parfaite expression de la cristallisation littéraire et symbolique dont l'arbre fait l'objet dans l'œuvre de Chateaubriand, faisant son apparition à la fin d'un parcours paysager restreint visant à en faire le point nodal de la spiritualité de la jeune femme :

> Lucile aimait à faire seule vers le soir, quelque lecture pieuse : son oratoire de prédilection était l'embranchement de deux routes champêtres, marqué par une croix de pierre et par un peuplier

---

[423] Sur le rapport de Chateaubriand à la filiation par la voie du paysage et de la littérature, je renvoie à mon article « De l'impossible héritage à l'héritage littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand », *op. cit.*, pp. 225-238.
[424] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre premier – Chapitre 1, p. 115.
[425] Images de sa vie et de ses voyages par la diversité de leur nature et de leur provenance, ces arbres sont des symboles quintessenciés de son existence et La Vallée-aux-Loups devient le sanctuaire résumant son passé dans le présent et l'avenir des arbres qui y sont rassemblés.
[426] Dans *Vie de Rancé*, sa dernière œuvre, Chateaubriand prête à Rancé et à La Trappe des vertus similaires aux siennes à La Vallée-aux-Loups : un arbre tient sous son ombre les générations à venir, non plus les successeurs littéraires de Chateaubriand, mais les pauvres pour lesquels Rancé s'est dévoué. La Trappe, par métaphore, devient un arbre où l'on trouve concentré l'héritage du bienfaiteur (« Telle fut dès son début la vigueur de l'arbre que Rancé avait planté qu'il continue de vivre ; il donnera de l'ombre aux pauvres quand il n'y aura plus d'ombre de trônes ici-bas. J'ai vu à La Trappe un ormeau du temps de Rancé : les religieux ont grand soin de ce vieux lare qui indique les cendres paternelles mieux que la statue de Charles II n'indique l'immolation de Charles Ier. », *Vie de Rancé, op. cit.*, Livre III, p. 1076). Assurance d'un témoignage de son existence lorsqu'il aura disparu, les arbres sont une descendance, « petits » et appelés à devenir grands, animés d'une « jeunesse », ils sont les enfants et dignes héritiers de l'auteur en ce qu'ils retracent fidèlement par leur feuillage et leur apparence les caractéristiques de leur père-jardinier qui les a aidés à grandir en les prenant sous son ombre.

dont le long style s'élevait dans le ciel comme un pinceau. Ma dévote mère toute charmée, disait que sa fille lui représentait une chrétienne de la primitive Eglise, priant à ces stations appelées Laures[427].

Troisième élément du triptyque que constitue le lieu spirituel privilégié par la sœur de l'auteur, le peuplier représente l'accomplissement du cheminement descriptif[428]. La localisation progressive de « [l'] oratoire » naturel de Lucile se clôt par une sublimation arboricole qui n'est pas sans lien avec la littérature et le référent pictural, comme le suggèrent l'utilisation du mot « style » pour désigner le faîte pointu et élancé de l'arbre et la comparaison établie avec le peuplier. Le lieu est à la fois symbolique spirituellement, à la croisée des chemins et orné d'une croix, mais il devient surtout lieu d'écriture puisque le « style » est un poinçon dont l'extrémité servait à écrire, dans l'Antiquité, sur la cire des tablettes, et dont le verso aplati servait à effacer[429]. Le pinceau rejoint cet imaginaire puisque, chez Chateaubriand, il renvoie autant à la peinture qu'à l'écriture, suggérant que la description brève qui précède peut être considérée comme un tableau. La rencontre de l'arbre est celle d'un symbole ou plutôt de plusieurs symboles associés et mis en valeur en position finale pour parachever la séquence descriptive. Il en est de même pour l'arbre et pour la source : si le premier est souvent décrit en lien avec les oiseaux, comme nous le verrons, il est aussi souvent utilisé sur le mode du contraste pour signifier l'éclat de la vie dans un cadre de stérilité, redoublant l'effet inattendu et pittoresque qu'il suscite aux yeux du voyageur. Mais surtout, il apparaît très fréquemment en lien étroit avec la source, comme son corollaire ou son prolongement végétal sur le plan de l'éveil vitaliste du paysage. Il n'est donc pas étonnant que Chateaubriand en fasse les points de convergence de bon nombre de ses descriptions de l'espace naturel, visant à les mettre en valeur avec une grande variété d'effets.

---

[427] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre troisième – Chapitre 4, p. 203. Il y a, dans cette description d'une religion rendue à la nature, un thème cher à l'auteur du *Génie du Christianisme* pour qui la pureté de la religion chrétienne trouve sa pleine expression dans la nature comme manifestation de la grandeur et de la toute puissance divine. Que sa propre sœur, sa sœur préférée, trouve dans la nature le lieu idéal pour fonder sa religiosité pieuse n'est pas sans rappeler les éloges de la religion naturelle dans *Atala* et tout le cycle des *Natchez*.

[428] Le cadre bucolique et stratégique du carrefour, la proximité d'un lieu spirituel marqué, en font un lien établi vers le ciel, domaine divin par excellence.

[429] *Le Robert historique de la Langue française* définit le « style » comme « l'instrument pour écrire employé dans l'Antiquité et, par analogie de forme, a pris des sens techniques […] » (*op. cit.*, Volume PR/Z, article « Style », pp. 3659-3660.).

B – L'arbre et la source, points de fuite de la perspective

La perception de la source ou de l'arbre requiert une particularisation progressive et Chateaubriand construit pas à pas l'avancée du regard, qui se concentre tout d'abord sur un espace panoramique vaste pour aboutir à une précision du détail relevant de la mise en valeur du pittoresque. Replacer l'arbre ou la source dans un contexte qui l'englobe revient à faire se confronter le macrocosme et le microcosme dans un phénomène d'inclusion donnant à voir au lecteur un tableau totalisant même si l'étendue de la séquence descriptive s'attache à décrire un itinéraire qui se borne à l'essentiel.

a) Variations perceptives et focalisation progressive majeure : du général au particulier

La plupart du temps, le regard embrasse un espace montagneux pour parvenir *in fine* à cerner la source ou l'arbre dans son contexte naturel précis, au prix d'un itinéraire du regard en focalisation progressive. L'arbre aux colombes décrit dans *Les Natchez* est tout d'abord situé « sur une colline », puis localisé par rapport à un « champ de bataille » pour se concentrer sur les spécificités pittoresques offertes par sa cime[430] ; ce regard linéaire contraste avec l'approche plurifocalisante de l'intérieur de l'île Graciosa, débouchant sur l'appréhension d'un figuier particulier[431]. Le regard, décentré, se recentre, après avoir considéré un ensemble dont il se détache brutalement[432]. La fontaine Chieramo[433] est elle aussi abordée sous l'angle montagneux, dans une perspective plus linéaire qui retrace le

---

[430] « Sur une colline, à quelque distance du champ de bataille, s'élevait un sycomore dont la cime était couronnée » (*Les Natchez, op. cit.,* p. 337).

[431] « Les pentes des collines rayonnaient de ceps, dont le vin approchait celui de Fayal. L'eau était rare, mais partout où sourdait une fontaine, croissait un figuier et s'élevait un oratoire avec un portique peint à fresque. Les ogives du portique encadraient quelques aspects de l'île et quelques portions de la mer. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.,* tome I, Livre sixième – Chapitre 5, p. 332). La perception de la colline et de ses « ceps » n'est qu'une première considération qui prélude à une autre – celle de l'eau et de l'omniprésence des fontaines et des figuiers – sans lien véritable.

[432] Le retour au tableau du figuier forme la seconde partie de la séquence descriptive et contient la charge la plus forte de pittoresque par son aspect spectaculaire.

[433] « Nous arrivâmes dans la montagne au village de Parori, où nous vîmes une grande fontaine appelée Chieramo : elle sort avec abondance du flanc d'un rocher ; un saule pleureur l'ombrage au-dessus, et au-dessous s'élève un immense platane autour duquel on s'assied sur des nattes pour prendre le café. Je ne sais d'où ce saule pleureur a été apporté à Misitra ; c'est le seul que j'aie vu en Grèce. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.,* p. 119).

cheminement entrepris[434]. *Voyage en Amérique* présente quant à lui une approche encore plus distanciée du pin qui devient le point focal de la description comme de la perception[435]. La reprise de l'adverbe de lieu *« là »* clôt la première partie du tableau, concentrée sur les hauts sommets, avant d'opérer un recentrage du point de vue sur les arbres particuliers qui y croissent, selon l'imaginaire géométrique dont nous avons vu l'importance dans la démarche descriptive de l'auteur.

L'approche éloignée permet un parcours de l'espace concentré sur l'élément essentiel du tableau en fin d'itinéraire. Lorsqu'il s'agit cependant de considérer une vallée, comme celle de Slane, lieu d'élection et refuge de Bonaparte, la progression se fait moins lente et l'approche plus directe : « dans une étroite vallée appelée la vallée de Slane ou du Géranium, maintenant du Tombeau coule une source »[436]. En guise de description, ce sont les jeux de substitution onomastique qui donnent à imaginer, laissant percevoir la mort omniprésente par la mention d'une fleur dédiée aux enterrements et du « Tombeau », contrastant avec la fontaine – symbole de vie – qui y coule. Par un effet d'opposition, après une approche d'un lieu obscur vient l'apaisement suggéré : « deux saules pleureurs pendent sur la fontaine ; une herbe fraîche, parsemée de tchampas, croît autour ». La végétation et la fontaine se combinent à un imaginaire de la décrépitude comme l'indique l'orientation des saules et la réputation de la « tchampas », plante « qui fleurit dans les tombeaux »[437].

Cette vallée, « étroite », ne favorise donc pas l'épanchement du regard outre mesure et la particularisation descriptive s'opère rapidement, ce qui n'est pas le cas de la

---

[434] La montagne, puis le village de Parori, et la fontaine jaillissante nantie de son saule pleureur et d'un « immense platane », conduisent à une nouvelle élévation du regard, suivant l'étagement végétal après avoir considéré l'altitude montagneuse.

[435] « Près de la rivière Allinipigon s'élève une roche énorme et isolée, qui domine le lac. A l'occident se déploie une chaîne de rochers, les uns couchés, les autres plantés dans le sol, ceux-ci perçant l'air de leurs pics arides, ceux-là de leurs sommets arrondis ; leurs flancs verts, rouges et noirs, retiennent la neige dans leurs crevasses, et mêlent ainsi l'albâtre à la couleur des granits et des porphyres.

Là croissent quelques-uns de ces arbres de forme pyramidale que la nature entremêle à ses grandes architectures et à ses grandes ruines comme les colonnes de ces édifices debout ou tombés : le pin se dresse sur les plinthes des rochers, et des herbes hérissées de glaçons pendent tristement de leurs corniches ; on croirait voir les débris d'une cité dans les déserts de l'Asie, pompeux monuments, qui avant leur chute dominaient les bois, et qui portent maintenant des forêts sur leurs combles écroulés. » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 702). L'auteur s'attache à décrire en détail le point de vue donné depuis « une roche énorme et isolée » qui ouvre « à l'occident » sur une vaste « chaîne de rochers » que le voyageur détaille.

[436] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre vingt-quatrième – Chapitre 12, p. 1247.

[437] L'énumération d'arbres exotiques qui s'ensuit (« Dans les déclivités des roches déboisées, végètent mal des citronniers amers, des cocotiers porte-noix, des mélèzes et des conises dont on recueille la gomme attachée à la barbe des chèvres. ») traduit cette volonté de faire de la vallée, dans ses particularités végétales les plus précises, un sanctuaire du repos que reprendra la Vallée-aux-Loups pour Chateaubriand, tissant encore davantage le parallèle qu'il aime à faire entre lui et Napoléon. La formule finale, « il indiqua cette vallée pour l'abri de son repos éternel », fait signe vers la Vallée-aux-Loups, dont on sait combien les arbres sont présentés comme les représentants de sa propre existence végétalisée pour l'éternité.

perception de la colonne de Pompée[438], réunie dans l'imaginaire de Chateaubriand avec l'arbre, dont elle partage des caractéristiques de longueur et de maigreur apparente, mais dont les points communs sont plus nombreux encore. Cette colonne s'offre au regard au prix d'un parcours du golfe où elle s'insère, nécessitant un premier choix exclusif, celui de rejeter une perspective possible, celle de droite comprenant « l'île délicieuse des Lotophages, les autels des Philènes, et Leptis, patrie de Sévère ». Le regard va chercher le point focal de la perception, ce vers quoi tend l'ensemble du tableau, il dépasse les étendues « par-delà une vaste plaine de sable » pour considérer « une haute colonne » bientôt actualisée comme étant « la colonne de Pompée ». Progressivement, la percée du regard permet la distinction au sein du gigantisme de l'élément particulier qui intéresse le voyageur.

La progression de ces tableaux reproduit l'attitude de Chateaubriand voyageur face au monde qui l'entoure et qu'il découvre avec avidité : en retraçant une percée du regard, ils représentent l'action d'un esprit en quête de pittoresque. Il ne s'agit pas d'emblée de décrire l'élément qui fait saille sur le fond banalisé de la vastitude, mais de retranscrire l'approche lente qui a été la sienne en faisant du lecteur un voyageur par les mots, comme par procuration. Il en est ainsi lorsque le botaniste, teinté de rousseauisme, entreprend sa quête florale dans les forêts américaines. Partant d'une généralité pour aboutir à un détail, Chateaubriand montre que ce détail s'avère particulièrement intéressant à ses yeux et il ne se lasse pas de l'envisager sous tous les angles. Après avoir considéré le rapport entre les ruines et la végétation, son regard part en quête de pittoresque par une véritable intrusion dans la vie florale du Nouveau-Monde :

> Le contraste de ces ruines et de la jeunesse de la nature, ces monuments des hommes dans un désert où nous croyions avoir pénétré les premiers, causaient un grand saisissement de cœur et d'esprit. Quel peuple avait habité cette île ? Son nom, sa race, le temps de son existence, tout est inconnu ; il vivait peut-être lorsque le monde qui le cachait dans son sein était encore ignoré des trois autres parties de la terre. Le silence de ce peuple est peut-être contemporain du bruit que faisaient de grandes nations européennes tombées à leur tour dans le silence, et qui n'ont laissé elles mêmes que des débris.
>
> Nous examinâmes les ruines : des anfractuosités sablonneuses du tumulus sortait une espèce de pavot à fleur rose, pesant au bout d'une tige inclinée d'un vert pâle[439].

La vision s'élargit bien de prime abord, mais de manière symbolique[440]. Après de multiples conjectures, le regard descriptif reprend ses droits et l'examen méthodique des

[438] *Les Martyrs*, Livre XI, *op. cit.*, pp. 278-279.
[439] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 726.

ruines va jusqu'à distinguer les jointures des pierres, les « anfractuosités » : après la vastitude du raisonnement, il met en œuvre son application pratique précise par l'interpénétration du « pavot » et de la ruine pulvérulente[441]. Ce procédé de la focalisation progressive est rendu plus complexe dans cet extrait d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui combine différents point de vue successifs afin de porter le regard de l'emplacement du couvent de Saint-Saba jusqu'à un palmier particulier et pittoresque :

> Il est bâti dans la ravine même du torrent de Cédron, qui peut avoir trois ou quatre cents pieds de profondeur dans cet endroit. Ce torrent est à sec, et ne roule qu'au printemps une eau fangeuse et rougie. L'église occupe une petite éminence dans le fond du lit. De là les bâtiments du monastère s'élèvent par des escaliers perpendiculaires et des passages creusés dans le roc, sur le flanc de la ravine, et parviennent ainsi jusqu'à la croupe de la montagne, où ils se terminent par deux tours carrées. L'une de ces tours est hors du couvent ; elle servait autrefois de poste avancé pour surveiller les Arabes. Du haut de ces tours on découvre les sommets stériles des montagnes de Judée ; au-dessous de soi l'œil plonge dans le ravin desséché du torrent de Cédron, où l'on voit des grottes qu'habitèrent jadis les premiers anachorètes. Des colombes bleues nichent aujourd'hui dans ces grottes, comme pour rappeler, par leurs gémissements, leur innocence et leur douceur, les saints qui peuplaient autrefois ces rochers. Je ne dois point oublier un palmier qui croit dans un mur sur une des terrasses du couvent ; je suis persuadé que tous les voyageurs le remarqueront comme moi : il faut être environné d'une stérilité aussi affreuse pour sentir le prix d'une touffe de verdure[442].

Le regard s'évade selon divers points de perspective qui divergent pour mener de manière digressive au point de vue final décrivant, en fin de séquence, le détail pittoresque que constitue le palmier se détachant sur ce fond désolé[443]. Le voyageur n'est plus un observateur extérieur de la vastitude, il contemple le tableau de l'intérieur, selon le point de vue plongeant offert depuis les sommets des tours. La mention de ces dernières permet un transfert du point de vue de l'extérieur à l'intérieur, fondamental en ce qu'il accroît le phénomène de concentration perceptive en aboutissant *in fine* à la considération du palmier, au prix d'un redoublement de la concentration qui mène du montagneux, à l'horizon, au détail signifiant piquant au vif l'intérêt du voyageur esthète[444]. Le parcours

---

[440] L'esprit s'ouvre à de larges considérations, celle du « contraste » pittoresque entre la présence de ruines, attestant de la persistance d'un ancien monde, d'une civilisation, et l'omniprésence végétale, symbole de renouveau et de perpétuelle régénération.

[441] Le mouvement de particularisation s'opère brutalement mais n'en demeure pas moins significatif d'un jeu permanent établi entre le général et le particulier pour permettre de trouver la juste mesure du monde, celle qui permet de l'appréhender avec le plus d'adéquation possible vis-à-vis de sa nature réelle.

[442] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 313-314.

[443] La trajectoire du regard est tout d'abord descendante, depuis la considération de la « ravine » du torrent jusqu'au torrent lui-même et son débit, puis le « fond du lit ». Alors, l'église agit comme un relais perceptif qui relance une nouvelle dynamique perceptive et descriptive : le tableau s'attache dès lors à l'élévation architecturale des « bâtiments du monastère », avant de cheminer jusqu'aux « tours carrées », en distinguant une particulière, qui va agir de nouveau comme un relais perceptif.

[444] Ainsi, les « sommets stériles » déploient un premier rideau d'aridité qui se poursuit avec le « ravin desséché » du Cedron, les grottes dépeuplées, colonisées par les colombes, et enfin, à la manière d'un

paysager du général au particulier explore ainsi le macrocosme pour mieux plonger peu à peu dans le microcosme et rétrécir le champ de vision tout en ménageant habilement les effets d'attente et les volontés contrastives. Dans la plupart de ces paysages, la mention de la source ou de la végétation est présentée comme une note d'espoir[445]. Cette complexité des points de vue s'atténue lorsque l'on considère les paysages mettant en œuvre un espace plus restreint, dont la cohérence spatiale est plus grande.

b) Du microcosme au détail pittoresque : focalisations mineures

Lorsque le bois, le jardin, le lieu de la source ou encore l'intérieur d'un théâtre permettent, au début du tableau, de concentrer légèrement le regard, la progression de ce dernier est plus rapide et facilite la sélection visuelle qui devient plus manifeste. La vue depuis les « monastères de Terre-Sainte » permet au voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de percevoir « les maisons de Rama » comme « placées dans un bois d'oliviers, de figuiers, de grenadiers », « entourées de grands nopals »[446]. Cette vue constitue un premier stade de perception qui favorise l'opération de sélection du regard[447]. S'ensuit la description du palmier en question. Deux stades descriptifs permettent ainsi de planter un décor pour distinguer le pittoresque de ce qui doit rester en toile de fond. Il en est ainsi pour la plupart des paysages à concentration rapprochée et progressive : le jardin des oliviers est rapidement situé au bord du Cédron, bordure du tableau qui prélude à l'opération de distinction du regard, percevant « huit gros oliviers » mais ne s'attachant qu'à un seul d'entre eux, l'olivier en général, en rappelant la légende selon laquelle il serait « immortel », pour mieux considérer un exemple précis, l'olivier d'Athènes qui remonterait aux origines de la ville[448].

---

addendum ajouté *in extremis*, la mention du palmier, non pas décrit mais symboliquement porteur de vie, clôt le paysage sous le signe de l'agréable contraste.

[445] Que cela soit l'apaisement final de la vallée de la Sloane dans la source et les fleurs égayant les tombes, la colonne de Pompée comme résolution de l'errance culturelle du regard avide de découvertes, les figuiers transfigurés par les oiseaux colorés de l'île Graciosa, l'aloès sublimant la fadeur poussiéreuse des ruines et enfin le palmier redonnant de la vie à un espace de la mort désertique autour du monastère de Saint-Saba.

[446] Les nopals étant une variété de cactus.

[447] « Du milieu de ce groupe confus d'arbres et de maisons s'élancent les plus beaux palmiers de l'Idumée. Il y en avait un surtout dans la cour du couvent que je ne me lassais point d'admirer ».

[448] « Au bord même, et presque à la naissance du torrent de Cédron, nous entrâmes dans le jardin des Oliviers ; il appartient aux Pères latins, qui l'ont acheté de leurs propres deniers : on y voit huit gros oliviers d'une extrême décrépitude, L'olivier est pour ainsi dire immortel, parce qu'il renaît de sa souche : on conservait dans la citadelle d'Athènes un olivier dont l'origine remontait à la fondation de la ville. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 360).

Un même principe de progression descriptive anime ces tableaux, depuis la situation première jusqu'à la sélection du regard et la description de l'élément sélectionné. A l'intérieur du théâtre romain visité par Chateaubriand aux alentours de la villa Adriana dans *Voyage en Italie*, la situation se développe de manière similaire[449]. Peu à peu se distingue l'objet principal d'une recherche visuelle qui écarte progressivement tout autre élément pour mettre en valeur un aspect limité de celui-ci. Mais la focalisation sur l'arbre peut aussi conduire à la mise en évidence d'autres aspects pittoresques qui ne sont pas toujours tributaires du lien entre mort et renouveau, nature et culture. Deux paysages de la concentration insistent sur l'apparence humaine en trompe-l'œil des arbres décrits dans une ambiance nocturne, dans *Voyage en Amérique* et dans *Les Martyrs*[450].

Alors que le paysage de concentration traditionnel favorise la représentation d'une variante du *locus horribilis* par la stérilité dominante, permettant à un fragment de *locus amoenus* de surgir avec la source jaillissante ou l'arbre verdoyant, ces deux paysages mettent en œuvre une inversion de ces constantes. Ils sont tous deux construits selon une logique progressive du regard, s'appuyant sur les effets de lumière : alors que l'extrait des *Martyrs* se développe selon une logique attendue[451], ce sont les jeux de lumières qui, dans le passage de *Voyage en Amérique*, mettent peu à peu en relief leur faiblesse « dans l'enfoncement du bois »[452]. Cet extrait insiste aussi sur les effets chromatiques opposés[453]. Mais là où la forêt américaine dessine un paysage en dégradé de perceptions, pour se clore sur les arbres spectraux alignés en fond de décor, celle des *Martyrs* relève du véritable *locus amoenus*, reprenant le modèle du paysage gothique du Nouveau-Monde. Le motif du sang est commun aux deux paysages : feuillages ensanglantés d'un côté, racines arrosées de sang humain de l'autre, faisant de ces arbres les doubles personnifiés de revenants inquiétants. Espace d'esthétisation du morbide conformément au registre tragique de l'épopée[454], le paysage témoigne aussi de résurgences du roman noir anglais par la présence des fantômes. Peu à peu, la vision se désincarne et les repères se brouillent : la description

---

[449] En considérant les plantations qui s'y trouvent et le puits en son centre, ses deux piliers, pour ne plus s'attacher qu'à un seul offrant une particularité pittoresque pour le voyageur puisqu'il présente une « colonne cannelée », recouverte d'un « manteau de lierre », l'équivalent d'une colonne végétalisée imitant la forme d'un arbre.

[450] [18] Voir « Annexes », p. 714.

[451] La localisation du bois par rapport au château, puis la caractérisation de l'endroit préludant à la description de l'arbre en focalisation progressivement réduite.

[452] Ces arbres fantômes se retrouvent également dans le paysage issu des *Martyrs*.

[453] La « pâleur » sépulcrale du chêne au milieu des « noirs enfoncements de la forêt » montre que le vocabulaire employé est le même.

[454] Les arbres portent aussi des armes gauloises, comme des cadavres de guerriers.

s'attache à rendre la progression de l'indistinction spatiale, aboutissant à une vision terrifiante d'outre-tombe et d'outre-monde. Chateaubriand est ainsi bien loin des symboles de vie renaissant sur fond de paysage désertique qui président à la majorité de ses tableaux de la concentration progressive. Néanmoins, il s'agit bel et bien d'une entreprise d'esthétisation à laquelle se livre l'auteur[455], aussi est-il important à présent d'analyser les procédés de mise en évidence de ces éléments situés en point de fuite afin d'en repérer des constantes signifiantes sur le plan de la médiance entretenue par l'auteur avec le monde naturel qu'il appréhende de manière concentrée.

C – La mise en valeur descriptive de symboliques vitalistes

A la fin du parcours du regard que retrace la description, l'arbre est souvent lié à la source mais aussi à l'autre élément vitaliste qu'est l'oiseau : se prêtant à toutes les métamorphoses, d'arbre-oiseau à arbre-colonne, il constitue l'élément de médiation idéal entre la nature et la culture des hommes, entre le règne végétal et le règne aquatique ou aérien.

a) Les arbres-oiseaux

Si des colombes peuplent les anciennes grottes des anachorètes « dans le ravin desséché du torrent de Cédron », comme le note le pèlerin en route vers Jérusalem, cette notation révèle la manière dont Chateaubriand est soucieux de la présence des oiseaux comme moyen d'agrémenter de poésie les paysages qu'il entend représenter. Symboles de renouveau et de paix, les colombes peuplent ainsi les lieux stériles, comme le « sycomore » décrit au livre XI des *Natchez* après une perception générale du cadre, où viennent s'abattre « tous les soirs des milliers de colombes » sur « ses rameaux desséchés »[456]. L'arbre en lui-même est décrit par rapport au champ de bataille et devient un lieu stratégique pour les armées françaises en guerre qui s'y assemblent pour la nuit et doivent tenir conseil, comme

[455] En détachant *in fine*, en fin de séquence descriptive, un élément récurrent sur le fond du paysage, en multipliant les points de vue pour mettre en scène une attente prolongée de l'événement visuel surgissant inopinément, il se révèle soucieux de produire un effet plaisant de pittoresque que recherche avidement le lecteur du XIXe siècle.
[456] *Les Natchez, op. cit.*, p. 337.

il est de coutume, sous ce même arbre[457]. Mis en valeur comme point culminant de la focalisation descriptive associée à l'oiseau, l'arbre devient symbole et se métamorphose comme le figuier de l'île Graciosa qui donne l'occasion d'un tableau pittoresque très poétique. La description qui en est faite dans *Mémoires d'outre-tombe* permet de représenter une scène similaire à celle des *Natchez* mais à la symbolique distincte[458]. La couleur et les précisions apportées inaugurent la représentation d'une scène de la nature pittoresque, jouant sur les teintes diverses[459] : l'appréhension globale du paysage environnant n'a donc pour objet que de parvenir à circonscrire les conditions d'apparition de l'exotisme et du pittoresque[460]. L'utilisation du verbe « orner » pour signifier l'action des oiseaux sur le sycomore montre bien la visée esthétisante du regard chateaubrianesque. La longue dérive du regard vers le sycomore forme un prélude au jaillissement pittoresque des couleurs prenant davantage de relief après une description des lieux en général. Fréquemment, l'arbre se trouve ainsi associé à un autre élément - source ou fontaine - devenant le point focal de la perception concentrée dans une perspective commune qui suggère la permanence de la vie dans un contexte qui n'est pas toujours en continuité avec elle.

b) L'arbre et la source, l'arbre vitaliste

Cela relève sans aucun doute d'une perception topique ou d'une réalité géographique incontestable : peu de sources ou de fontaines sont décrites, en fin de perspective, sans une présence végétale conjointe. Mais cette réalité du terrain est souvent l'objet d'une réelle mise en valeur descriptive : dans *Mémoires d'outre-tombe*, la vallée de Slane[461], où trouve refuge Napoléon, est arrosée par une source qui devient plus loin une

[457] C'est sous un arbre que le vieillard Chactas est souvent consulté, et, lors de sa mort, il se confond avec la teinte de l'arbre auprès duquel il se trouve, se fondant véritablement dans le paysage. On sait également que, selon la légende bien connue, Saint-Louis rendait la justice sous un chêne, ce que la tradition littéraire n'a pas manqué de réexploiter.
[458] Les colombes ont été remplacées par « une compagnie de sarcelles bleues non palmipèdes ».
[459] Le regard esthète du voyageur associe alors les « fruits rouges » aux « oiseaux céruléens », c'est-à-dire d'une couleur bleu ciel pour mettre en valeur le contraste opéré, rendant les fruits « d'une pourpre éclatante » alliée à un « feuillage d'azur ».
[460] Une fois l'arbre isolé sur le fond du paysage, le regard scrutateur fait le lien entre les oiseaux et l'arbre pour marier les teintes entre elles et apporter la transfiguration poétique ravissant le lecteur et convoquant un imaginaire chromatique supplantant la réalité perçue.
[461] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre vingt-quatrième – Chapitre 12, p. 1247.

« fontaine »[462] où « deux saules pleureurs pendent » auxquels s'allie, sur ses bords, une « herbe fraîche, parsemée de tchampas » ; à l'île Graciosa[463], le voyageur note que « partout où sourdait une fontaine, croissait un figuier » ; la fontaine Chieramo[464] « sort avec abondance du flanc d'un rocher » et « un saule pleureur l'ombrage au-dessus, et au-dessous s'élève un immense platane » ; enfin, la source à « deux bras »[465] qu'observe le voyageur près de Jérusalem est bordée de « quelques champs de doura », de « groupes d'acacias » et « [d'] arbustes qui ressemblent au lilas » mais surtout « un vieil acacia protège la source » et « un autre se penche un peu plus bas », formant, comme nous l'avons vu précédemment, « un pont naturel » qui rappelle celui célébré dans *Atala*[466]. Un même mouvement d'abaissement du végétal vers la source jaillissante permet de faire de l'arbre un élément de protection de la fontaine de vie, donnant toujours à l'auteur l'occasion de peindre une scène bucolique alliant source, ombre et végétation proliférante. Dans ces paysages, le point de fuite devient un lieu idéalisé qui semble se construire hors du temps : l'homme comme la source sont protégés de l'altération du paysage environnant, que cela soit par l'omniprésence de la mort ou par la prolifération de l'espace désertique. Ainsi, le voyageur poète donne à voir au lecteur un espace édénique à l'horizon d'un déploiement peu engageant de la nature, fondant l'esthétique de ses paysages sur un contraste majeur qui vise au ravissement final dans une promesse de vie persistante.

Un autre moyen de transfigurer la réalité serait non plus seulement de faire sourdre les lieux de vie dans un univers mort mais de faire de la nature une sublimation de la culture et de la civilisation. Nous avons vu combien la ruine, chez Chateaubriand, gagnait la nature même de la végétation au point de devenir non plus une ruine végétalisée mais une végétation en ruines. Le même processus semble se réaliser au fond de la perspective décrite par ces paysages de la concentration progressive, puisque s'y retrouve très souvent le motif de l'arbre-colonne ou de l'arbre-cristaux.

---

[462] Cela accréditerait, en ce qui concerne Chateaubriand, l'hypothèse de l'interchangeabilité des deux termes et de leur équivalence syntaxique.
[463] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre sixième – Chapitre 4, p. 332.
[464] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 119.
[465] *Ibid.*, p. 329.
[466] Voir *Atala, op. cit.*, p. 69.

c) L'arbre-colonne et l'arbre-cristaux

La perception des paysages que construit Chateaubriand se révèle au prisme d'une médiance qui transforme souvent l'architecture en nature et la nature en éléments d'architecture, aboutissant à une indistinction toute poétique de l'espace appréhendé. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, les colonnes sont souvent confondues poétiquement avec les palmiers, dont elles partagent la silhouette longiligne :

> Ces colonnes, quoique beaucoup plus hautes que celles du Parthénon, sont bien loin d'en avoir la beauté : la dégénération de l'art s'y fait sentir ; mais comme elles sont isolées et dispersées sur un terrain nu, elles font un effet surprenant. Je me suis arrêté à leur pied pour entendre le vent siffler autour de leurs têtes : elles ressemblent à ces palmiers solitaires que l'on voit çà et là parmi les ruines d'Alexandrie[467].

C'est bien cela que recherche Chateaubriand : non pas « la beauté » antique dans toute sa splendeur mais davantage « un effet surprenant », un détail qui détonne sur un fond paysager attendu. Ainsi, la colonne n'est plus une simple colonne tout comme les arbres qui, la nuit, à la lueur changeante de la lune ou du feu de camp, deviennent des fantômes ou des spectres sanglants[468]. L'arbre est comme l'olivier, immortel, aussi confère-t-il à la ruine, et donc à la colonne dont il est le double naturel, cette nuance d'infini qui vient pallier sa finitude et sa décrépitude intrinsèques. En fond de tableau, la colonne devient point de mire et événement attendu, traquée par un regard qui recherche encore une trace du passé persistant malgré les épreuves altérantes du temps. Le sifflement du vent sur les colonnes dessine un trait d'union poétique qui fait paraître celui qui anime les ramures du palmier et met en branle l'imaginaire rêveur et analogique[469] du voyageur. La plus belle

---

[467] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 190.

[468] Les ruines sont autant celles de son passé que celle de son existence dans son ensemble. L'entreprise de *Mémoires d'outre-tombe* consiste bel et bien à édifier un monument avec les ruines de son passé pour le dresser vers l'avenir et l'outre-tombe, vers la postérité. En peintre coloriste attentif aux « effets », Chateaubriand personnifie les colonnes, dotées d'un « pied », vocabulaire architectural convenu s'il en est, mais aussi d'une « tête », ce que vient corroborer l'analogie aux « palmiers solitaires ». C'est bien entendu une nouvelle figure de mélancolie et de vanité, un double de lui-même, loin de tout et de tous, que contemple Chateaubriand au moyen des colonnes-palmiers égarées, comme lui, dans les ruines.

[469] L'analogie, récurrente dans les écrits à teneur autobiographique, est un procédé d'écriture qui nourrit l'écriture chateaubrianesque en profondeur : innervant les paysages d'autres paysages possibles, elle ouvre la voie à un univers éclaté et épars, dont le seul élément d'unification serait le moi tourmenté qui n'existe que par sa mémoire. En cela, Marcel Proust sera l'héritier direct de Chateaubriand. Le lien analogique est aussi travail de l'esprit qui transfigure le réel à l'aune d'une médiance forte qui fait de l'épreuve de la réalité un instant de réminiscence intense qui se trouve réinvesti dans l'acte de l'écriture. Dès lors, le paysage se nourrit de l'épaisseur du temps, atteignant toute la force poétique et mélancolique qui leur donne la puissance évocatoire, imaginaire et poétique propre à l'écriture romantique du paysage perçu par le filtre de la subjectivité chateaubrianesque.

image de cette transformation de l'espace est celle du « manteau de lierre » dont se recouvre une « colonne cannelée » du puits observé par le voyageur en Italie, dans la cour déserte d'une arène, près de la villa Adriana[470].

Si la « colonne de Pompée » agit à la manière d'un pôle d'attraction du regard, elle guide la progression des marins qui l'accompagnent comme un signe avant-coureur d'Alexandrie[471]. La colonne est ainsi ce qui surgit à l'horizon et s'élève pour devenir le point focal de la perception vers lequel le paysage s'ordonne et trouve brusquement un sens. L'arbre décrit sous les dehors de la colonne symbolise alors la solidité architecturale, ce qui soutient l'édifice et lui permet de tenir debout. L'imaginaire architectural est ainsi souvent utilisé par Chateaubriand pour peindre cet élément central qui occupe le champ réduit de la vision à la fin de l'opération de concentration progressive : le panorama des monts américains perçus par le voyageur près de « la rivière Allinipigon » débouche ainsi sur la perception d'arbres en forme de pyramides et de colonnes, la nature devenant un véritable champ de ruines[472]. La métamorphose du paysage emprunte alors les modèles de la société pour exprimer la beauté ineffable des forêts américaines. Le lecteur est ainsi mieux à même de se représenter cette nature avec les yeux de l'européen habitué à voir et à concevoir les merveilles de l'architecture. Mais c'est aussi un moyen littéraire pour l'auteur de doter cette nature d'un passé, de lui imprimer la trace de l'histoire qui semble lui faire

---

[470] « L'intérieur du théâtre sert de basse-cour et de jardin à la ferme : il est planté de pruniers et de poiriers. Le puits que l'on a creusé au milieu est accompagné de deux piliers qui portent les seaux ; un de ces piliers est composé de boue séchée et de pierres entassées au hasard, l'autre est fait d'un beau tronçon de colonne cannelée ; mais pour dérober la magnificence de ce second pilier, et le rapprocher de la rusticité du premier, la nature a jeté dessus un manteau de lierre. » (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1444). Le regard du poète n'a de cesse que de distinguer ces petites mues de l'espace mettant en abîme les procédés littéraires mis en œuvre dans sa propre description des paysages.

[471] « Déjà nous avions laissé à notre droite l'île délicieuse des Lotophages, les autels des Philènes, et Leptis, patrie de Sévère. Nous ne tardâmes pas à traverser le golfe de Cyrène. La treizième aurore embellissait les cieux, lorsque nous vîmes se former à l'horizon, le long des flots, une rive basse et désolée. Par delà une vaste plaine de sable, une haute colonne attira bientôt nos regards. Les marins reconnurent la colonne de Pompée, consacrée aujourd'hui à Dioclétien par Pollion, préfet d'Egypte. Nous nous dirigeâmes sur ce monument, qui annonce si bien aux voyageurs cette cité, fille d'Alexandre, bâtie par le vainqueur d'Arbelles, pour être le tombeau du vaincu de Pharsale. » (*Les Martyrs, op. cit.*, Livre XI , p. 278).

[472] « Là croissent quelques-uns de ces arbres de forme pyramidale que la nature entremêle à ses grandes architectures et à ses grandes ruines comme les colonnes de ces édifices debout ou tombés : le pin se dresse sur les plinthes des rochers, et des herbes hérissées de glaçons pendent tristement de leurs corniches ; on croirait voir les débris d'une cité dans les déserts de l'Asie, pompeux monuments, qui avant leur chute dominaient les bois, et qui portent maintenant des forêts sur leurs combles écroulés. » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 702). Déjà, Bernardin de Saint-Pierre, dans le frontispice de ses *Etudes de la nature*, emprunte l'imaginaire géométrique pour décrire les arbres : « On voit sur le devant du paysage quelques arbres qui se plaisent dans les latitudes froides et humides, entre autres, le sapin et le bouleau. Ces deux genres d'arbres que l'on y rencontre presque toujours ensemble, présentent différents contrastes dans leurs couleurs, leurs formes, leurs ports, et dans les animaux qu'ils nourrissent. Le sapin élève dans les airs sa pyramide aux feuilles roides, filiformes, et d'une verdure sombre ; et le bouleau lui oppose sa masse en forme de pyramide renversée, aux feuilles mobiles, arrondies, et d'une verdure tendre. » (*Etudes sur la Nature*, « frontispice », document électronique Gallica, reproduction de l'édition Deterville, tome I à V, Paris, 1804, p. 34).

défaut[473]. Si le paysage du bois nocturne aboutit, dans *Voyage en Amérique*, à la perception des arbres fantomatiques, cela se produit après un premier stade de transformation du paysage qui fait apparaître les arbres plus proches « comme des colonnes de granit rouge »[474]. Le déplacement analogique des images offre alors, en surimpression du paysage effectif, un autre paysage antithétique qui vient le rendre plus explicite, mais aussi plus poétique : l'arbre-colonne donne une assise à la description qui s'en trouve soutenue et renforcée comme le chapiteau d'un temple.

La métamorphose du palmier ou du sycomore en arbre à joyaux participe du même principe d'esthétisation du tableau final offert en fin de perspective au lecteur : le sycomore de l'île Graciosa, chargé de fruits, devient un objet de décor d'une richesse inégalée[475]. Auréolé de prestige, il se rapproche du palmier mis en valeur à la fin de la vue sur Rama : la perception de Saint-Saba se clôt par la vision particularisante du palmier, « touffe de verdure » salvatrice au sein de la « stérilité ». Celui que distingue le regard de Chateaubriand[476] à Rama apporte, de surcroît, la richesse orientale des joyaux. Bien plus, ce palmier conjugue l'apparence de la colonne à l'esthétisme des « cristaux »[477]. La force poétique de la description réside sans nul doute à la manière dont Chateaubriand en fait des portraits comme s'il avait affaire à de véritables personnes rencontrées au détour du chemin[478]. La littérature témoigne ainsi de l'existence d'un arbre singulier qui devient objet

---

[473] Un chapitre du *Génie du Christianisme* pourrait expliquer cette perception du paysage comme vestige d'un passé dont les traces sont encore perceptibles. En effet, Chateaubriand conçoit la nature sauvage et la nature en général comme portant les empreintes de la Création et du Chaos originel, expliquant, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, qu'il perçoive le ciel et l'océan selon le modèle de l'inversion, les nuages imitant les vagues et les vagues reproduisant le ciel comme un miroir (*Génie du Christianisme*, première partie, Livre IV, chapitre IV, « Histoire naturelle ; Déluge », *op. cit.*, pp. 553-555.). Le modèle ruinesque devient un moyen de penser la nature dans un passé qui n'existe *a priori* pas du tout puisqu'elle est avant tout fondée sur le renouveau perpétuel.

[474] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 706.

[475] A la manière d'un collier où les « fruits rouges » sont « enchaînés comme des cristaux », rejoignant la « pourpre éclatante » qui les caractérise et qui laisse imaginer une vivacité quasi royale.

[476] L'un des fondements du pittoresque de Chateaubriand et de sa poétique du paysage est sans nul doute cette capacité à extraire d'un cadre général un détail insignifiant qui rend sa vision particulièrement subjective et lui donne la force d'un témoignage pris sur le vif. Il sait apporter à un paysage de plus ou moins grande envergure le contrepoint du minimalisme afin de permettre une mesure poétique du monde : le macrocosme s'évalue à l'aune du microcosme, donnant une perception singulière et fortement empreinte de poésie. Le poète donne l'impression d'être omniscient et de saisir par son regard les moindres inflexions de vie qui animent une scène. En cela, les paysages de Chateaubriand sont fortement dynamisés et se distinguent nettement d'une plate description sans caractérisation aucune.

[477] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 293.

[478] Chateaubriand, on le sait, excelle dans l'art du portrait, dans la lignée des grands mémorialistes. Pour cet art descriptif spécifique, nous renvoyons à l'ouvrage de Fabienne Bercegol, *La Poétique de Chateaubriand - Le Portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Honoré Champion, 1996.

esthétique digne de l'attention et de la peinture de l'auteur[479]. Chateaubriand prend donc un soin particulier à mettre en valeur la fin de ses tableaux, ordonnant l'ensemble de la progression qui constitue le premier volet de la description à seule fin de pouvoir dépeindre un paysage en miniature, où nature et culture deviennent des valeurs révolues, interchangeables, et où l'espace se métamorphose en prenant ses plus beaux atours. A mesure que le regard se particularise, la description devient plus pittoresque, la plume de l'auteur s'aiguise et parachève le tableau avec un art consommé de la pointe[480], offrant l'éclat singulier d'un ballet de couleurs et d'images.

Les tableaux de moyenne mesure visent donc à une concision plus grande de l'espace décrit : la mise en scène du paysage s'y trouve concentrée sur l'essentiel du pittoresque. Le regard cherche à trouver la voie médiane qui relie l'être, le paysage et sa retranscription littéraire, et il peut se concentrer progressivement sur un détail hautement signifiant d'apparence insignifiante qui ordonne l'ensemble du tableau comme s'ouvrir sur des espaces plus vastes.

Parfois, le regard posé sur le monde s'inverse : la concentration progressive focalisante trouve son contrepoint dans la vision déconcentrée propre aux vues et panoramas de moyenne mesure, qui sont le pendant, sur le mode de l'esquisse, des vues et panoramas extensifs analysés dans la partie précédente.

4) Vues et panoramas esquissés à grands traits

Lorsque Chateaubriand décrit de rapides paysages perçus depuis un point de vue élevé, la limitation descriptive est telle qu'elle occulte une partie de l'étendue spatiale à circonscrire : le regard se focalise sur l'essentiel, adoptant un rythme binaire, plus rarement ternaire, étageant souvent la perception selon la dichotomie du lointain et du proche. Dès lors, il ne semble plus véritablement possible de parler de vue panoramique, au sens

[479] Le palmier décrit dans cette fin de tableau termine la séquence descriptive comme une apothéose qui le rapproche lui aussi d'une personne de rang royal, par sa « grâce » et sa parure de dattes devenues « cristaux ».

[480] « Il montait en colonne à la hauteur de trente pieds, puis épanouissait avec grâce ses rameaux recourbés, au-dessous desquels les dattes à moitié mûres pendaient comme des cristaux de corail ». Il semble que l'on puisse parler de véritable « pointe » descriptive, tant le propos se trouve brusquement soulevé par la poésie de l'ultime perception, apportant un effet comparable à un trait d'esprit en fin de sonnet ou à une chute finale dans une nouvelle : en considérant le dernier élément décrit en fin de perspective, tout le paysage semble s'ordonner et trouver un sens dans une longue préparation, comme une maturation, une gestation de la plume et du monde représenté, se terminant dans l'apothéose révélatrice d'une poésie jusque-là sous-jacente, voire inexistante. Toute la force de la description chateaubrianesque, dans ce type de séquence, relève de cette disposition qui vise à ménager les effets à faire ressentir au lecteur le plus tard possible.

traditionnel du terme[481] : la vue n'épouse plus un paysage à 360° ordonné selon les points cardinaux[482]. Il tient alors le milieu entre le panorama, à 180°[483], et la vue, qui n'est pas conditionnée par un angle perceptif particulier[484]. Cependant, un certain nombre de constantes peuvent être repérées comme étant caractéristiques de la poétique de réduction mise en œuvre. L'ordonnancement de la vue peut être nettement balisée par un vocabulaire explicite, ou simplement suggérée par le passage à d'autres éléments du décor. Enfin, certains paysages ont une logique progressive peu explicite voire inexistante, visant avant tout à constituer un espace microcosmique, un tout à connotation symbolique.

A- Du panorama succinct à la vue organisée

La vision panoramique se trouve altérée par la perspective synthétique adoptée par une poétique de la concision : elle se mue en simple vue réduite à un double mouvement du proche au lointain, plus rarement du lointain au proche ou enfin du haut vers le bas.

a) Variations panoramiques

Parmi les paysages perçus de manière synthétique depuis un point de vue élevé, un seul semble répondre aux critères du panorama s'appuyant sur les points cardinaux. Dans *Les Natchez*, lorsque Céluta se met en route en direction de La Nouvelle-Orléans, son regard se met à examiner le paysage alentour dans un paysage à 180° :

> A l'heure où la hulotte bleue commence à voltiger dans les forêts américaines, Céluta atteignit le sommet d'une colline ; elle se détermina à passer la nuit au pied d'un tamarin, dans le tronc caverneux duquel les Indiens allumaient quelquefois le feu du voyageur. Au midi on découvrait la ville des blancs, au couchant le Meschacebé, au nord de hautes falaises où s'élevait une croix[485].

---

[481] Selon le *Dictionnaire du paysage*, la vue panoramique est une « vue dégagée sur 360° offerte par un point haut du paysage » (*Dictionnaire du paysage*, article « vue panoramique », Editions Conseil international de la langue française, Paris, 2008).
[482] Comme cela était le cas pour les vues panoramiques expansives que nous avons étudiées.
[483] Le *Dictionnaire du paysage* définit ainsi le panorama comme une « vaste étendue de territoire visible sur un angle d'au moins 180° depuis un emplacement déterminé » (*Dictionnaire du paysage*, *ibid.*, p. 134).
[484] La vue, selon ce même dictionnaire, est une « étendue qui peut être observée depuis un endroit donné » (*Dictionnaire du paysage*, *ibid.*, p. 187).
[485] *Les Natchez, op. cit.*, p. 453.

Après une rapide situation de Céluta, reprenant le lieu commun du pied de l'arbre comme lieu stratégique de l'action, le panorama esquissé est on ne peut plus restreint : le « midi », le « couchant » puis le « nord » se succèdent. Les éléments du paysage sont relevés sans caractérisation, comme pour donner un ensemble de repères au sein du cheminement de l'Indienne : la quintessence de l'espace du Nouveau-Monde, celui des colons, des sauvages (symbolisé par le tempétueux Meschacebé) et de la colonisation chrétienne, suggère une domination sur la sauvagerie par la position de la croix dominant les « hautes falaises ». La vision synthétique de l'espace a une valeur éminemment symbolique. Le sujet percevant est souvent le point de départ de la description et s'y trouve intégré par le biais de précisions locatives qui prennent comme étalon la position même du voyageur contemplateur. Alors, le « je » apparaît, ou le « nous » de connivence, qui englobe le lecteur partageant la vision du narrateur ou celle d'un éventuel compagnon de voyage. Alors, la totalité perceptive s'appuye sur la situation de cet observateur privilégié cherchant à sonder l'espace.

La perception circulaire du paysage est un moyen de le cerner dans son ensemble : *Atala* offre ainsi une perspective duelle de l'espace[486] partageant la vision du héros entre le « village de Sticoé », situé « à […] gauche » par le héros-narrateur puis « à droite la vallée de Keow ». Mais cette dualité paysagère s'accompagne d'une vision perforatrice de l'espace complétant celle, binoculaire, qui appréhende les espaces latéraux[487]. Cette vision latérale binoculaire est reprise dans le panorama offert par Scio vu des îles dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, nourrissant une structure tripartite plus marquée encore. Au schéma gauche / droite / perspective à l'horizon, cette vue substitue une répartition par catégorie d'îles pour offrir *in fine* la synthèse poétique d'un étagement des teintes proposées par ces mêmes îles[488]. Le passage en revue panoramique du regard circulaire n'est pourtant pas

---

[486] « Le village indien de Sticoé, avec ses tombes pyramidales et ses huttes en ruine, se montrait à notre gauche, au détour d'un promontoire ; nous laissions à droite la vallée de Keow, terminée par la perspective des cabanes de Jore, suspendues au front de la montagne du même nom. Le fleuve qui nous entraînait coulait entre de hautes falaises, au bout desquelles on apercevait le soleil couchant. Ces profondes solitudes n'étaient point troublées par la présence de l'homme. Nous ne vîmes qu'un chasseur indien, qui, appuyé sur son arc et immobile sur la pointe d'un rocher, ressemblait à une statue élevée dans la montagne au Génie de ces déserts. » (*Atala, op. cit.*, p. 58). Ce panorama débouche donc sur un tableau ou plutôt une scène de la nature agrémentée par la présence pittoresque de l'homme sauvage, donnant l'occasion d'un portrait exotique agrémentant et concluant la représentation poétique de ce que l'auteur a l'habitude de nommer de « profondes solitudes ».

[487] Le regard va alors se perdre au fond de la « perspective » pour percevoir « des cabanes de Jore » annonçant celle qui forme le fond du tableau fluvial et des « hautes falaises », à savoir « le soleil couchant ».

[488] « Nous appareillâmes à midi. Le vent du nord nous porta assez rapidement sur Scio ; mais nous fûmes obligés de courir des bordées, entre l'île et la côte d'Asie, pour embouquer le canal. Nous voyions des terres et des îles tout autour de nous, les unes rondes et élevées comme Samos, les autres longues et basses comme

toujours inaugural puisqu'il peut arriver qu'un premier aperçu de l'espace soit donné pour mieux appréhender ensuite la vastitude. Dans *Voyage en Amérique*, ce n'est plus la palette du peintre reproduite par les îles diversement éloignées mais la circularité fluviale qui clôt l'ensemble du paysage :

> Du fond de notre hutte nous jouissions d'une vue pittoresque. Devant nous s'étendait le lac, assez étroit et bordé de forêts et de rochers ; autour de nous la rivière, enveloppant notre presqu'île de ses ondes vertes et limpides, balayait ses rivages avec impétuosité[489].

En quelques coups d'œil se dévoile la quintessence du paysage, agrémentée par des détails pittoresques individualisant la perception comme la couleur de l'eau ou la vigueur des flots. Le paysage se trouve résumé par son omniprésence aquatique, lac ou rivière, combinant l'extension horizontale et le mouvement circulaire, les « forêts » comme les « rochers » apportant l'agrément de la diversité géographique. La « vue pittoresque » s'apparente alors à la « vue panoramique » à 360°, donnant une vision totalisante de l'espace.

Lorsqu'elle est moins explicitement englobante, la vision cherche à rendre une trajectoire qui peut se distinguer selon un double mouvement, entre proximité et éloignement ou descente et élévation.

b) Vue dualiste et double mouvement du regard : le proche et le lointain

La majorité des vues restreintes représentées par Chateaubriand dessinent une trajectoire qui conduit de la proximité à l'éloignement[490]. Le balisage de l'étagement perceptif est centré sur l'individu porteur du regard : le narrateur de *Mémoires d'outre-tombe*, « dans les jardins de l'ancienne abbaye de la Déserte », invite ainsi le lecteur à imaginer « le Rhône et la Saône » par une formule locative[491] et un vouvoiement de connivence pour mieux passer sans plus de détails « au loin » et détailler « la plus haute montagne de l'Europe, première colonne militaire de l'Italie, avec son écriteau blanc au-

---

les caps du golfe d'Ephèse : ces terres et ces îles étaient différemment colorées, selon le degré d'éloignement. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 231-232).

[489] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 686.

[490] La position surplombante du sujet percevant favorise une vision qui s'étend vers l'horizon dans l'ordre le plus logique pour recréer une progression allant crescendo jusqu'à l'apothéose des limites perceptives.

[491] « A vos pieds ».

dessus des nuages. »[492]. L'éloignement se combine avec l'élévation du relief qui conduit à l'horizon céleste. La trajectoire du regard appelle le parcours paysager comme celui de l'horizon montagneux perçu depuis la prison de Silvio Pellico :

> Par la fenêtre de la première chambre, on domine les combles de Saint-Marc ; on voit le puits dans la cour intérieure du palais, un bout de la grande place, les différents clochers de la ville, et au-delà des lagunes, à l'horizon, des montagnes dans la direction de Padoue […][493].

Contrairement au paysage lyonnais qui se fonde sur une vision fracturée de l'espace entre proximité fluviale et éloignement montagneux, cette perspective vénitienne mène du microcosme du « puits » situé dans un espace proche, clos et urbain, à un espace éloigné, vaste et ouvert sur l'infini dans la perspective fuyante d'une autre ville italienne. Entre ces deux espaces antagonistes, le paysage fragmentaire sert de transition, contenant en son sein des indices avant-coureurs de vastitude (la grande place) et d'élévation (les clochers). La dynamique d'éloignement peut alors passer sous silence les lieux où se tient l'observateur pour privilégier l'horizon seul, la concision des paysages représentés faisant l'économie de la phase d'approche du lointain. A la pointe de Caramanie[494], dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le regard du voyageur ne peut se porter qu'au loin[495] : si le regard va chercher l'horizon de prime abord, c'est sans doute parce que le premier plan manque de pittoresque. L'efficacité descriptive nécessite de choisir les éléments les plus significatifs de l'espace au point que le lointain en vienne à précéder le proche dans un regard qui revient à son point d'origine.

La fenêtre est l'un des lieux essentiels de la contemplation paysagère[496] et c'est depuis l'une d'elles que le voyageur en Italie voit s'opposer à son ouverture la fermeture symbolique du paysage qui l'environne : « [d]ans les ténèbres »[497], Tivoli n'est qu'un tableau obscur qui diminue les perspectives[498]. La dissipation du paysage conduit alors à la

---

[492] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, « Le Livre sur Madame Récamier », p. 1288.
[493] *Ibid.*, tome II, Livre trente-neuvième – Chapitre 6, p. 839.
[494] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 272.
[495] C'est ce qu'indiquent les connecteurs spatiaux - « au loin, derrière nous » - qu'utilise l'observateur, les yeux fixés sur « Rhodes », réduit à « une chaîne de côtes bleuâtres sous un ciel d'or ». Il distingue « dans cette chaîne deux montagnes carrées », décelant la forme vague de « châteaux » qui permet l'analogie avec les « Acropolis de Corinthe, d'Athènes et de Pergame ».
[496] Anne Coquelin y voit la matrice même de la perception bornée qui permet de circonscrire la vastitude du pays et de la constituer en paysage signifiant (« Par la fenêtre, je vois donc quelque chose de la nature, prélevé sur la nature, découpé dans son domaine. Le paysage n'est autre chose que la présentation culturellement instituée de cette nature qui m'enveloppe. », *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 127.).
[497] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1440.
[498] « La cascade m'a parue petite, et les arbres que j'avais cru apercevoir n'existaient point ».

perception des éléments lointains du paysage pour combler les lacunes de la perception[499]. Dans le retour du regard vers la proximité, c'est aussi un retour à la civilisation qui se produit par la distinction, « à quatre pas de [lui] », du « temple de Vesta » et de « la grotte de Neptune ». Ce mouvement de rapprochement laisse entendre que la vue permet un déploiement horizontal premier qui supplante la dynamique verticale qui préside au paysage appréhendé d'un point de vue élevé. L'extension du paysage est en effet souvent suggérée sur l'axe vertical, mesurant l'élévation plus que l'éloignement.

c) Vue descendante : le bas et le haut

Les vues offrent une double perspective : tout en proposant une extension horizontale en tension vers l'horizon, elles permettent aussi au regard de plonger dans un paysage appréhendé depuis un lieu d'élévation[500] pour remonter *in fine* à la cime des montagnes bornant souvent l'horizon ou pour se perdre dans l'immensité de l'océan en contact avec le ciel. Certaines vues favorisent essentiellement la perception verticale, balisées par des connecteurs spatiaux permettant de suivre l'évolution descendante du regard : « sur une hauteur », à Würtzbourg[501], le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* aperçoit tout d'abord « une citadelle » avant de laisser plonger son regard « au bas » pour distinguer « la ville », « son palais, ses clochers et ses tourelles ». Le dernier stade de la perception particularise davantage l'espace et décrit le palais par analogie avec ceux de Florence : le regard ne s'échappe plus mais se replie sur lui-même dans la concentration progressive du rapprochement visuel favorisant l'évasion spirituelle. Mais lorsque le mouvement de descente se fait direct, le paysage n'est plus structuré de manière stricte et ordonnée. Dans *Voyage en Amérique*, la position surplombante du promeneur rend les éléments indistincts et favorise l'éveil de la rêverie ou le vagabondage visuel :

> Nous voilà au sommet : au-dessous de nous on n'aperçoit que la cime des arbres. Quelques rochers isolés sortent de cette mer de verdure, comme des écueils élevés au-dessus de la surface de

[499] « De l'autre côté de la rivière » puis « derrière [l]es montagnes », le regard perçoit le beau derrière le laid, la « vive aurore » derrière « un amas de vilaines maisons ».
[500] Ainsi, Chateaubriand met en scène ses personnages ou ses doubles voyageurs parvenus à des « sommets », à une fenêtre élevée, allant même jusqu'à parler de « promontoire » ou d'« observatoire », se plaçant résolument dans une posture de perception de l'espace.
[501] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 7, p. 788.

l'eau. La carcasse d'un chien, suspendue à une branche de sapin, annonce le sacrifice indien offert au génie de ce désert. Un torrent se précipite à nos pieds, et va se perdre dans une petite rivière[502].

Le paysage est vu partiellement et l'imaginaire comble ce qui reste à l'ombre de « l'horizon interne »[503]. L'inversion des éléments dans l'indistinction d'un point de vue généralisant, qui fait de la forêt une mer, laisse place ensuite à une vision particularisante qui trahit la recherche de points d'attache après les cimes noyées des arbres, comme pour mieux fixer le regard et structurer sa perception. Après le retour à soi face à l'échec du déploiement paysager dans un monde de signes métonymiques[504], le regard revient à une autre métonymie, celle du sujet percevant, par le biais de ses pieds figurant le point de repère de la perception. C'est le fleuve qui conduit le regard et le mène à un retour au point d'origine. L'exploration surplombante se réduit à la perception de bribes paysagères, la dynamique de descente du regard se consume dans une exploration horizontale de l'espace peu concluante et le torrent « va se perdre dans une petite rivière ».

La vue paysagère restreinte fait ainsi souvent l'économie de l'espace représenté si bien que les points de repères s'en trouvent altérés, la présence du sujet observant peu à peu gommée, laissant deviner la progression implicite de la description derrière la présence fantomatique des plans visuels. Le paysage peut aussi fournir par lui-même un ensemble de repères qui se combinent avec les mentions de la présence du sujet percevant pour rendre la progression descriptive plus explicite : les indications étant plus rares, le paysage se déploie plus librement.

---

[502] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 708.

[503] Voir *Voyage au Mont-Blanc, op. cit.*, pp. 114-116 : « Mais, pour venir enfin à mon sentiment particulier sur les montagnes, je dirai que comme il n'y a pas de beaux paysages sans un horizon de montagnes, il n'y a point aussi de lieux agréables à habiter ni de satisfaisants pour les yeux et pour le cœur là où on manque d'air et d'espace : or, c'est ce qui arrive dans l'intérieur des monts. Ces lourdes masses ne sont point en harmonie avec les facultés de l'homme et la faiblesse de ses organes.

On attribue aux paysages des montagnes la sublimité : celle-ci tient sans doute à la grandeur des objets. Mais si l'on prouve que cette grandeur, très réelle en effet, n'est cependant pas sensible au regard, que devient la sublimité ?

Il en est des monuments de la nature comme de ceux de l'art : pour jouir de leur beauté, il faut être au véritable point de perspective ; autrement, les formes, les couleurs, les proportions, tout disparaît. Dans l'intérieur des montagnes, comme on touche à l'objet même, et comme le champ de l'optique est trop resserré, les dimensions perdent nécessairement leur grandeur : chose si vraie, que l'on est continuellement trompé sur les hauteurs et sur les distances. J'en appelle aux voyageurs : le Mont-Blanc leur a-t-il paru fort élevé du fond de la vallée de Chamouny ? Souvent un lac immense dans les Alpes a l'air d'un petit étang ; vous croyez arriver en quelques pas au haut d'une pente que vous êtes trois heures à gravir ; une journée entière vous suffit à peine pour sortir de cette gorge, à l'extrémité de laquelle il vous semblait que vous touchiez de la main. Ainsi cette grandeur des montagnes, dont on fait tant de bruit, n'est réelle que par la fatigue qu'elle vous donne. Quant au paysage, il n'est guère plus grand à l'œil qu'un paysage ordinaire ». La position dominante masque ainsi une partie de l'espace à appréhender de la même manière que les montagnes immenses, pour Chateaubriand, écrasent toute perspective et tout paysage possible.

[504] Les cimes signifient les arbres et la carcasse la présence des indiens.

B- Vues à progression implicite

Libérées du carcan de la localisation perceptive, les vues paysagères sont souvent réduites à peu d'éléments qui s'enchaînent selon une logique que le lecteur lui-même doit faire apparaître. La condensation peut s'avérer extrême, comme dans cette très courte vue de Baïes extraite de *Voyage en Italie* : « Vue du haut de Monte-Nuovo : culture au fond de l'entonnoir ; myrtes et élégantes bruyères. »[505]. Le style, allusif et lapidaire, se veut en prise directe avec le réel, constituant une saisie sur le vif du pittoresque des lieux sans prendre la peine de constituer une description en bonne et due forme[506].

Elliptiques lorsqu'elles concernent les indications de localisation proche, les vues à la progression implicite indiquent seulement la dernière étape de la perception qui conduit à une rupture de la continuité spatiale pour mener à la considération de l'horizon ou d'un espace éloigné. Le paysage en mouvements qui se dessine au fil de la progression de « Dorothée » et de « la fille de Démodocus » dans *Les Martyrs*[507], découvrant la Palestine par paliers successifs, ne dévoile ainsi aucune indication sur le déroulement du paysage premièrement décrit[508]. De même, la vue offerte au visiteur de Lord Liverpool sur Londres et la Tamise est localisée « en aval de la rivière », déroulant le paysage londonien, en isolant « une partie de la cité dont le brouillard et la fumée élargissait la masse »[509]. C'est le paysage qui permet de mesurer la distance : depuis la fenêtre de la maison offerte par Canova à Mme Récamier, le narrateur de *Mémoires d'outre-tombe* contemple « les ruines de la villa de Pompée » et voit « au loin, par-dessus des oliviers […] le soleil se coucher dans la mer ». « Grande croisée de peintre qui encadre le paysage », la fenêtre est le lieu ultime de la perception, le seul cadrage qui résiste à l'affranchissement du regard en quête de paysage. Ce qui intéresse le voyageur dans la nature où il erre est bien cet « horizon fabuleux » dont parle Michel Collot, pôle de concentration essentiel de l'espace romantique. L'espace s'affranchit de toute fragmentation extérieure et sa logique intrinsèque prévaut sur le regard qui se pose sur lui. Il se fond dans les particularités

---

[505] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1472.

[506] La particularisation reste implicite, favorisée par la structure paratactique de la phrase. Le lieu de la perception seul est mentionné, ainsi que celui même où se trouvent les éléments remarquables de la végétation que le regard du voyageur prélève ensuite en les mettant en valeur par le simple usage de l'adjectif « élégantes » qualifiant les bruyères.

[507] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 376-377.

[508] Il donne l'impression de s'animer de lui-même. Conformément au modèle du paysage en mouvements, les verbes d'action mentionnés ont pour sujet les éléments du paysage eux-mêmes : « Peu à peu, la plaine de la Palestine sort de l'onde et se dessine le long de la mer […]. ».

[509] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre vingt-sept – Chapitre 11, p. 115.

géographiques et y trouve l'ancrage descriptif nécessaire pour faire naître le paysage : « l'horizon de la mer vers Ostie » perçu par le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* « du haut du mont Marius et des collines environnantes »[510] est ainsi mis en parallèle avec le paysage proche, séparé de lui par un point-virgule qui juxtapose les espaces et donne l'impression d'un paysage syncopé, issu du rapprochement des contraires : « je me repose sous les légers et croulants portiques de la villa Madama ». La structure implicite de la perception épouse la logique de l'errance qui passe de l'éloignement à la proximité en un instant, au gré d'un esprit inconstant et flâneur illustré par le regard porté sur l'espace[511].

La vue s'affranchit du cadre perceptif au point de faire du paysage un espace en tension vers un ailleurs qui peut se réaliser sous la forme d'une scène de la nature : au château de Fervaques, « en Normandie, chez Mme de Custine »[512], Chateaubriand aperçoit depuis sa fenêtre un paysage en glissement perpétuel. La vue « s'étendait », déclare-t-il, « sur des prairies que borde la petite rivière de Fervaques ». Nulle précision spatiale ne localise cette prairie par rapport au sujet percevant car là n'est pas l'intérêt de l'observateur : il s'agit de conduire habilement vers une scène pittoresque, celle d'une truie et d'un « jeune verrat » pour le moins attentionné. Ainsi, la scène est sommairement située : « dans ces prairies, j'aperçus un matin une élégante truie d'une blancheur extraordinaire. ». La vue paysagère est devenue glissement, passage qui conduit à un ailleurs du paysage.

L'effacement des données spatiales de la perception au profit d'une autonomisation apparente du paysage masque donc des intentions descriptives implicites : la concision des paysages surplombants est mise au service d'un art de la suggestion et de l'efficacité diégétique qui entend donner la quintessence de l'espace perçu, présentant un paysage libéré des contraintes de la présence humaine. Le transfert des éléments de localisation extérieure au sein du paysage figure la disparition du sujet percevant : l'homme n'est plus dans le paysage, il s'en retire pour laisser libre cours au déploiement du spectacle naturel. La nature semble signifiante par elle-même, le regard se contente d'enregistrer ses manifestations alors qu'en réalité, il préside à sa constitution et à son animation véritable au moyen de l'ordonnancement descriptif. L'errance du regard n'est qu'apparente : Chateaubriand cherche à donner une impression d'ensemble répondant à des modèles

[510] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, Livre trentième – Chapitre 13, p. 334.
[511] « Je découvre » fait alors pendant à « je me repose » dans une intermittence de la vision qui ne souffre que peu de localisations. Un seul mot suffit pour faire naître un contraste entre le proche et l'éloigné, pour signifier le décalage esthétique des contraires, les ruines et le soleil couchant venant se superposer mentalement alors qu'ils sont juxtaposés syntaxiquement.
[512] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-sixième – Chapitre 11, p. 691.

stéréotypés, à faire signe vers l'idéalité dans une impression de totalité perceptive.

C- Vues symboliques et microcosmes idéalisés comme un « tout perceptif »

La tension vers l'idéal peut prendre la forme de vues édéniques ou anti-édéniques, de vues bucoliques proches de l'Eldorado, reprenant *in fine* le modèle pictural.

a) Vues édéniques et anti-édéniques

Le Nouveau-Monde est pour Chateaubriand le lieu idéalisé où se rejouent les premiers temps de la Création. Empreint de rousseauisme, le jeune voyageur y dépeint des figurations du Paradis terrestre de manière parfois brève, utilisant des motifs récurrents comme éléments topiques de l'Eden. La vue offerte depuis la cabane de René[513] et celle qui présente le « village de la Mission »[514] partagent bon nombre de caractéristiques qui témoignent de la réutilisation de motifs convenus. Les deux vues s'ouvrent sur une situation des lieux, la cabane de René « dans une petite vallée, qu'arrosait une rivière tributaire du Meschacebé » et le « village de la Mission […] au bord d'un lac, au milieu d'une savane semée de fleurs ». L'élément aquatique commun appelle un paysage de la prodigalité, ce que vient confirmer la présence des fleurs, éléments esthétiques par excellence. Ces fleurs se retrouvent par la suite puisque René perçoit depuis sa cabane « les prairies du vallon entrecoupées d'arbustes à fleurs ». Le paysage segmenté divise l'espace en parties indépendantes[515] : cette dimension diaïrétique, pour reprendre les termes de Gilbert Durand[516], renvoie à un imaginaire de la séparation qui préserve de la souillure, aussi la logique florale se conjugue-t-elle, dans la vue du village de la Mission, à cette même nécessité du clivage : « on y arrivait par une avenue de magnolias et de chênes verts, qui bordaient une de ces anciennes routes que l'on trouve vers les montagnes qui divisent le Kentucky des Florides ». L'analogie déploie le paysage vers un ailleurs qui le dépasse

[513] *Les Natchez, op. cit.*, « Suite », p. 374.
[514] *Atala, op. cit.*, p. 70.
[515] L'on sait que le Paradis est avant tout un microcosme coupé du monde.
[516] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, chapitre III, « Les symboles diaïrétiques », Paris, Dunod, 1992, pp. 178-202.

pour mieux signifier la frontière opérée par le chemin et la végétation[517]. Comme le souligne le verbe « bordaient », il y a bien un seuil à franchir pour l'initié qui doit entrer dans l'espace édénique. La végétation est aussi omniprésente dans le dernier temps descriptif de la vue depuis la cabane de René formant un espace concentrique qui ajoute encore à sa dimension idéalisée[518] : « une forêt, vieille comme la terre, couvrait les collines, et dans l'épaisseur de cette forêt tombait un torrent ». L'espace concentrique de la nature édénique américaine combine les motifs topiques du recouvrement du végétal et de l'aquatique par l'imaginaire circulaire, symbole de perfection[519], de la prolifération florale et de l'harmonie du paysage, qui semble se composer comme un tout dont les parties sont solidaires. L'absence de toute démarcation par les connecteurs spatiaux n'y est pas étrangère : Chateaubriand entend donner un aspect lisse et continu à sa description, reflétant la perfection à l'œuvre dans une nature perçue comme un ensemble unifié et harmonieux.

A ce modèle de vue tendant vers le paradigme édénique s'opposent celles qui prennent la disposition contraire et développent un paysage succinct de la vanité. La même logique descriptive se trouve inversée par le retournement des motifs topiques. Depuis la maison du comte de Choteck[520], le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* constate avec pessimisme que « rien n'est original aujourd'hui, tout est copie », le palais du père du comte n'étant qu'une réplique reprenant « extérieurement la forme d'une chapelle gothique ». S'ensuit un paysage fustigeant la stérilité répétitive et s'opposant strictement à la *varietas* séduisante du pittoresque :

> Du salon, on a une vue sur les jardins ; ils descendent en pente dans une vallée : toujours lumière fade, sol grisâtre comme dans ces fonds anguleux des montagnes du Nord où la nature décharnée porte la haire.

Le jardin est le lieu édénique par excellence[521] de même que la vallée est souvent le

---

[517] A l'image des montagnes, le chemin sépare, mais il permet aussi de distinguer les espaces et de conduire au sanctuaire préservé du village en annonçant sa beauté édénique par l'omniprésence végétale et florale.

[518] L'imaginaire de la perfection du cercle a été mise en valeur par George Poulet et Gaston Bachelard (George Poulet, *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris, Flammarion, « Champs », 2002 ; Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2001 et notamment les chapitres IV, « Le Nid » et V, « La Coquille »).

[519] Divine, s'entend pour Chateaubriand.

[520] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-septième – Chapitre 8, p. 731.

[521] Ne parle-t-on pas de « jardin d'Eden » ? Voir notamment Sophie Le Méhanèze, *L'Invention du Jardin* romantique (Paris, Spiralinthe, 2001) et *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*, textes réunis par Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne et Daniel Madelénat, « Révolutions et Romantisme n°12 », PUBP, 2008. Voir aussi mon article à paraître in *Dictionnaire des fleurs et jardins dans la littérature*,

lieu de la fertilité. Pourtant, le paysage offert se décline selon une succession de motifs dysphoriques[522]. Le retournement des motifs paradisiaques se réalise par la dysharmonie suggérée par les « fonds anguleux », la luminosité terne et le sol dont la couleur signifie l'aridité et l'improductivité. Nulle fleur n'apparaît sur ce sol désertique laissé à nu, la nature, personnifiée, est « décharnée », apparentée à une pénitente portant la « haire » et suggérant la discipline, mimant l'épreuve du regard confronté à un anti-modèle repoussant. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[523], le voyageur annonce d'emblée la tonalité du paysage qu'il entend percevoir depuis l'éminence que constitue « le monument de Philopappus » : il souhaite y « contempler d'autres vanités » qui se déploient selon des motifs analogues du retournement des motifs de la prodigalité[524]. Ces paysages[525] inversent les motifs idéalisants du Paradis chrétien, jouant même avec les codes du pécheur pénitent, comme si la nature y avait été frappée par le sceau du Dieu vengeur, à l'image de l'hypothèse formulée par Chateaubriand contemplant le désert autour de la Mer Morte[526]. L'imaginaire édénique de l'espace américain est foncièrement ambivalent : le paradis y côtoie l'enfer. Certains paysages constituent des sanctuaires fragiles et menacés, empruntant au modèle du bucolique et de l'Eldorado.

---

les sciences et les arts aux XVIIIe et XIXe siècles (Honoré Champion), « Chateaubriand ou la nostalgie du Paradis perdu : avatars du jardin d'Eden ».

[522] Témoins en sont les adjectifs qualificatifs employés, nettement péjoratifs, et assimilant davantage l'espace appréhendé à une terre gaste ou à un anti-Eden.

[523] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 176.

[524] L'eau disparaît, de même que la végétation et n'offre au regard que « le lit desséché de l'Illissus, la mer sans vaisseaux, et les ports déserts de Phalère, de Munychie et du Pirée ». Il n'y a plus de cabane ni de village, mais simplement des monuments détruits, « les ruines du théâtre de Bacchus », dieu du vin mais aussi de la fertilité, quasiment réduit à néant dans un paysage symbolisant sa déroute.

[525] Ils forment un ensemble qu'il conviendra d'étudier par la suite de manière plus approfondie.

[526] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 316-317. Une vue restreinte semble cependant réaliser la synthèse du paysage de la ruine et du paysage édénique, en isolant en dernier lieu un motif par essence du lieu paradisiaque, par sa clôture et son aspect de microcosme, accentué par l'emploi de l'adjectif « petit » : « Sur la mer du sud-est, au contraire, vous rencontrez de longues levées, des voûtes qui peuvent avoir été les magasins, ou même les loges des galères ; vous voyez des canaux creusés de main d'hommes, un bassin intérieur assez grand pour contenir les barques des anciens, et au milieu de ce bassin une petite île. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 527). Le paysage fantomatique, qui contient en creux un passé révolu, celui de l'Antiquité réactivée par l'esprit du voyageur, est un parcours d'une présence absence qui se termine sur la mise en valeur *in fine* d'un motif réellement présent et isolé par rapport à ce passé réactivé, l'île.

b) Vues bucoliques, en tension vers l'Eldorado[527]

Le bucolique, dans la tradition virgilienne, retrace la vie des champs, les amours entre bergers et bergères dans un cadre apaisé et harmonieux, où la joie de vivre trouve son corollaire dans une nature que Chateaubriand qualifierait de « riante »[528]. Cette atmosphère se retrouve dans deux paysages aux antipodes géographiques l'un de l'autre : la vue depuis la chambre du voyageur dans une « maison américaine » et depuis sa maison parisienne, jouxtant l'infirmerie de Marie-Thérèse. En Amérique[529], la vue offerte par la petite maison où le voyageur en partance pour l'Europe trouve un dernier refuge a tout d'un univers bucolique[530]. La végétation, luxuriante et exotique, se combine à celle de l'Europe par la présence des saules et des peupliers[531] et le vocabulaire employé est caractéristique de cet univers[532]. L'animation de la nature environnante, que concentre l'effet d'énumération, rejoint le motif de la prodigalité, rapprochant le lieu d'un Eldorado débordant de vie[533].

Ces éléments de prodigalité végétale et animale se retrouvent dans la vue offerte depuis la maison jouxtant l'infirmerie de Marie-Thérèse, à Paris[534] : « un noyer et un sureau » se présentent à la vue de l'observateur, encadrant non plus cette métaphore de la vie animée qu'est la roue tournant au fil du courant, mais l'animation spirituelle qui convient au lieu, à la fois « monastère », « ferme », « verger » et « parc », à savoir « un

---

[527] Selon Dorita Nouhaud (article « Eldorado » in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988), l'Eldorado est à l'origine fondé sur un mythe, comme le rappelle Voltaire dans *Essais sur les Mœurs*, mythe « de l'Homme Doré habitant une vallée plantée de canneliers au bord d'un lac aux eaux vertes » (*ibid.*, p. 559). Puis, l'attrait de l'or sur les Espagnols a abouti à une évolution du mythe : « il n'en fallait pas tant […] pour que l'Homme Doré se transforme en un pays doré, l'Eldorado » (*ibid.*, p. 560). « L'Eldorado a donc d'abord été une réalité historique, l'histoire d'une fiction créée par le discours des Indiens et réputée vérité par le désir des Espagnols : schéma classique de l'élaboration d'un mythe. Une seconde étape transforme la fiction historique en fiction littéraire et prépare la troisième étape, la fiction non verbale qui donne, au cinéma, l'image métaphorisée de l'Eldorado, en tant qu'univers de rêve, de pays de Cocagne. » (*ibid.*, p. 562).

[528] Selon Littré (http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=riant), « riant » désigne ce qui est « agréable à la vue ». Cela rejoint une conception arcadienne du monde très présente chez Chateaubriand comme l'a bien montré Jean-Claude Berchet dans son article « Et in Arcadia Ego ! » in *Romantisme*, n°51, 1986, pp. 85-104.

[529] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre huitième – Chapitre 5, p. 412.

[530] Située « au bord d'un ruisseau », elle est dotée d'une « petite croisée festonnée de lierre et de cobées à cloches d'iris » et ouvre « sur le ruisseau qui coulait étroit et solitaire, entre deux épaisses bordures de saules, d'aulnes, de sassafras, de tamaris et de peupliers de la Caroline ».

[531] Le saule est souvent, nous l'avons vu, lié à la source ou au domaine aquatique de manière topique et la personnification du ruisseau en fait un avatar du voyageur lui-même, participant à la création d'une atmosphère mélancolique alors que le décor est riant.

[532] Le ruisseau se déploie en « rubans d'eau », la roue « moussue » s'anime « sous ces ombrages » apportés par les saules, rejoignant l'espace bucolique par excellence constitué de tempérance ombreuse, de proximité aquatique et de la présence de l'arbre.

[533] « Des perches et des truites sautaient dans l'écume du remous : des bergeronnettes volaient d'une rive à l'autre, et des espèces de martins-pêcheurs agitaient au-dessus du courant leurs ailes bleues. ».

[534] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-sixième – Chapitre 1, p. 651.

calvaire qui s'élève » jusqu'au ciel. Ce qui fédère cette hétérogénéité apparente du lieu est le même principe qui réunit les composantes du paysage américain précédent : les manifestations du vivant, décrites sur le mode énumératif pour mieux en suggérer l'animation[535]. L'aspect hétéroclite des éléments qui fondent cette description s'unit dans un effet de surabondance vitaliste propre au modèle de l'Eldorado mais aussi bucolique et édénique, présentant un espace clos, floral - celui du jardin - et « riant » par l'animation joyeuse qui y règne, conjointe au silence respectueux qui favorisent l'expression des sons de la nature. Le regard n'ordonne pas explicitement ce chaos, il semble l'enregistrer comme il lui parvient mais ménage cependant des éléments de cohérence[536]. Le modèle bucolique et celui de l'Eldorado président donc à la constitution des éléments de certains paysages de la vue restreinte, offrant de véritables scènes descriptives colorées et animées. C'est que Chateaubriand, soucieux de rivaliser avec l'art pictural, en vient parfois à construire explicitement ses paysages comme des tableaux esquissés rapidement, laissant paraître les coups de pinceaux successifs.

c) L'exemple d'une vue construite sur le modèle pictural

Le récit du *Voyage en Italie* est souvent propice à l'émergence de paysages en forme de tableaux, qui reprennent explicitement le modèle de la peinture en l'intégrant au sein de la représentation littéraire de l'espace. Ainsi la « vue pittoresque » sur l'Anio que le voyageur perçoit en Italie lui permet-elle de se livrer à une variation sur un thème bien connu en proposant une vision novatrice d'un lieu déjà très célèbre et célébré par des peintres comme Le Lorrain :

> J'ai marché à l'aval de l'Anio jusqu'à un champ d'oliviers, où s'ouvre une vue pittoresque sur cette célèbre solitude. On aperçoit à la fois le temple de Vesta, les grottes de Neptune et des

[535] Ainsi, « les lilas, les azaléas, les pompadouras et les rhododendrons du jardin », puis « les rosiers, les groseilliers, les framboisiers et les légumes du potager » forment le décor où « vont errant » une foule hétéroclite de personnages, « des sœurs de charité », « des femmes convalescentes » ou « de vieux ecclésiastiques », offrant le contraste de la vieillesse et de la maladie dans un cadre naturel marqué par une surabondance de vie. Au foisonnement végétal fait pendant la multiplicité des occupants, ce dont témoignent les pluriels utilisés, mais aussi l'énumération des animaux qui peuplent cet espace, répondant à la prolifération végétale. « Des vaches, des poules, des pigeons et des abeilles » voisinent avec les humains qui se déplacent dans ce cadre restreint.

[536] L'errance des personnages de religieux ou de malades mélancoliques font office d'éléments de liaison entre les efflorescences éparses de vie qui les entourent, leurs déplacements permettant de jouer le rôle fédérateur que le regard ne joue pas explicitement.

> Sirènes, et les cascatelles qui sortent d'un des portiques de la villa de Mécène. Une vapeur bleuâtre répandue à travers le paysage en adoucissait les plans[537].

Comment décrire un lieu déjà mille fois dépeint ? Il suffit de proposer une description à la croisée des deux arts que sont la littérature et la peinture. La synchronie visuelle ne pouvant être rendue par le développement successif de la phrase, l'auteur utilise le régime énumératif et coordonné, liant entre eux les monuments et rassemblant dans la même vision des noms célèbres de la mythologie et des hommes illustres de l'Antiquité comme Mécène. La représentation dépasse le paysage bucolique traditionnel et se nourrit des lieux communs picturaux comme les « cascatelles » en arrière-plan, topiques du paysage italien des peintres, immortalisées entre autres par Hubert Robert. Chateaubriand donne à voir, par les monuments et les lieux ordonnés de manière contiguë, une synthèse de l'Antiquité Gréco-romaine qu'il affectionne, un panthéon intérieur qu'il agrémente d'une touche finale inspirée de l'art pictural. Construit en deux temps principaux, la représentation du fond du tableau s'établit par un glacis pictural nécessaire pour donner une impression harmonieuse des divers éléments représentés sur la toile : la « vapeur bleuâtre », source de poésie et de pittoresque, devient un outil pictural permettant de réunir les parties du tableau dans un tout harmonieux[538]. L'effacement du sujet percevant favorise l'illusion d'une « *natura faber* », une nature agissante : le contemplateur se contenterait alors d'enregistrer ces éléments pour les reproduire sur la page blanche comme le peintre sur la toile[539].

En condensant l'espace du paysage, Chateaubriand utilise donc ce dernier à des fins rhétoriques et esthétiques. La précipitation recréée, l'effet de mouvement, le déplacement du regard qui met en situation de voyageur le lecteur lui-même, la nature agissante ou encore la mise en valeur d'espaces topiques par des effets de concentration visuelle mettent en lumière les points essentiels de concentration de l'imaginaire naturel de l'auteur[540]. Mais les paysages ne sont pas toujours perçus comme des ensembles construits et solidaires : ils sont souvent l'objet de représentations tronquées ou incomplètes,

---

[537] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1441.

[538] La traversée du paysage par cet élément de cohésion qui lui est propre est une manifestation picturalisée du travail du peintre.

[539] Tout l'art de Chateaubriand, en gommant les indications de localisation, est de disparaître de son tableau en constituant la nature en artiste agissant sous ses yeux. Il fait, quant à lui, œuvre de témoignage, il n'est plus qu'un œil posé sur le monde pittoresque. N'oublions pas que la notion de « pittoresque » en français est tributaire du concept de « picturesque », forgé par William Gilpin, à savoir ce qui est digne d'être peint, représenté visuellement, sous forme d'image.

[540] L'association entre l'arbre et la source ou entre le végétal et le minéral.

contredisant le principe de représentation pittoresque et poétique de la nature dont Chateaubriand est l'un des défenseurs[541]. Les impératifs diégétiques ou génériques contraignent souvent le paysage à être représenté de biais, par des chemins de traverse qui les fragmentent au prix de risquer de les anéantir en tant que système de représentation de l'espace. Si le paysage peut être nié en tant que tel, il est souvent altéré au sein de l'œuvre de Chateaubriand, dessinant un parcours menant du morcellement spatial au paysage métonymique.

II - Fragmentations : du morcellement au paysage métonymique

L'espace fragmenté du paysage dénote rarement, chez Chateaubriand, une volonté de passer sous silence un aspect du décor qui ne vaut pas la peine d'être décrit. Souvent, le fragment paysager est une réduction qui vaut pour l'ensemble, prenant un sens métonymique. Témoin de la concentration du regard, il prélude aussi à une rêverie sur le détail, une volonté de construire un symbole ou de synthétiser un espace préfiguré, régi par une monotonie passagère. Parfois enfin, le morcellement permet de recréer un paysage occulté par les contraintes de la perception ou de « l'horizon interne », restituant aux yeux du lecteur les conditions empêchées de la naissance d'un paysage extensif et totalisant.

1) Perceptions métonymiques du paysage

L'essentiel de la description peut être représenté par un élément particulier du paysage, point focal où se concentrent l'espace appréhendé et les préoccupations du sujet percevant. Une vue brève à l'horizon permet ainsi au héros des *Natchez* de focaliser son attention sur un objet particulier, comme les voiles du vaisseau qui lui a permis de parvenir en Amérique : « La solitude de la terre et de la mer était assise à ma table : je découvrais à l'horizon, non sans une sorte d'agréable tristesse, les voiles du vaisseau où j'avais fait

[541] La préface d'*Atala* précise ce que préfigure déjà la *Lettre sur l'art des paysages*, à savoir qu'il faut avant tout représenter la « belle nature », dans un « *ut pulchra pictura poesis* » intéressant quant à la poétique du paysage mise en œuvre par Chateaubriand : « Peignons la nature, mais la belle nature : l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres » (*Atala*, « préface », *op. cit.*, p. 19).

naufrage. »[542]. Le sentiment mixte ressenti par le personnage est à l'image de l'ambivalence symbolique des voiles, métonymie du vaisseau mais aussi plus largement rappel du voyage et de l'échouage récent. L'arrêt sur un élément du paysage se détachant sur l'horizon trahit la préoccupation essentielle du personnage, entre deux perspectives et qui s'apprête à laisser derrière lui les inconvénients du voyage et ses dangers pour poursuivre son chemin, entre le bonheur de revenir aux sources et l'amertume nostalgique des grands départs. Tout cela se condense en un seul motif, les voiles, qui absorbent en elles toute possibilité de naissance du paysage, concentrant le regard exclusivement.

L'espace métonymique est aux limites même du paysage puisqu'il réduit au strict minimum l'extension descriptive qui le fait naître et le constitue. La concentration des effets et des virtualités paysagères dans un seul élément permet de faire de l'espace appréhendé un véritable lieu de déchiffrement des signes, que le voyageur n'a plus qu'à interpréter non plus pour voir mais pour deviner ce même paysage. Ce dernier ne s'offre plus au regard, il doit être recherché et trouvé au prix d'une acuité particulièrement développée et d'une opération mentale permettant à l'imaginaire de combler le déficit d'informations visuelles. Ce sont souvent les lieux d'élévation qui servent de tremplins à l'esprit pour recréer les éléments absents du paysage : les arbres sont ainsi des indicateurs précieux, dans le désert américain tout comme dans celui de l'Orient, pour signifier au voyageur la présence d'habitations ou même la terre qui se dévoile enfin. Approchant de l'Amérique, Chateaubriand aperçoit tout d'abord « la terre » au loin, mais ce sont les arbres qui s'y trouvent qui lui donnent véritablement forme et consistance : « […] l'Amérique ! Elle était à peine délinée par la cime de quelques érables sortant de l'eau. »[543]. Deviner les contours de l'immensité par le détour d'éléments minimaux est un procédé récurrent dans l'approche des terres par la mer, comme le souligne Chateaubriand, soucieux de jeter des ponts entre ses œuvres : « Les palmiers de l'embouchure du Nil m'indiquèrent depuis le rivage de l'Egypte de la même manière. ». Les modes d'approche des grands espaces ne varient guère : le voyageur se heurte à des éléments qu'il faut interpréter comme des signes avant-coureurs de la vastitude. Le cap Brûlos se révèle ainsi être le fragment métonymique d'un espace maximal, le continent : la force du paysage fragmentaire est de signifier ce qui outrepasse le champ de la description et de la vision, de tendre vers l'infini et de laisser à l'esprit le délice de pressentir l'immensité. S'étonnant de « l'illusion des noms »[544] qui

[542] *Les Natchez, op. cit.*, Livre VIII, p. 286.
[543] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre sixième – Chapitre 6, p. 342.
[544] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 458.

embellit de prestige les lieux les plus désolés, le voyageur en Orient perçoit dans « un petit monceau de sable » la pointe extrême « de ce quatrième continent, le seul qui me restât à connaître », ajoute-t-il : « c'était un coin de cette Egypte, berceau des sciences, mère des religions et des lois : je n'en pouvais détacher les yeux. ». La soif de découverte paysagère anime Chateaubriand voyageur : le parcours du monde est mû par un désir insatiable d'espace qui lui fait préfigurer les paysages qu'il ne voit pas encore.

Tripolizza, ville où il n'est jamais allé[545], n'est pas décrite en détails, si ce n'est de manière métonymique : elle est perçue de loin, par les sommets qui la constituent[546]. La description de la ville est remplacée par sa situation géographique, précédée d'une perception fragmentaire, constituée de la variété de ses toits et éminences diverses, rappelant l'exotisme de son apparence aux yeux d'un voyageur français. Les mentions des éléments du cadre sont succinctes et très peu caractérisées : l'essentiel est signifié dans l'effleurement des lieux élevés qui font signe et valent pour la ville dans son ensemble[547]. Constantinople est ainsi annoncée par ses minarets[548], les cimes des tours du couvent de Saint-Saba préfigurent ce même couvent[549], et des arbres perdus au sein du désert sont autant de signes de la présence de villages isolés, retranchés en îlots au sein d'une aridité omniprésente[550]. Contrairement à la célèbre approche de Combourg, le mouvement de l'avancée du paysage au pas du voyageur n'est pas recréé : seul subsiste le fragment valant pour le tout, l'indice semé dans le champ de la perception en attente d'être repéré et interprété par un voyageur avide d'espaces. La mise en scène du paysage permet ainsi de préfigurer l'apparition de l'édifice, de la ville ou du continent attendu, marquant une impatience foncière du voyageur qui trouve sa pleine expression dans la fragmentation de

---

[545] Jean-Claude Berchet déclare ainsi que le voyageur « avait laissé de côté Tripolizza » (*BSC* n°49, compte-rendu de l'ouvrage de Michel de Jaeghere, *Le Menteur magnifique. Chateaubriand en Grèce*, p. 225).

[546] « Les toits rouges de celle-ci, ses minarets et ses dômes me frappèrent agréablement au premier coup d'œil. Tripolizza est pourtant située dans une partie assez aride du vallon de Tégée, et sous une des croupes du Ménale qui m'a paru dépouillée d'arbres et de verdure. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 106).

[547] Cette manière de percevoir les lieux par les éléments élevés qui les caractérisent est une constante des paysages de la fragmentation métonymique : on se souvient comment Combourg était annoncé par ses tours au-dessus d'une futaie, inaugurant un paysage en mouvements.

[548] « Par-dessus la pointe de cette terre, qui se courbait en croissant devant nous, on découvrait quelques minarets de Constantinople. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 256).

[549] « Une lieue plus loin, en descendant le revers d'une montagne, nous découvrîmes la cime de deux hautes tours qui s'élevaient dans une vallée profonde. C'était le couvent de Saint-Saba. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 312).

[550] « Des palmiers clairsemés indiquaient çà et là des villages, comme les arbres plantés autour des cabanes dans les plaines de la Flandre. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 463) ; « Des villages annoncés par quelques arbres étaient semés çà et là ; c'était un paysage de la Beauce après la moisson. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 256).

l'espace naturel. Le paysage se disloque sous la force de l'attente et devient un lieu d'enquête qui ne vaut que pour ce qui va le dépasser par la suite et l'ensevelir.

Au-delà de la valeur métonymique du fragment paysager, la vision peut ne tendre vers aucun autre pays ou paysage qui le transcendera. Le regard du personnage ou du voyageur se réduit alors à un élément du cadre pour favoriser la rêverie, concentrer la monotonie, ou conférer au fragment une valeur plus symbolique que métonymique.

2) Visions réduites du paysage : une poétique du détail signifiant.

Réduire le paysage à un seul des phénomènes qui s'y produit, c'est prendre le contrepoint exact de l'expansion ouverte sur le monde pour se concentrer sur un espace de l'intime. Aussi n'est-il pas étonnant de remarquer que, lorsque le détail emplit l'espace ténu de la description réduite et fragmentée, il occulte les autres aspects du cadre naturel pour favoriser une fuite toute intérieure. Un espace de la méditation se déploie, comme celui qui s'offre à Chactas dans *Atala* : « Les yeux attachés au ciel, où le croissant de la lune errait dans les nuages, je réfléchissais sur ma destinée. »[551]. Un vagabondage en appelle un autre et si les motifs du paysage se meuvent avec mélancolie, le voyageur désabusé s'y laisse bercer avec langueur[552]. Le paysage organise une quête de sens qui peut prendre les dehors d'une recherche matérielle pour mener à la rêverie poétique de l'auteur, dans un glissement conduisant du personnage à l'écrivain. Ce passage des *Natchez* met ainsi en scène Céluta cherchant une barque, mais dont le regard ne trouve rien d'autre qu'à se perdre dans les reflets séduisants de la lune sur les flots :

> La fumée des cabanes s'était perdue dans les ombres ; la lune, en se levant, versa sur les flots du Meschacebé moins de lumière que de mélancolie et de silence. Céluta cherchait des yeux quelque nacelle. Ses regards suivaient dans leur succession rapide les lames passagères qui tour à tour élevaient leur sommet brillant vers l'astre de la nuit. Elle aperçut un objet flottant[553].

Le cadre paysager est posé en toile de fond, propice à l'établissement d'un espace de la beauté triste : ainsi, la dynamique du regard de la jeune héroïne est relayée par le

---

[551] *Atala, op. cit.*, p. 53.
[552] Percevoir le paysage et le décrire dans un détail qui le réduit à un fragment symbolique permet de retrouver l'astre par excellence du malaise existentiel, la lune, et les nuages, dont la météorologie sentimentale nous apprend qu'ils sont souvent synonymes de désordres intérieurs ou d'obstacles enténébrés pour l'individu qui les projette sur l'écran du ciel.
[553] *Les Natchez, op. cit.*, « Suite », p. 458.

mouvement des vagues[554]. L'évanouissement premier du cadre, qui se dissout dans les ténèbres, préside à la mise en valeur intermittente d'un fragment minuscule du paysage, le « sommet brillant » des vagues, comme autant de pics montagneux en miniature qui inversent la logique des éléments. Ainsi morcelé, le paysage se fait lieu de transition poétique, où la méditation brève de l'auteur entre deux actions soigne le cadre du roman, accentuant la poésie fugace de l'exotisme tout en préfigurant l'action à venir : sur ces mêmes flots, Céluta perçoit ensuite « un objet flottant ». La concentration du regard sur un fragment paysager a valeur de transition : la pause méditative de l'écrivain esthète qui peint la belle nature par fragments, fait fonction de prolepse narrative.

Parfois se réalise la combinaison de l'action et de la description, qui s'y oppose traditionnellement. Aux antipodes du charme pittoresque américain, l'espace du Milanais est ainsi évacué de la description dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, au prix d'une réduction de l'ensemble de cette région à une définition paysagère topique : « A Milan, je pris le chemin de Venise : je vis partout, à peu près comme dans le Milanais, un marais fertile et monotone »[555]. L'absence de pittoresque justifie la réduction à un fragment signifiant occultant le reste de l'espace naturel[556]. Mais lorsque le paysage n'est que destruction, le fragment perçu, métonymique en puissance, peut se révéler aussi fortement symbolique.

Lorsque la crue du Meschacebé a réduit à néant le village de la Mission, il ne reste plus que des symboles épars réunis au sein d'un même fragment paysager dans une scène à valeur symbolique. Chactas se trouve alors confronté aux ruines signifiantes du lieu :

> […] la biche de la grotte se mit à bondir devant lui. Elle s'arrêta au pied de la croix de la Mission. Cette croix était alors à moitié entourée d'eau ; son bois était rongé de mousse, et le pélican du désert aimait à se percher sur ses bras vermoulus[557].

Si la croix forme avec l'eau qui la cerne et le bois rongé une métonymie du village ruiné, elle est aussi le symbole du désastre qui a miraculeusement préservé ce que le héros cherchait, la tombe de « l'ermite », le père Aubry, fondateur du village. Le paysage détruit,

---

[554] La mise en valeur d'un élément saillant de la nature (les « lames passagères ») signifie la communion du personnage et du paysage mais aussi l'instauration d'un rapide espace de la quiétude et de la poésie.
[555] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 76.
[556] Les adjectifs laissent entendre un paradoxe apparent, entre une variété supposée liée au jaillissement vitaliste et le constat d'un ennui généralisé qui conduit à l'occultation du paysage derrière une présentation succincte valant pour une description absente de toute cette région. Le lecteur n'a plus qu'à imaginer le paysage sans pour autant pouvoir le faire avec précision.
[557] *Atala, op. cit.*, pp. 98-99.

il ne reste plus que des lambeaux associant nature et culture religieuse moribonde558. Enfin, le demi ensevelissement de la croix et la persistance du bois, colonisé par la mousse, font signe vers la reconquête de la nature sur la culture, tout en maintenant la présence du spirituel. L'alliance qui fondait la colonie du père Aubry est maintenue jusque dans ses derniers fragments paysagers. La brève description d'un espace réduit, saturé par la religiosité naturelle et symbolique, concentre l'espace en un point focal qui forme un arrêt méditatif dans le cours de la diégèse[559]. La fragmentation paysagère peut donc être le fruit du libre choix de l'auteur d'occulter une partie de l'espace perceptif pour concentrer ses effets sur des éléments symboliques ou métonymiques. D'autres paysages ne sont fragmentés qu'en raison d'une mise en scène littéraire qui recrée les conditions d'une perception spatiale masquée par « l'horizon interne » : la médiance s'opère alors au moyen des contraintes géographiques du milieu, exploitant ces conformités spécifiques pour nourrir la description.

3) Fragmentation paysagère et perception médiatisée de l'espace naturel.

Souvent, Chateaubriand se plaît à présenter l'espace naturel en retrait, derrière un rideau végétal ou à travers un obstacle dont il se joue pour contempler une partie du tout qu'il entendait représenter. Outre l'effet de réalisme[560], le paysage se colore d'une teinte pittoresque en multipliant les plans perceptifs[561]. Deux situations se présentent alors selon qu'une partie du paysage est visible ou non : il est alors deviné, recréé par l'imaginaire de l'auteur à partir de vagues formes qu'il perçoit.

A – Perceptions médiatisées

Lorsque le regard est en butte à un obstacle qui masque une partie du paysage, il sert en réalité la visée descriptive adoptée : la plupart du temps, l'obstacle est révélateur et

[558] La biche symbolise l'innocence, le pélican le sacrifice christique, reproduisant celui du père Aubry pour sa communauté.
[559] Chateaubriand invite le lecteur à contempler les fragments du paysage pour y déceler, dans cet infime résidu spatial, la persistance du christianisme associé à la nature, dans une complète harmonie.
[560] Le lecteur croit suivre sur le vif les progressions du voyageur pris dans des obstacles qu'il contourne.
[561] Au premier plan l'obstacle en question devient relais de la perception, relançant la dynamique de l'appréhension spatiale.

permet la naissance d'un cadre perceptif semblable à une fenêtre. Il favorise l'éclosion du paysage en limitant l'extension du champ de vision à la manière d'une « structure d'horizon »[562]. Que cela soit à travers « les arcades » d'un « cloître »[563] ou « entre les troncs » épars d'une « forêt de pins »[564], le regard est borné et peut se concentrer sur un aspect pittoresque réduit qui tient lieu de paysage. En Bretagne ou en Morée, un espace minime se déploie à la faveur de la restriction de champ imposée par le cadre naturel, influant sur l'interprétation des paysages. En Bretagne, Chateaubriand ne perçoit depuis les vestiges d'un « monastère déshabité » qu'un paysage déconstruit par l'abattage des arbres de la « forêt ébréchée »[565]. Rien de plus naturel que d'observer une ruine depuis une autre ruine pour un auteur chez qui la séduction des vanités n'est plus à démontrer. Le paysage, réduit à des arbres et une étendue d'eau, constitue un véritable « spectacle », au sens étymologique du terme, dès lors qu'il est réduit à néant. Le cadre perceptif appelle donc en quelque sorte un paysage réduit perçu à son image : en Morée, le spectacle qui naît entre les troncs des pins est de l'ordre de la mise en abyme. Que contemple le voyageur à travers ce défilé de la végétation ? La mer, prélude à un autre défilé qui y mène, celui des arbres multiples jouxtant l'étendue d'eau :

> Je me réjouissais de cheminer dans une forêt de pins, entre les troncs desquels j'apercevais la mer. Les plans inclinés qui s'étendent depuis le rivage jusqu'au pied de la montagne étaient couverts d'oliviers et de caroubiers ; de pareils sites sont rares en Grèce[566].

Chateaubriand se représente en voyageur joyeux car il observe ce qui figure à ses yeux la quintessence du paysage méditerranéen : les oliviers, les pins, les caroubiers et la mer, avec la montagne en fond de tableau. Alors qu'il parcourt l'espace, son regard fait de même et l'inclinaison de la végétation rejoignant la mer semble le guider, anticipant le but ultime de la perception : l'étendue infinie des flots. A la vision étriquée au sein des forêts de troncs, le voyageur oppose une double immensité, celle des arbres omniprésents et de la

---

[562] Michel Collot reprend le concept de « structure d'horizon » de Husserl pour l'appliquer au paysage de manière inclusive : « L'horizon du paysage n'est qu'un cas particulier de la structure d'horizon qui régit notre perception de l'espace. Toute chose vue possède une face cachée, qui, si elle n'est pas présente dans mon champ visuel, n'est pourtant pas non plus purement et simplement absente. ». Ainsi, « l'invisible sollicite l'image » et l'horizon peut être « fabuleux » en ce qu'il favorise la recréation intérieure de ce qu'il occulte (*L'Horizon fabuleux*, *op. cit.*, p. 16).

[563] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, p. 591. Les citations subséquentes concernant l'espace breton sont extraites du même passage.

[564] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 155. Les citations subséquentes et qui concernent la Morée sont extraites du même passage.

[565] « Je voyais de grands sycomores, qui bordaient un étang. La cognée les frappait au pied, leur cime tremblait dans l'air, et ils tombaient pour nous servir de spectacle. ».

[566] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 155.

mer qu'il devine par avance de manière intermittente, au gré de sa progression physique. En peintre du mouvement, Chateaubriand fait naître la tension vers l'infini d'un espace réduit par l'horizon interne de la végétation[567].

Lorsqu'aucune sortie n'est possible et que l'œil ne peut appréhender que des formes vagues ou la vanité du vide, le paysage naît tout de même mais il perd ses limites et ses formes.

B – Perceptions occultées : la médiatisation intérieure

Le brouillard ou l'illumination trop forte du soleil sont autant d'incidents paysagers auxquels le voyageur ne manque pas d'être confronté dans les œuvres de Chateaubriand. Plutôt que d'escamoter toute perception à retranscrire, il choisit au contraire de tenter de décrire ce qui ne se perçoit pas, dans une sorte d'ailleurs du paysage, pris dans le filtre déformant des sens empêchés. Les « brouillards » désorientent l'explorateur de l'île de Saint-Pierre comme le soleil « qui commençait à se lever en face de [lui] », pour le voyageur approchant des côtes de Syrie où il espère voir « la montagne sacrée ». Si le passage de *Voyage en Amérique* retraçant les errances sur l'île de Saint-Pierre[568] insiste sur le sentiment de perte et d'égarement, il n'en souligne pas moins l'absence de repère perceptif[569], tout comme l'extrait de *Mémoires d'outre-tombe*[570]. Dans ces conditions, quel type de paysage peut bien se manifester ? Dans les deux extraits, l'auteur tente de rendre tout de même un fragment de ce que le voyageur perçoit, soucieux de témoigner de conditions de voyage difficiles et de restituer ainsi la saveur du vécu. A Saint-Pierre, le paysage est, comme pour la montée au Vésuve, un espace de déploiement de la nue opaque :

> […] nous nous perdions au milieu des brouillards dont elle est sans cesse couverte, errant au milieu des nuages et des bouffées de vent, entendant les mugissements d'une mer que nous ne pouvions découvrir, égarés sur une bruyère laineuse et morte, au bord d'un torrent rougeâtre qui coulait entre des rochers[571].

---

[567] Un seul mot trahit alors un coup d'œil vertigineux vers un ailleurs pittoresque qui dépasse l'étroitesse perceptive pour la transcender dans une succession suggérée de jaillissements libérateurs du regard.
[568] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 671. Ce passage est une reprise, textuellement présentée comme telle par l'auteur au moyen de guillemets, d'un extrait de l'*Essai historique*, c'est-à-dire *Essai sur les Révolutions*.
[569] « Une mer que nous ne pouvions découvrir ».
[570] « Je n'apercevais rien ». *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre sixième – Chapitre 5, pp. 335-340.
[571] *Voyage en Amérique, op. cit.* , p. 671.

L'absence de précision perceptive entraîne l'apparition d'un paysage fragmenté et indistinct, fait de l'inconsistance laiteuse des nuages ou réduit à sa dimension sonore lointaine, qui paraît à travers des bribes mal définies. L'écran nébuleux déforme la vision du réel et le paysage en est d'autant plus intéressant pour Chateaubriand, qui développe une véritable esthétique de l'invisible, dans le déploiement de fragments paysagers de substitution[572]. Ainsi, l'aveuglement du voyageur conduit à une perception gauchie du paysage qui s'en trouve métamorphosé et morcelé, réduit à des éléments qui le constituent, désormais perçus avec toute la poésie d'un filtre déformant[573].

Le morcellement du paysage conduit donc aux limites de la représentation par la condensation extrême à valeur symbolique ou métonymique ou la déformation du réel par le prisme d'une perception médiatisée ou empêchée. Loin de refuser le paysage, l'auteur en rend compte avec toutes ses métamorphoses, soucieux de mettre en relief le pittoresque d'une perception qui est le fruit d'une médiance singulière. Ce souci des limites de la représentation du paysage pousse plus loin encore la poétique mise en œuvre par l'auteur, au point qu'il en vient à rendre compte de la négation paysagère, évacuant le paysage de l'espace descriptif.

---

[572] Mouvement des nues, sons étouffés, végétation moribonde ou eaux dotées de couleurs presque surnaturelles et indéfinissables, comme le signifie le suffixe péjoratif « –âtre » de « rougeâtre ». La déformation et la fragmentation du paysage deviennent encore plus ostensibles dans un passage que nous avons étudié précédemment : lorsque le voyageur aveuglé par le soleil perçoit, en lieu et place de la montagne sacrée tant attendue et objet de vénérations et prières de ses compagnons marins, ce fameux Carmel, mais « comme une tache ronde au-dessous des rayons du soleil » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 277). Le marin sceptique qu'est le voyageur attend donc de voir pour croire et se prosterne aussitôt, comme ses autres compagnons. Le paysage est ainsi transformé, la montagne change de forme et n'est plus véritablement reconnaissable que par analogie à une autre forme ronde, celle du disque solaire.

[573] Chateaubriand cherche une vision nouvelle du monde qui s'affranchit des clichés paysagers, vision personnelle et partitionnée de l'espace qui se constitue parfois au prix d'une déformation quasi complète de la nature même des lieux. Lorsque la médiance se fait de manière incomplète, la description en accuse ainsi les angles et les conformations changeantes, pour mieux faire naître une nouvelle poésie, celle d'un pittoresque de l'étrange, dans la réduction fragmentée d'un paysage inédit car perçu par un regard fortement individualisé.

III- Négations du paysage : du paysage repoussoir au paysage repoussé

Dans son étude portant sur le genre des récits de voyage de Chateaubriand[574], Philippe Antoine décèle avec pertinence une attitude de l'auteur qui lui est propre envers un certain nombre d'espaces qu'il parcourt, guidée par le sentiment de la dysphorie[575]. Selon le critique, « Chateaubriand éprouve une attirance très forte pour les espaces vides, qui semblent naître de sa plume, quels que soient les horizons parcourus. »[576]. Dans un retournement incroyable de la logique du lieu, la désolation exerce une fascination surprenante sur notre auteur : fascination morbide s'il en est mais aussi témoignage de la force de résurrection de la littérature, de la plume ou du « pinceau » pour reprendre une métaphore récurrente de l'auteur. Le paysage nié est ainsi décrit, lors même qu'il se révèle fortement empreint de déception, comme si l'auteur devait en porter le témoignage pour en montrer la sombre beauté. La peinture de ces paysages s'étend rarement outre mesure et Chateaubriand ne cherche pas à en constituer des tableaux développant les moindres aspects de la dégradation constatée. Il fonde la description sur une série de motifs essentiels qui cristallisent cette ruine de la nature autour d'images fortes, aptes à toucher l'esprit du lecteur. Parallèlement, il met en place une rhétorique du vide qui utilise des procédés récurrents. Représenter le paysage absent revient alors à peindre celui qui aurait dû être présent et qui se dessine souvent en creux sur le vide, le silence et la désolation constatés selon trois logiques principales : la logique du désastre, du contraste et de la désertification idéologique.

1) Négation et condensation : la concentration des procédés littéraires de la négation

Le paysage nié se trouvant réduit à quelques mentions succinctes, les procédés descriptifs mis en œuvre apparaissent d'autant plus clairement. Les origines de la négation

[574] Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand, contribution à l'étude d'un genre, op. cit.*.
[575] Il convient de rapprocher cette sensation de déception à ce qu'Alain Roger, dans son *Court Traité du Paysage*, au chapitre « Voyage et paysage », appelle « l'autisme du dénuement », c'est-à-dire lorsqu'«on se sent perdu, à l'abandon, privé de ses repères habituels, condamné à une sorte d'autisme », « perte de contact vital avec la réalité » (*op. cit.*, p. 118). Ainsi, poursuit Alain Roger, « nous espérions un paysage et ne trouvons que du pays, c'est-à-dire l'ennui, ou l'inquiétude, sinon l'hostilité » (p. 119).
[576] Philippe Antoine, *op. cit.*, p. 270.

paysagère permettent ainsi de mettre en lumière deux procédés essentiels : les effets de contraste et la construction idéologique.

A- Aux origines de la négation paysagère : désillusion, vide et absence de pittoresque

Alors que la plupart des paysages représentés dans l'œuvre de Chateaubriand prennent naissance dans un sentiment de communion et de contemplation émerveillée du cadre, les paysages de la négation exercent une fascination en tous points inverse, procédant au retournement des principes esthétiques traditionnels. Leur mention n'est plus motivée par un attrait conventionnel vers le beau mais par un choc déceptif issu d'un paysage disharmonieux. Alors qu'il arpente « les grands chemins du Nouveau-Monde », qu'il représente très fréquemment comme un paradis, le voyageur en Amérique se heurte pourtant à un espace qui le « frapp[e] désagréablement »[577] ; dans *Voyage en Italie*, « le mont Cenis du côté de la France n'a rien de remarquable », et le voyageur va de désillusion en désillusion puisqu'il trouve le contraire de ce qu'il espère alors qu'il aborde la contrée transalpine[578]. Ce qui est remarquable et qui séduit le regard n'est pourtant pas toujours l'inattendu : cela peut aussi être la confirmation de craintes préalables inscrites à l'horizon d'attente du voyageur. A Clermont, en haut du Puy-de-Dôme, le promeneur ne peut que consigner ce qu'il pressentait malheureusement :

> Je suis allé au Puy-de-Dôme par pure affaire de conscience. Il m'est arrivé ce à quoi je m'étais attendu : la vue du haut de cette montagne est beaucoup moins belle que celle dont on jouit de Clermont. La perspective à vol d'oiseau est plate et vague ; l'objet se rapetisse dans la même proportion que l'espace s'étend[579].

A l'origine du sentiment de la négation paysagère est le constat d'un paysage invisible, qui ne sollicite pas l'attention par un caractère particulier : Naples en est l'illustration. Le voyageur déclare ainsi : « je n'ai pas été frappé de Naples en arrivant ». Le pays y est « fertile, mais peu pittoresque » aussi la ville est-elle invisible pour lui

---

[577] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 675.
[578] « Je m'attendais, je ne sais pourquoi, à découvrir les plaines de l'Italie : je ne vis qu'un gouffre noir et profond, qu'un chaos de torrents et de précipices. » (*Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1433).
[579] *Voyage à Clermont, op. cit.*, pp. 24-25.

puisqu'« on entre dans Naples presque sans la voir, par un chemin assez creux »[580]. L'absence de pittoresque dans ces paysages très concis se révèle être une absence de « picturesque » : rien n'est peint, si ce n'est l'absence de beauté de la nature, qui engendre un anti-paysage.

La médiance s'opère donc bien mais elle est malheureuse et ne trouve pas son épanouissement dans le cadre observé : absence de relief, platitude, mais surtout sentiment de vide et de néant en sont les conséquences descriptives. Le paysage euphorique est remplacé par un espace de projection des impressions désagréables. L'extrait de *Voyage en Amérique* mentionné ci-dessus ne donne de « la route » empruntée qu'une collection de détails signifiants en ce qu'ils représentent un caractère commun que partagent bon nombre de paysages de ce type : « La route que nous parcourûmes était plutôt tracée que faite. Le pays était assez nu et assez plat : peu d'oiseaux, peu d'arbres, quelques maisons éparses, point de villages, voilà ce que présentait la campagne […]. »[581]. Les reprises insistantes qui rythment la phrase insistent sur le manque d'un paysage qui ne se dessine qu'en creux, dans ce qu'il ne présente pas ou trop peu, illustrant ainsi l'horizon d'attente du voyageur[582]. Pris à défaut, il décrit un paysage négatif qui n'existe que par ce qu'il ne montre pas en réalité.

Pour contourner cet écueil de la désillusion, Chateaubriand choisit parfois de décrire la réalité en la confrontant à ce qu'il croyait voir, afin de mieux mesurer combien ce qu'il perçoit est décevant. Lorsqu'il visite l'emplacement de Sparte, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[583], Chateaubriand dramatise à dessein la situation qui est la sienne en peignant sa désillusion sous l'angle des « larmes » qui lui « vinrent aux yeux en fixant [ses] regards » sur une « misérable cabane » dans une « enceinte abandonnée » en lieu et place de la prestigieuse Sparte aujourd'hui disparue : ainsi, « l'emplacement de Sparte » n'est plus marqué que par la « demeure unique d'un chevrier ». Cette dégradation du panthéon intérieur que s'est érigé l'auteur au gré de ses lectures d'enfant, d'adolescent et d'adulte,

---

[580] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1462. La reprise du verbe « frapper », déjà utilisé pour les chemins américains peu attrayants, se révèle décisive en ce qu'elle livre une des clés d'interprétation des paysages de la négation : ces derniers sont sources de dysphorie parce qu'ils n'éveillent pas le sentiment esthétique, ils ne ravissent pas, ils ne sortent pas le voyageur de ses tribulations et de ses préoccupations du parcours, de l'itinérance. Il passe le long du chemin sans même être perçu.

[581] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 675. Un même sentiment de vacuité paysagère frappe le voyageur en Italie, formulé de manière semblable à son ami Fontanes concernant la campagne romaine : « Points d'oiseaux, point de laboureurs, point de mouvements champêtres, points de mugissements de troupeaux, point de villages. » (*Voyage en Italie*, p. 1477).

[582] Ce qu'il désirerait voir est absent et, comme le cadre en lui-même ne mérite pas de description pour sa platitude inintéressante à ses yeux, il devient lieu de redéploiement des rêves évanouis.

[583] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 126.

vient donc se heurter à une réalité bien peu conforme à son monde intérieur584. Cependant, il convient de tempérer la nature uniquement déceptive de ce rapport au paysage exempt de pittoresque et d'éléments frappants : Chateaubriand éprouve en effet un double sentiment ambivalent – comparable à celui qui fonde le sublime burkéen – face à ce type d'espaces de la vacuité et de la mort : il est à la fois animé de répulsion mais aussi de fascination, tension qui trouve son accomplissement dans un certain nombre de ces paysages littéraires de la négation. S'il représente Chambord à l'abandon dans *Vie de Rancé*, c'est ainsi pour constater le vide sous un angle séduisant :

> Ce qui rendait à Chambord sa beauté, c'était son abandon : par les fenêtres j'apercevais un parterre sec, des herbes jaunes, des champs de blé noir : retracements de la pauvreté et de la fidélité de mon indigente patrie. Lorsque j'y passai, il y avait un oiseau brun de quelque grosseur qui volait le long du Cosson, petite rivière inconnue[585].

L'abandon n'est pas un constat de vacuité totale : l'espace appréhendé reste charmant et pittoresque en ce qu'il laisse libre champ aux manifestations de la nature, qu'un œil avide de découvertes perçoit grâce à d'infimes détails constellant l'avancée de la description[586]. En guise d'abandon du bâtiment, Chateaubriand montre au contraire la séduction opérée par un paysage de l'envahissement naturel, où le peuplement extérieur compense l'abandon intérieur. La nature cultivée et sauvage figure deux versants opposés et complémentaires à la fois. Ainsi le contraste est-il une ressource fréquemment employée par Chateaubriand dans ce type de paysages de la désillusion fondatrice.

---

[584] Les paysages de la négation naissent souvent de cette disproportion propre à la médiance, qui ne parvient pas à faire coïncider exactement l'intérieur de l'être projeté sur le monde (ce qu'Alain Roger appelle « l'artialisation ») et ce que le monde lui renvoie en retour par le biais du regard qui s'y applique. Ce divorce donne alors naissance à des espaces en déshérence, nourris par la désillusion de l'auteur qui emprunte des procédés et des modèles bien connus de la rhétorique descriptive.

[585] *Vie de Rancé, op. cit.*, Livre II, p. 1031.

[586] Etymologiquement, « abandon » signifie « qui est mis au pouvoir de » (L'ancienne expression « mettre a bandon » signifie ainsi « mettre au pouvoir de … » comme le souligne le *Robert historique de la Langue française, op. cit.*, « article Abandon », volume A / E, p. 2). Il désigne un renoncement, ici celui de la société face à la nature : en dehors de la coquille vide du château, la nature reconquiert l'espace déserté et l'œil de l'esthète y perçoit les nuances de couleur, l'animation infime de l'oiseau et de la rivière. Les adjectifs apportent de menus détails qui personnalisent la vision et font sortir la peinture du château de l'anonymat du bâtiment célèbre.

B- L'importance des effets de contraste

Les paysages négatifs condensés se fondent parfois sur un principe contrastif fort qui sert d'ossature à l'ensemble de la description[587]. Le paysage nié l'est souvent de manière effective, par l'emploi de termes de négations répétés, signifiant le refus des idéaux. Le pays rêvé par les Abencérage chassés de Grenade est ainsi comparé à celui des « Lotophages » de l'Odyssée homérique, décrit comme un paysage topique de l'Eldorado : « […] le pays des Lotophages offrait aux exilés ses fruits, ses eaux, sa verdure, son brillant soleil ». Cependant, ces caractéristiques séduisantes sont aussitôt niées car ce pays est, aussi beau soit-il, une terre d'exil : « loin des Tours Vermeilles, il n'y avait ni fruits agréables, ni fontaines limpides, ni fraîche verdure, ni soleil digne d'être regardé »[588]. C'est bel et bien le regard qui fonde le paysage et permet de constater la négation de beautés pourtant évidentes. Les éléments caractéristiques du paysage idéalisé sont niés un à un pour signifier le point de vue des exilés, pour qui nul paradis sur terre ne vaut les contreforts de Grenade[589] : l'expression de la dysphorie se construit ainsi sur des jeux de disproportion.

Entre ce que le voyageur imaginait voir vers le Mont-Cenis, un « lac », et ce qu'il perçoit réellement, « un petit étang », le décalage est grand et traduit une réelle déception, nourrie par l'emploi de tournures exceptives renforçant le contraste : « je ne vis qu'un gouffre noir et profond, qu'un chaos de torrents et de précipices »[590]. En lieu et place d'une plaine unie surgit la désunion infernale, minant le paradis intérieur envisagé. Un imaginaire précis sous-tend donc parfois les représentations contrastées de l'espace négatif, comme celui du conflit entre la vie et la mort perceptible dans l'opposition entre une « route […] assez triste » et une route « fraîche et bocagère » qui délimite la géographie du parcours « en sortant de Lyon » puis « depuis la Tour-du-Pin jusqu'à Pont-de-Beauvoisin » dans *Mémoires d'outre-tombe*[591]. La vie et la mort forment ici une dynamique spatiale, mais peuvent aussi nourrir une dialectique temporelle, issue de la surimpression entre l'espace d'une existence et celui de sa fin. En considérant le lieu de la vie et de la mort de Napoléon, Chateaubriand mémorialiste fonde sa description paysagère sur l'antithèse entre la France du passé de la gloire impériale et les lieux anonymes, déserts et lointains qui

---

[587] Nous n'irons pas dans le détail de ces paysages, que nous explorerons plus avant par la suite : nous nous contenterons d'en distinguer les principaux types.
[588] *Les Aventures du Dernier Abencérage, op. cit.* , p. 1362.
[589] Le paysage de la négation se fonde sur une tension entre idéal réel et idéal intérieur, mettant en relief, par une série de négations, l'espace antithétique qui vient contrecarrer le premier décrit.
[590] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1433.
[591] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre quatorzième – Chapitre 6, p. 677.

accueillent le mort illustre. Le passé est simplement évoqué sous l'angle analogique avec Alexandre comme un ailleurs du paysage et du temps qui se concentre sur les marques spatiales de la déchéance de la grandeur[592]. Le paysage se déploie comme un espace de l'oubli et du lointain toujours plus reculé : c'est le lieu d'un présent qui dissout pour l'éternité la grandeur passée dans une nouvelle grandeur solennelle, réalisant l'union entre la condition de mortel de Napoléon et la grande Nature qui fait écho de manière inversée aux tumultes qu'il a connus durant son existence. Le paysage absorbe le passé et l'inverse dans un silence absolu et solennel. Le contraste nourrit ainsi la négation paysagère pour faire de la description le lieu d'un *statu quo*, d'une position médiane, tant sur le plan temporel, spatial qu'esthétique.

Les effets de contrastes, si variés soient-ils, masquent alors parfois un ailleurs du paysage qui, dans les récits orientaux de l'auteur, est avant tout idéologique.

C- La dimension idéologique : paysages et malédictions

Le temps peut influer sur l'espace et se manifester dans la description des paysages pour la modifier de manière importante. Il en est aussi de la sorte pour l'Histoire, qui prédétermine certains lieux à épouser leur passé dans leur apparence géographique. La Vendée, décrite succinctement dans *Mémoires d'outre-tombe*, laisse ainsi paraître les stigmates des guerres ancestrales qui l'ont animée : « Ce pays portait, comme un vieux guerrier, les mutilations et les cicatrices de sa valeur. Des ossements blanchis par le temps et des ruines noircies par les flammes frappaient les regards. »[593]. La personnification de l'espace va de pair avec son apparence cadavérique : sa négation tient essentiellement dans les traces laissées par la guerre qui donnent au paysage les apparences d'une terre ravagée par les conflits et nourrie par l'omniprésence de la mort. La condamnation implicite des guerres de Vendée est illustrée par un paysage dissout, d'où s'est évanoui tout principe pittoresque et esthétique. Cette influence de l'Histoire sur la géographie d'un lieu est une des croyances manifestes de Chateaubriand, comme en atteste *Vie de Rancé*. La Trappe

[592] « […] il s'est perdu dans les fastueux horizons des zones torrides. Il dort comme un ermite ou comme un paria dans un vallon au bout d'un sentier désert. La grandeur du silence qui le presse égale l'immensité du bruit qui l'environna. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre vingt-quatrième – Chapitre 12, p. 1249).

[593] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre quatorzième – Chapitre 3, pp. 668-669.

influence l'appréhension extérieure du « pays »[594] où cette abbaye prend place, propageant une sorte de malédiction : « La Trappe n'était pas riante ; ses sites étaient désolés, et l'âpreté de ses mœurs se répétait dans l'âpreté du paysage. »[595]. Le voyageur s'intéresse surtout à ce qui est *« riant »* : la Trappe représentant l'antithèse de ce type de paysages, il en impute alors la faute à une influence néfaste qui ternit l'espace naturel.

Les Turcs font subir une semblable perversion aux paysages grecs idéalisés par le voyageur parti en Orient : leur despotisme avéré, qui place sous leur joug des Grecs avilis et méconnaissables, a une influence plus terrible encore aux yeux de Chateaubriand, fasciné par les paysages agréables et les beautés naturelles. Aux yeux de Chateaubriand, la « barbarie » est à l'origine des terres désolées et mortes qu'il ne cesse d'arpenter dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. A Trieste, si le ciel est « assez beau », les montagnes sont « stériles » car on approche alors du lieu où « l'Italie vient expirer », rendre son « dernier souffle » et laisser les coudées franches à « la barbarie » qui « commence »[596]. La frontière qui sépare cette barbarie de la civilisation trouve son expression la plus parfaite dans le paysage de la négation. L'imaginaire de la maladie est alors convoqué dans la peinture d'un désert en constante progression et dont le coupable tout désigné est le Turc tyrannique asséchant les lieux comme il rend exsangue le peuple qu'il domine[597]. L'Orient est un paysage-cimetière où le voyageur vient enterrer ses derniers idéaux, tentant en vain de réanimer les figures illustres de son panthéon intérieur : à Jaffa, le « méchant amas de maisons » perçu avec désolation par le pèlerin n'a d'égal qu'un espace où le « malheur » est directement désigné comme le coefficient qui a « multiplié les ruines »[598]. Un arrière-plan idéologique, la condamnation constante du despotisme oriental, représente les paysages orientaux sous l'angle de l'aridité coupable dont il s'agira de percevoir les mises en œuvre concrètes. Lorsque naît le paysage de la négation, c'est donc très souvent avec le présupposé qu'il a changé, qu'il était auparavant différent et qu'un malheur a modifié sa

---

[594] Nous prenons ce terme dans le sens où l'entend Alain Roger, *op. cit.*, p. 18 : « Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (in situ) ou indirecte (in visu). ».

[595] *Vie de Rancé, op. cit.*, Livre III, p. 1081 .

[596] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 77.

[597] «Peu à peu le désert s'étend ; on ne voit plus que de loin à loin des masures en ruine, et à la porte de ces masures des cimetières toujours croissants : chaque année voit périr une cabane et une famille, et bientôt il ne reste que le cimetière pour indiquer le lieu où le village s'élevait. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, ibid.*, p. 444).

[598] « Jaffa ne présente qu'un méchant amas de maisons rassemblées en rond et disposées en amphithéâtre sur la pente d'une côte élevée. Les malheurs que cette ville a si souvent éprouvés y ont multiplié les ruines. Un mur qui par ses deux points vient aboutir à la mer l'enveloppe du côté de terre et la met à l'abri d'un coup de main. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 280).

nature au point de le rendre méconnaissable ou haïssable. Ainsi, sa description rend compte d'un bouleversement dont le paysage lui-même présente les stigmates, illustrés par la logique du désastre.

2) La logique du désastre

Entre la représentation des paysages négatifs de l'Amérique et de l'Orient, le raz-de-marée est l'élément symbolique qui permet d'assurer une continuité certaine. Le déploiement des motifs de négation qui y sont perceptibles permet d'approcher au plus près le rapport qu'entretient l'auteur avec des espaces de la répulsion qu'il n'omet pourtant pas de décrire.

A- L'exemple symbolique du raz-de-marée

Le raz-de-marée est un point de départ symbolique des paysages de la négativité : il a pour avantage essentiel de permettre une sélection dans le champ de l'espace naturel, mettant en valeur un certain nombre d'éléments fondamentaux. D'*Atala* aux *Martyrs*, le raz-de-marée fait apparaître deux types de paysages proches mais pas tout à fait identiques. Le roman américain qui décrit l'état du village de la Mission après la crue du Meschacebé représente un espace de la métamorphose et de l'abandon[599] : la métamorphose prend l'allure d'un chaos agissant selon le principe du renversement. Le lac qui « s'était débordé » devient mer, la nature agit sur d'autres éléments du cadre pour les modifier et la savane se mue en un « marais » ; de même, le « pont naturel » écroulé condamne la mémoire des proches de Chactas puisque sa chute a « enseveli […] le tombeau d'Atala et les Bocages de la Mort ». Tout recueillement sur les esprits des morts est ainsi impossible, supprimé par un paysage en ruine, agent de son propre malheur. Si la biche qui allaite son faon est un symbole de vie au sein de la mort omniprésente, à l'image des « ronces » et « framboisiers » dont la grotte abandonnée du père Aubry est « remplie », le paysage est semblable aux « quelques plumes tombées de l'aile de l'oiseau de passage »[600]. Le raz-de-

[599] *Atala, op. cit.*, pp. 98-99.
[600] Cet oiseau, c'est autant Chactas face à ses quelques souvenirs, appelé à voyager encore et à fuir, que Chateaubriand lui-même face aux résidus paysagers qui s'offrent à sa description.

marée ensevelit mais dévoile aussi les forces destructrices qui animent la Grande Nature. Le paysage négatif est aussi le paysage en négatif, qui inverse les données du pittoresque et détruit symboliquement le cadre paradisiaque avec la promesse d'en créer un nouveau sur ses ruines. Dans *Les Martyrs*, un même bouleversement du cadre se produit face à un personnage qui découvre un nouveau monde jusque-là insoupçonné. Mais là où le passage d'*Atala* manifeste une promesse de renouveau, l'extrait de l'épopée d'Eudore et Cymodocée ne laisse paraître que des résidus de vie consumée :

> Quand je rouvris les yeux à la lumière, je n'aperçus plus qu'une grève humide abandonnée par les flots, des corps noyés à moitié ensevelis dans le sable, la mer retirée dans un lointain immense et traçant à peine une ligne bleuâtre à l'horizon. Je voulus me soulever, mais je ne pus y parvenir, et je fus contraint de rester couché sur le dos, les regards attachés au ciel[601].

Cette nouvelle naissance symbolique n'est qu'un constat de mort, aussi le jeune homme se recouche-t-il dans la position exacte d'un mourant. Les formules exceptives donnent naissance à un paysage du résidu, qui n'existe que dans le fragment visible, n'offrant comme horizon que la perte des repères, l'indistinction et la solitude teintée de mort auquel le héros est renvoyé. Ce qu'il contemple, c'est l'horizon de sa mort, rendue effective par les corps sans vie, l'impossibilité de trouver un point d'appui solide dans un réel qui se dérobe à lui. L'espace décrit est alors le reflet de son esprit embué, incapable de distinguer les éléments qui l'entourent, et qui s'en remet à Dieu par la périphrase du ciel qu'il contemple en désespoir de cause. Le raz-de-marée représente bien la manière dont le paysage est gommé par l'auteur pour illustrer le chaos intérieur de ses personnages, mais aussi pour rendre saillants un certain nombre d'éléments récurrents. Le vide y règne en maître, le regard se heurte à l'impossibilité de trouver une assise quelconque hors de la mort et les images de la destruction, souvent des ruines inhospitalières, témoignant d'une disparition de la vie. Les paysages négatifs déploient ces éléments topiques en les combinant à l'envi pour faire naître une véritable poétique de la négation.

[601] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 210-211.

B- Le paysage négatif

Le paysage négatif insiste souvent sur un ou deux éléments caractéristiques qui servent de fils conducteurs à son développement descriptif : l'obscur et l'inhospitalier, le stérile et le vide, la ruine et l'absence.

a) L'obscur et l'inhospitalier

Une des premières caractéristiques qui fonde la négativité des paysages est leur absence de luminosité. Pour un auteur qui considère que « c'est la lumière qui fait le paysage »[602], cette absence s'avère préoccupante. La visite de l'île de Saint-Pierre[603] ou l'immersion dans une forêt allemande[604] donnent l'occasion au voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* de se confronter à la négativité ténébreuse : comme dans un lever de rideau théâtral, après s'être présentée sous les auspices de ses côtes « en forme de bosse noire », l'île de Saint-Pierre se dévoile avec la dissipation du brouillard pour ne révéler qu'un « pays des ombres ». La forêt de Bavière, quant à elle, est une « noire et vaste forêt de pins » qui contient aussi une part d'indistinction visuelle avec ses « vapeurs » qui « erraient dans les vallées », le jour « défaill[ant] » à l'horizon. Le constat du voyageur est sans ambages : « la lumière manque à cette latitude ». Le paysage ne peut donc naître qu'à-demi, car « tout est éteint, hyémal, blêmissant ». L'omniprésence du nocturne s'accompagne d'une impression de décadence moribonde, d'un paysage d'agonie et de déclin. La mort plane également sur l'intérieur de l'île de Saint-Pierre, dont le port « creuse les terres », met à nu leur aspect cadavérique, les « mornes stériles », les « landes tourbeuses et arasées ». L'inhospitalité est renforcée par un lexique de l'inconsistance et de la décrépitude, soulignant l'omniprésence de la mort. La lumière est en effet fondatrice du paysage en ce sens que son absence rend impossible toute impression de vie et donc de pittoresque, fondé très souvent sur les jeux et variations de couleurs au gré des évolutions lumineuses. Ainsi, les paysages de l'ombre annoncent les espaces stériles et vides, seconde caractéristique de la négativité chateaubrianesque.

---

[602] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, p. 614.
[603] *Ibid.*, tome I, pp. 335-340.
[604] *Ibid.*, tome II, pp. 699-700.

b) Le stérile et le vide

Reprenant les aspects principaux du *locus horribilis*, lieu commun de la rhétorique antique, Chateaubriand représente des paysages négatifs inversant la tendance asymptotique qui rapproche la majorité d'entre eux du modèle paradisiaque. Ces espaces au contraire s'apparentent à l'Enfer par la mise en œuvre d'une poétique de l'ombre et de l'indéterminé, mais aussi par l'accent mis sur la stérilité et le vide. Les terres infernales sont avant tout des territoires désolés, d'où la vie a été totalement bannie et il semble bien que le voyageur se trouve confronté fréquemment à des antichambres de l'Enfer qui en font des lieux du rejet. L'espace oriental se prête tout particulièrement à ces types de paysages par sa géographie aride, renforcée par les descriptions qu'en donne Chateaubriand : les alentours de Modon[605], des sources de l'Alphée[606], de Jérusalem[607] ou d'Argos[608] sont toutes des terres incultes, frappées par une stérilité omniprésente. Les qualificatifs employés pour qualifier la vue d'ensemble de ces terres sont voisins et mettent en valeur un certain nombre de constantes : les côtes du Péloponnèse, depuis les environs de Modon, semblent « sombres et arides » ; autour de l'Alphée, « tout était muet et desséché » ; Argos se révèle par ses terres « incultes et désertes » et ses montagnes « sombres et nues » ; enfin, à Jérusalem, « le paysage qui environne la ville est affreux » et les brèves perspectives offertes à la vue ne libèrent pas le regard, mais l'enferment dans le redoublement du même, ouvrant sur des « arrière-plans de rochers aussi arides que les premiers plans ». Les qualificatifs dépréciatifs semblent interchangeables, conférant une unité dysphorique à l'ensemble de l'Orient parcouru. La noirceur s'allie souvent à la stérilité comme des marques évidentes d'une terre infernale, proche du *locus horribilis*.

Si le regard déploie une perspective, ce n'est donc pas pour affranchir le voyageur de ces vues pénibles mais bel et bien pour signifier l'impossibilité d'en sortir : à l'approche de Modon, au-delà des côtes ténébreuses du Péloponnèse, le paysage n'est guère plus hospitalier, présentant des « montagnes qui semblent être d'un sable blanc recouvert d'une herbe flétrie ». Si le voyageur suit un chemin pour fuir l'espace qui se présente à lui, comme au « voisinage » des sources de l'Alphée, il ne trouve que « des plaines désertes », une « vallée de pierres », un « soleil » qui « dévor[e] », des « buissons rares et brûlés » et le

[605] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 86-87.
[606] *Ibid.*, p. 104.
[607] *Ibid.*, pp. 379-380.
[608] *Ibid.*, p. 144.

chant des cigales « qui se tais[ent] à [son] approche ». La stérilité végétale omniprésente est renforcée par l'univers minéral qui emprisonne le voyageur jusqu'à faire fuir toute présence de vie. Le pèlerin n'y trouve que des ruines, témoignages d'une vie qui a existé, mais qui n'est plus[609]. Le parcours oriental est la traversée d'un monde mort dont le silence est le témoin sonore, les ruines sont l'attestation des civilisations disparues et la nature moribonde – végétation et règne sans partage du minéral – la condition fondamentale d'une mort du beau paysage.

Cependant, la stérilité et la vacuité peuvent faire naître de hautes pensées et de nobles sentiments de tristesse compatissante, aussi ces paysages négatifs de l'Orient sont-ils fréquemment un moyen pour le pèlerin de se situer dans un monde qu'il réprouve au regard de son univers intérieur idéalisé. La nature absente ou qui présente son relief à nu provoque souvent un sentiment de désolation dont la description de l'espace n'est pas exempte. Si le lexique employé traduit le désarroi et l'impuissance, la tristesse est parfois exprimée avec la force de l'adjectif « affreux » qualifiant les alentours de la ville sainte. Le port de Stampalie[610] est ainsi présenté comme un « triste port » car il se caractérise par l'universalité du vide : il n'a « ni vaisseaux dans ses eaux ni maisons sur ses rivages ». La seule issue pour le voyageur consiste en un village aperçu au loin, simple vision qui confine au stéréotype géographique des lieux, « suspendu comme de coutume au sommet d'un rocher. ». L'examen de « l'intérieur de l'île » n'apporte pas plus de variété : « je ne vis partout que des bruyères, des eaux errantes qui coulaient sur la mousse et la mer qui se brisait sur une ceinture de rochers. ». Le rythme ternaire adopté prend une connotation fataliste, comme si le voyageur ne percevait dans ce paysage qu'un cercle vicieux de convenances sans saveur d'où il semble ne pas pouvoir s'évader[611].

---

[609] Modon, ville-ruine, constituée de « fortifications gothiques à moitié tombantes », est ancrée dans un « Moyen-Age » hors du temps ; d'Agamemnon, à Argos, il n'y a plus que les « restes » de son « palais », côtoyant « les débris du théâtre et d'un aqueduc romain » ; enfin, la perspective offerte depuis le donjon du château de Jérusalem ne présente que « des ruines de tours ou de mosquées délabrées ».

[610] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 484-485.

[611] Cet aspect roboratif du paysage de la négativité, son absence de surprise, prennent une dimension plus poétique cependant dans un passage des *Mélanges littéraires*, où l'auteur décrit la tristesse des bois américains, vus des montagnes, tristesse qui tire son fondement, comme pour le port de Stampalie, d'une réduplication paysagère peu variée, voire monotone, malgré l'étagement pittoresque des teintes : « Rien n'est triste comme l'aspect de ces bois, vus du sommet des montagnes, dans le Nouveau Monde. Les vallées que vous avez traversées, et que vous dominez de toutes parts, apparaissent au-dessous de vous, régulièrement ondées, comme les houles de la mer après une tempête. Elles semblent diminuer de largeur à mesure qu'elles s'éloignent. Les plus voisines de votre œil sont d'un vert rougeâtre ; celles qui suivent prennent une légère teinte d'azur, et les dernières forment des zones parallèles d'un bleu céleste. » (*Mélanges littéraires, op. cit.*, p. 119).

La vacuité est essentielle dans la poétique des paysages de la négation aussi s'en trouve-t-elle redoublée dans un de ses motifs centraux, la ruine, où se lit non seulement l'absence des hommes mais aussi la disparition d'un monde et le passage inexorable du temps.

c) La ruine et l'absence

Deux ruines particulières font l'objet d'un passage en revue intérieur - La Trappe vidée de ses occupants[612] - et extérieur - les ruines d'un monastère et d'une forteresse « non loin de Dunkeim »[613]. Si l'investigation visuelle est souvent de mise lors de l'exploration d'une ruine par l'intermédiaire des personnages – héros de roman ou voyageur –, elle ne trahit pas toujours une tension entre un passé révolu et un présent de la vacuité et de l'absence. L'examen par René de l'intérieur du château paternel abandonné, l'amène à constater que le passé a disparu sous les dehors du présent ; le passage du temps est plus implicite lorsque le voyageur visite l'abbaye de La Trappe à l'abandon dans *Vie de Rancé*. Les événements du passé, comme le dit l'auteur à propos du monastère en éboulement, « ces ruines ne [les] diront pas ». Faute de lire ce qui y est inscrit, le voyageur fait l'inventaire de ce qu'il voit en supposant ce qui a été, en mettant davantage l'accent sur la déconstruction à l'œuvre. La Trappe est passée en revue selon un itinéraire précis, commençant par le vestibule, le cloître, le réfectoire, le dortoir puis l'église avant de décrire le paysage extérieur. Le voyageur sur les traces de Rancé met au jour une double constante de la ruine : la dégradation et la métamorphose[614]. Comme pour les paysages du raz-de-marée, les ruines s'anéantissent pour mieux renaître à la croisée des lieux[615]. Cette métamorphose gagne également le paysage puisque l'on sait combien Chateaubriand envisage La Trappe dans son influence néfaste sur les alentours, comme une malédiction ternissant les espaces naturels. Les ruisseaux sont changés en « étangs successifs », les

[612] *Vie de Rancé, op. cit.*, pp. 1043-1044.
[613] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 9, p. 797.
[614] Des « planchers […] rompus et pourris », « un toit devenu concave qui à la moindre pluie se remplissait d'eau » ; des « colonnes […] courbées », un dortoir « exposé à la grêle, à la pluie, à la neige et au vent », une église aux « pavés rompus » et aux « pierres dispersées », avec des « murailles » qui « menaçaient ruine ». Enfin, « le clocher était prêt de tomber ».
[615] La « prison » qu'évoque le vestibule « si noir », une ferme ou une auberge où « les parloirs servaient d'écurie », ou encore un lieu à demi sauvage où les « dortoirs […] ne servaient de retraite qu'aux oiseaux de nuit ».

« prairies » formées des « queues des étangs » et l'air suffocant, au point qu'il en vient à parler de « vapeurs » qui étouffent « la vallée » et « la couvr[ent] ».

A Durkeim, nulle description des ruines du monastère, mais des spéculations vaines sur leurs occupants aujourd'hui enfuis : le mutisme des ruines n'a d'égal que leur disparition progressive, leur mue qui altère les apparences au point de ne plus les reconnaître, ni elles ni le passé qu'elles abritent. Elles détruisent ainsi jusqu'à la mémoire. Les « débris du sanctuaire de paix » se consument dans le silence universel et les pierres parlent peu au voyageur, seuls « les décombres du repaire de la guerre » sont décrits au moyen d'un contraste appuyé mais aussitôt atténué par la déconstruction commune[616]. Là est bien le point majeur qui réunit toutes les ruines malgré leurs différences : « les remparts s'écroulent comme les cloîtres ». Ainsi est proclamée l'universelle puissance du temps qui fait se taire les édifices et les contraint peu à peu à s'effacer de la réalité. Le château, remarque amèrement Chateaubriand, a pu empêcher l'invasion des ennemis, mais « il n'a pas empêché le temps et la mort de passer ».

Le paysage négatif est bel et bien celui qui fait naître au plus proche le sentiment de la mort. Les caractéristiques du *locus horribilis* - l'obscurité, l'aridité, la stérilité et le caractère inhospitalier, non pittoresque des lieux – rejoignent l'arrière-plan méditatif de la vanité du temps et d'une existence vouée à la mort. Le vide et l'absence dont les paysages négatifs sont empreints illustrent le grand néant qui attend tout homme au terme de son existence et la dégradation des ruines permet de le mettre en présence d'une image annonciatrice de sa propre décomposition, dans un *memento mori* minéral. Cette tension vers le vide et la mort est omniprésente et se nourrit d'une autre dynamique, celle du contraste.

3) La logique du contraste

Les préoccupations philosophiques et ontologiques de l'auteur constituent le centre névralgique de certains types de paysages négatifs animés par un contraste central - temporel, vitaliste et évaluatif - qui ordonne le développement de la description.

---

[616] L'énumération accélère le passage en revue qui ne se préoccupe pas tant de détailler que de montrer l'étendue de la dégradation : « les bastions, mantelets, courtines, tourillons démolis d'une forteresse », c'est tout ce que peut voir le voyageur en Allemagne (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 9, p. 797).

A- Contraste temporel

La ruine est le lieu par excellence qui permet d'organiser la jonction entre le passé et le présent, mais cette articulation spatio-temporelle va bien au-delà dans l'œuvre de Chateaubriand puisqu'elle peut aussi caractériser tout un pays embrassé par le regard ou se projeter dans un futur hypothétique. Un des motifs récurrents est le retour au lieu marqué par l'empreinte des aïeux, ce que l'auteur appelle solennellement un « pèlerinage » sur les « champs paternels »[617]. Ce pèlerinage est très fréquent et concerne Chactas, René, François-René dans *Mémoires d'outre-tombe*, Aben-Hamet et même les petits-enfants de Rancé de retour à La Trappe[618]. Ainsi, la description des ruines du château paternel de René joue le rôle de substitut fictionnel de la visite que n'a pas pu faire le jeune Chateaubriand pris par un accès d'émotion et fait pendant à celle des ruines de La Trappe par la descendance de Rancé[619].

Le terme même de « solitude », lié au lexique classique de Port-Royal, est employé pour désigner à la fois « l'atmosphère solitaire d'un lieu » et « un lieu désert, non fréquenté ». La ruine rejoint en cela l'abbaye qui est, elle aussi, un lieu de solitude : alors que l'abbaye, comme le château, est une retraite spirituelle et/ou sociale, à l'écart des hommes, un microcosme coupé du monde, la ruine retrouve cette fonction du lieu dans l'absence même des personnes qui s'y sont retirées. Elle illustre le second sens du mot « solitude », puisque l'on se trouve dans la « situation d'une personne seule »[620] face à la déconstruction du passé et aux ravages du temps. L'association topique du minéral déconstruit et du végétal renaissant est reprise ici dans une perspective de compensation par rapport à l'atmosphère de vacuité décrite[621]. Dans les deux cas, il se produit un envahissement de l'ordre de la prise de possession, la nature prenant le pas sur les indices de civilisation et d'humanité, en s'insérant dans les interstices pierreux ou en recouvrant les pierres encore debout. Ces indices sont autant de preuves d'un abandon du lieu et de sa désertification, aussi l'auteur choisit-il de les mettre en valeur : le regard saisit un moment

---

[617] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 669.
[618] Nous avons étudié les implications de ces variantes du retour au lieu paternel dans notre article intitulé « Le retour au lieu paternel, un thème obsédant de l'écriture de Chateaubriand » (*Bulletin de la Société Chateaubriand* n°50, *op. cit.*, 2008, année 2007, pp. 37-49).
[619] Voir note 426, p. 396. [19] Voir « Annexes », p. 715.
[620] Ces définitions du mot « solitude » sont issues de l'article « Solitude » du *Robert historique de la langue française* sous la direction d'Alain Rey, volume « PR-Z », Paris, Dictionnaire LE ROBERT, 2000, p. 3548.
[621] Le peuplement se réalise par la végétation, d'un côté les « ronces » et le « lierre », de l'autre le « chardon », « les feuilles », les « mousses » ou le « violier jaune ».

important de la transformation de la ruine qui fait passer du lieu de vie passé au lieu de vie à venir, opérant le passage de la civilisation déclinante à la nature triomphante.

La prolifération vitaliste est construite en contrepoint avec des rappels du passé par le phénomène de la mémoire affective : Rancé survit par le biais d'un témoignage persistant de son passé, « un ormeau du temps » de ce dernier, perspective d'une filiation future – conformément à une symbolique récurrente chez notre auteur – attestée par la mention du regard. Cette perspective testimoniale est déjà présente dans l'extrait de *René* pour faire resurgir les souvenirs de la contemplation d'un autre élément – le perron –, souvenirs personnels du père et de ses « fidèles serviteurs ». La ruine se fonde sur une tension entre déconstruction et reconstruction, que lui porte le témoin parvient à résoudre en proposant au sein du paysage des principes de continuité et de permanence. Il en est de même à l'échelle d'un pays entier, l'Angleterre, où l'œil du voyageur voit se superposer le passé bucolique et le présent industrialisé, qui détruit la beauté des anciens sites[622] : par le filtre du présent, le promeneur médite sur la ruine du passé prestigieux de l'Angleterre. Le constat est celui d'une métamorphose dégradée, d'une « ruine » générale du pays, au sens de désagrégation du beau au profit du laid[623]. L'industrialisation néfaste s'ajoute à la désertification des lieux de culture[624] ou des lieux de la foi comme les « chapelles gothiques, demi-abandonnées » qui « affligent les regards », en premier lieu celui de Chateaubriand. A la déconvenue de ne pas retrouver dans ce pays les marques de prestiges de son panthéon intérieur, littéraire comme scientifique, Chateaubriand ajoute la mort des paysages, donnant l'impression d'une omniprésence des ruines. Le passage du temps se réalise par une involution culturelle qui prend à rebours l'évolution technologique[625].

Dans tous les cas, le paysage ou la description donnée de l'espace se nourrissent d'un sentiment d'amertume, nostalgie d'un paradis perdu, celui d'un aïeul ancré dans un lieu ou des racines culturelles d'un pays, de ses grands lieux et de ses grands hommes. La description se développe au gré d'une tension fondatrice entre un passé et un présent, faisant planer une ombre inquiétante sur l'avenir. Derrière cette opposition temporelle que résout en partie l'appréhension présente de l'espace sur le mode littéraire, une autre se

---

[622] *Mémoires d'outre*-tombe, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-septième – Chapitre 11, p. 117.
[623] Les « vallées » se sont « obscurcies », les « chemins » sont devenus des « ornières errantes », « Milton et Shakespeare » côtoient des « chaudières errantes ».
[624] Par l'entremise des « pépinières de la science » que sont « Oxford et Cambridge » à l'« air désert ».
[625] Ce que note Chateaubriand, ce n'est pas tant les progrès industriels que les conséquences néfastes sur le paysage comme sur les lieux de culture, sur le mode énumératif mais aussi précipité du « *déjà* », le mal rongeant dès à présent la campagne anglaise menacée.

manifeste de manière plus générale : celle de la mort et de la vie, en constante lutte dans le monde observé.

B- Contraste vitaliste

Les paysages chateaubrianesques servent de révélateurs, ils dévoilent une vision du monde qui met souvent au premier plan le combat de la vie et de la mort se jouant dans les moindres détails du cadre naturel. Peindre des espaces de l'aridité ne suffit pas à faire ressentir l'âpreté et la laideur des lieux et Chateaubriand a souvent recours à l'inversion spatiale pour mieux rendre sensible au lecteur ce qui manque à ces lieux stériles. Ce sont encore les arbres qui cristallisent le mieux cette poétique du contraste négatif. En route pour Ulm, le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe* décrit un bois où les arbres sont répartis en deux catégories distinctes :

> Dans ce bois qu'on exploitait alors, on remarquait des chênes, les uns abattus, les autres debout ; les premiers écorcés à terre, leurs troncs et leurs branches nus et blancs comme le squelette d'un animal bizarre ; les seconds portant sur leurs rameaux hirsutes et garnis d'une mousse noire la fraîche verdure du printemps : ils réunissaient, ce qui ne se trouve jamais chez l'homme, la double beauté de la vieillesse et de la jeunesse[626].

La position opposée des arbres, leur personnification, les uns en squelettes, les autres en incarnation de la nature foisonnante et verdoyante, instaure une bipolarisation qui fonde l'espace sur une dichotomie forte. Contrairement à ce que l'on attendrait, c'est l'union finale des deux contraires qui semble intéresser le promeneur[627] : ce qui « frappe » dans le paysage et qui justifie sa description, c'est la présence sur le même plan de deux images représentant deux états aux antipodes de l'existence, la vie et la mort embrassées d'un même regard. Le sentiment d'horreur se mue en « double beauté », la dégradation ayant ses charmes, comme la croissance vitaliste. Chateaubriand décrit souvent les paysages de la négativité autour d'un point nodal concentrant les oppositions entre jeunesse et vieillesse, vie et mort, comme pour relever encore l'effet à produire sur le lecteur. Si l'incursion dans les forêts allemandes est doublement réjouissante, elle est au contraire

[626] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-sixième – Chapitre 5, p. 668.
[627] L'union est déjà réalisée par les balancements de la structure syntaxique, qui opposent mais qui rapprochent aussi fatalement, dans une perspective méditative finale.

doublement déceptive lorsqu'il observe combien Magoula[628], « autrefois un village turc assez considérable » et toujours présent dans sa vigueur d'antan par un « petit bois de cyprès », est réduit, au moment de la contemplation, à son « triste nom » encerclé par les motifs de la désertification proliférante. Lieu « inculte », que le soleil « embrase » et « dévore », « désert » sans « aucune plante », « aucun oiseau, aucun insecte », si ce n'est des « millions de lézards », de « l'herbe flétrie » et « quelques pastèques », Magoula n'est plus en elle-même qu'une ville fantôme qui « a péri dans ce champ de mort ». Les « masures […] tombées » qui la constituent annoncent la pointe finale du tableau, la présentant comme « une ruine qui annonce des ruines »[629]. Montrer la plénitude absente, c'est ainsi suggérer la vacuité omniprésente.

L'esthétique du contraste motive alors le rapprochement entre les lacs du Canada et « les plaines de l'océan et de la Méditerranée » dans un extrait de *Mémoires d'outre-tombe*[630] : les « peuples civilisés, nombreux et puissants » qui baignent leurs rives font d'autant mieux sentir, sur le continent opposé, le Nouveau-Monde, la tristesse que ressent le voyageur de l'Ancien-Monde ne trouvant face à lui que la « nudité » des eaux des lacs canadiens, formant une « mer dévêtue »[631]. La reprise en miroir est fréquemment utilisée par l'auteur pour rendre l'omniprésence désolée du cadre, bornant en tous points l'espace que le voyageur circonscrit du regard. La vie absente renforce l'effet de mort omniprésente, par les images du vide et de la nudité, dessinant un liseré sombre sur les paysages exubérants et pittoresques du Nouveau-Monde. La solitude est souvent le sentiment sous-jacent qui se laisse lire entre les lignes des paysages de la négativité : elle signifie la disgrâce napoléonienne dans un autre passage de *Mémoires d'outre-tombe*[632], où les jardins de « La Malmaison », « naguère » fief peuplé de verdure et arpenté par une « foule », se révèlent « déjà » négligés et où le rythme ternaire martèle la disparition du pittoresque par la mort lente des « arbres étrangers », la disparition des cygnes et des « oiseaux du tropique ». Les oiseaux, symboles de vie, se sont « envolés […] dans leur patrie », laissant un vide, comme Napoléon qui a quitté la France et la terre pour rejoindre d'autres cieux.

---

[628] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 133-134.

[629] Il s'agit de faire surgir un passé verdoyant et prolifique au sein d'un cadre où la stérilité est omniprésente par le biais d'une surcharge énumérative qui emplit l'espace descriptif en créant une disproportion, rendant d'autant plus misérable l'ensemble du lieu qu'il a été naguère empli de vie.

[630] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre huitième – Chapitre 1, pp. 393-394.

[631] Des formules comme « solitudes qui séparent d'autres solitudes », « des flots déserts sur des grèves désertes », ou encore « des rivages sans habitants regardent des mers sans vaisseaux » relèvent de ce procédé. Cette personnification s'accompagne de jeux de réduplications symétriques renforçant l'effet d'intensité rendus par ces espaces désertés.

[632] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre vingt-quatrième – Chapitre 1, pp. 1205-1206.

Les linéaments du paysage signifient doublement la perte et l'articulation d'un paradis regretté avec un présent où la vie est en fuite, ils accréditent un sentiment général de vanité existentielle au fondement même des paysages de la négation. Le passé et le présent, la vie et la mort se trouvent mis à l'épreuve, en tension dans la description paysagère qui accueille les contraires pour en tirer une leçon morale. Bien plus, c'est souvent le décalage opéré entre le monde intérieur et le monde réel, extérieur, qui nourrit le plus profondément la mélancolie paysagère de l'auteur.

C- Contraste évaluatif (l'illustre et le dégradé)

Chateaubriand édifie intérieurement ses propres paysages qu'il vient fréquemment vérifier sur les lieux, souvent à sa plus grande déconvenue. S'il constate que « l'illusion des noms » est tenace et prédétermine la perception d'un lieu, il en est de même pour les paysages où l'on attend le lustre et l'illustre et où la réalité déçoit, n'offrant que la platitude, la désolation et, *in fine*, l'ennui. Sparte et Rome, dans leur paysage périphérique, sont deux villes qui scintillent de mille feux dans l'esprit de Chateaubriand et qui n'offrent souvent que des points de vue paysagers décevants au voyageur. Sparte préside à une mise en scène larmoyante du pèlerin face à la ruine de son univers intérieur à l'épreuve de la réalité. Les alentours de Rome produisent le même effet[633], décrits au moyen de procédés contrastifs en trompe l'œil qui miment les illusions du voyageur :

> Vous apercevez çà et là quelques bouts de voies romaines dans des lieux où il ne passe plus personne, quelques traces desséchées des torrents de l'hiver : ces traces, vues de loin, ont elles-mêmes l'air de grands chemins battus et fréquentés, et elles ne sont que le lit désert d'une onde orageuse qui s'est écoulée comme le peuple romain. A peine découvrez-vous quelques arbres, mais partout s'élèvent des ruines d'aqueducs et de tombeaux ; ruines qui semblent être les forêts et les plantes indigènes d'une terre composée de la poussière des morts et des débris des empires. Souvent dans une grande plaine j'ai cru voir de riches moissons ; je m'en approchais : des herbes flétries avaient trompé mon œil. Parfois sous ces moissons stériles vous distinguez les traces d'une ancienne culture. Point d'oiseaux, point de laboureurs, point de mouvements champêtres, point de mugissements de troupeaux, point de villages. Un petit nombre de fermes délabrées se montrent sur la nudité des champs ; les fenêtres et les portes en sont fermées ; il n'en sort ni fumée, ni bruit, ni habitants. Une espèce de sauvage, presque nu, pâle et miné par la fièvre, garde ces tristes chaumières, comme les spectres qui, dans nos histoires gothiques, défendent l'entrée des châteaux abandonnés. Enfin, l'on dirait qu'aucune nation n'a osé succéder aux maîtres du monde dans leur

[633] Il n'en est bien entendu pas de même pour la ville de Rome, dont la peinture faite dans la « Lettre à Fontanes » témoigne du pouvoir de fascination intact qu'elle conserve aux yeux de Chateaubriand, qui n'a de cesse d'en offrir des tableaux superbes et pittoresques. En revanche, ses alentours déplaisent au voyageur en Italie, offrant la mesure d'un nouveau contraste entre urbanité et ruralité.

terre natale, et que ces champs sont tels que les a laissés le soc de Cincinnatus ou la dernière charrue romaine[634].

Chateaubriand recherche dans l'espace de la ruralité romaine les vestiges d'une civilisation disparue qui puissent ravir son esprit avide de trouver des points de rencontre entre son univers intérieur, peuplé de références antiques, et la réalité perçue. Mais il rencontre que des bribes insignifiantes, des fragments, et la réalité est un trompe-l'œil. Son regard se heurte à la vacuité et à l'absence, ravivées par le contraste opéré par les illusions d'optique[635]. Ce jeu de disproportion permet au premier volet du tableau de s'organiser selon la logique d'une perception syncopée qui éloigne et rapproche successivement en ruinant les illusions nourries à l'avance. Il annonce le second volet développant un espace du désenchantement : le contraste laisse place au motif de la répétition insistante, martelant l'absence de toute manifestation vitaliste et ruinant l'imaginaire bucolique chanté par les Anciens dans les campagnes de Rome[636]. Mais la pointe finale du tableau réhabilite l'héritage romain de « Cincinnatus » en légitimant l'abandon comme mode d'accès à l'origine véritable et inchangée de la ruralité romaine[637].

Le motif ruinesque parcourt tous ces paysages de la négation contrastée pour révéler la déception du voyageur et de l'esthète face à des étendues naturelles qui ne comblent pas son besoin d'idéalité, de pittoresque et d'exotisme. L'absence de concordance entre le monde intérieur et la réalité effective fausse le rapport de médiance engagé avec l'espace naturel, conduisant à la déconstruction du paysage dans son envers creux et stérile, où le vide et l'abandon sont plus criants encore en regard de ce qui aurait voulu ou pu être perçu. En comblant par l'imaginaire et le régime analogique les failles des paysages observés, Chateaubriand restitue la force d'impact de sa propre dysphorie en rendant la négativité des espaces traversés plus évidente encore, grandie dans sa laideur par le miroir éphémère de l'esprit. La vision du voyageur atteste la dégradation effective des paysages et il tente aussi d'en dénoncer les ressorts sous-jacents : les paysages se font alors les reflets directs d'une malédiction divine ou des conséquences idéologiques excessives de la tyrannie orientale.

---

[634] *Voyage en Italie, op. cit.*, pp. 1476-1477.

[635] Les « grands chemins » vus au loin deviennent « un lit désert » ; seules les ruines suggèrent un ailleurs imaginaire et les « riches moissons » sont également des chimères qui ne souffrent pas l'épreuve de la vue rapprochée, démystifiant le paradis un instant rêvé en se changeant en « herbes flétries ».

[636] C'est que le voyageur se trouve confronté à un avatar dégradé du pastoralisme virgilien par la présence d'« une espèce de sauvage », ravalé péjorativement à une présence – absence fantomatique transposée dans un cadre où il n'a pas sa place.

[637] Cependant, cela paraît être un moyen employé par l'auteur pour tenter de redonner un lustre à ces lieux, dont la peinture dégradée sous la forme d'un paysage négatif contrasté illustre la perte des illusions de celui qui les perçoit.

4) La désertification idéologique : l'envers du paysage négatif

Si l'Angleterre perçue par Chateaubriand témoigne d'une sourde dénonciation de l'industrialisation et de ses conséquences néfastes sur les richesses du pays de Shakespeare, c'est principalement l'espace oriental qui permet à l'auteur de prendre position par le biais des paysages qu'il décrit. Deux sources principales expliquent les paysages de la négativité orientale : la malédiction divine qui frappe certaines régions des lieux saints et la tyrannie turque, souvent présentée de manière patente comme l'agent majeur de destruction des paysages.

A- La malédiction divine : l'exemple de la Mer Morte

Chateaubriand représente les abords de la Mer Morte en pèlerin imprégné de l'influence biblique. Le paysage s'y mue en espace de reconnaissance des épisodes de l'histoire sainte et les reliefs arides témoignent de la colère divine châtiant les hommes sans épargner l'espace naturel, en bannissant toute vie de ces espaces maudits :

> Tels sont ces lieux fameux par les bénédictions et par les malédictions du ciel : ce fleuve est le Jourdain ; ce lac est la mer Morte ; elle paraît brillante, mais les villes coupables qu'elle cache dans son sein semblent avoir empoisonné ses flots. Ses abîmes solitaires ne peuvent nourrir aucun être vivant ; jamais vaisseau n'a pressé ses ondes ; ses grèves sont sans oiseaux, sans arbres, sans verdure ; et son eau, d'une amertume affreuse, est si pesante, que les vents les plus impétueux peuvent à peine la soulever[638].

Comme pour les alentours de Rome, rien ne semble paraître ce qu'il est en réalité : devant des paysages en trompe-l'œil, le regard du voyageur averti, nourri des influences bibliques, sait déceler les aspérités du réel derrière l'or des apparences. Le paysage est mis à nu dans l'aridité de sa faute, reprenant les motifs de prédilection des espaces de la négativité avec des connotations de « malédictions » divines[639]. A ces motifs conventionnels chez Chateaubriand s'ajoute celui de l'empoisonnement, qui serait l'origine de cette « terre gaste » orientale[640]. Le paysage devient réversible : les apparences y

[638] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 316-317.
[639] Le régime énumératif et le rythme ternaire font se succéder les éléments majeurs de négation – absence de vie, absence d'activités humaines, dualité communément stérile de la mer et du rivage, désertification des végétaux et des oiseaux.
[640] L'eau létale et lourde charrie avec elle l'idée d'une mort par immobilisme, déjà contenue dans son nom même et préfiguré par le poison des villes coupables qu'elle est censée ensevelir, Sodome et Gomorrhe.

révèlent une mort latente comme une vitalité apparente. L'influence des présupposés bibliques fait du paysage de la Mer Morte un lieu investi par les foudres divines, rendant cet espace maudit solennel, marqué par l'empreinte du dieu vengeur.

Une autre plaie plus récente marque de son empreinte les espaces orientaux dans leur ensemble, tributaire du modèle biblique : en Grèce, puis en Asie mineure, la déconvenue fréquente du voyageur s'explique par l'impossibilité de renouer avec l'esprit d'Homère et de Virgile mais l'aridité surprenante des paysages peut aussi trouver son fondement dans le despotisme turque.

B- Les paysages de la négation dans **Itinéraire de Paris à Jérusalem** *: un espace investi par la tyrannie turque.*

Les cimetières, lieux de mort par excellence, offrent l'occasion à Chateaubriand de mesurer combien la persécution chrétienne conduit à un appauvrissement du paysage, illustré par la désertification du port grec du Pirée, asséché sous le joug musulman.

a) Paysages funéraires : les cimetières comme foyers de la distinction idéologique

A Méthone, le voyageur observe deux cimetières situés côte à côte et qui reproduisent la distinction entre les deux religions musulmane et chrétienne. Ces deux descriptions successives montrent que les lieux ne sont pas traités de la même manière par le pouvoir turc :

> Chemin faisant j'admirai des tombeaux turcs qu'ombrageaient de grands cyprès au pied desquels la mer venait se briser. J'aperçus parmi ces tombeaux des femmes enveloppées de voiles blancs, et semblables à des ombres : ce fut la seule chose qui me rappela un peu la patrie des Muses. Le cimetière des chrétiens touche à celui des musulmans : il est délabré, sans pierres sépulcrales et sans arbres ; des melons d'eau qui végètent çà et là sur ces tombes abandonnées ressemblent, par leur forme et leur pâleur, à des crânes humains qu'on ne s'est pas donné la peine d'ensevelir. Rien n'est triste comme ces deux cimetières, où l'on remarque jusque dans l'égalité et l'indépendance de la mort la distinction du tyran et de l'esclave[641].

[641] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 89.

Si le cimetière turc s'approche du modèle du *locus amoenus*[642], le cimetière chrétien en est l'antithèse la plus parfaite. Sa proximité avec le premier cimetière-jardin renforce encore le contraste opéré et montre, dans la dégradation après le faste, le triste état dans lequel sont les chrétiens persécutés face aux turcs favorisés jusque dans leur mort. Ce cimetière rejoint le modèle du paysage négatif : il est une ruine et un lieu de désagrégation végétale, minérale et humaine dans l'analogie monstrueuse opérée entre les « melons d'eau » et les crânes. La barbarie prend place dans un paysage du contraste mettant en valeur la tyrannie exercée sur les chrétiens par une minorité turque au pouvoir. Comme souvent, la fin du tableau donne la clé interprétative de la description : la mention topique de la tristesse du voyageur devant la désolation trouve son fondement au-delà des apparences, qui ne sont qu'un symbole idéologique de l'oppression du « tyran » sur « l'esclave »[643]. La description est ainsi biaisée, réduite à un instrument de démonstration idéologique : Chateaubriand voit ainsi dans l'espace un moyen de rendre visible et spectaculaire la barbarie ottomane. S'il se complaît à présenter le paysage oriental dans son ensemble comme asséché et mourant par la faute des Turcs tyrans, il montre au contraire à quel point leurs cimetières sont des oasis de verdure préservée, donnant lieu à des tableaux pittoresques et riants :

> Au reste, ces tombes étaient fort agréables : le laurier-rose y croissait au pied des cyprès, qui ressemblaient à de grands obélisques noirs ; des tourterelles blanches et des pigeons bleus voltigeaient et roucoulaient dans ces arbres ; l'herbe flottait autour de petites colonnes funèbres que surmontait un turban ; une fontaine bâtie par un chérif répandait son eau dans le chemin pour le voyageur : on se serait volontiers arrêté dans ce cimetière, où le laurier de la Grèce, dominé par les cyprès de l'Orient, semblait rappeler la mémoire des deux peuples dont la poussière reposait dans ce lieu[644].

Le paysage se fait pittoresque tout en signifiant indirectement les rapports de force politiques déséquilibrés entre les Turcs et les Grecs : la végétation s'orientalise dans l'analogie entre les cyprès grecs et les « obélisques noirs », la mention du turban dominant symboliquement les « colonnes funèbres » ou la fontaine « bâtie par un chérif ». La prééminence du cyprès oriental sur le laurier grec conclut le tableau pour insister sur l'inversion de la hiérarchie des valeurs, suite à la prise de pouvoir turc. Pourtant, tout

---

[642] Ombragé, avec la présence d'une végétation protectrice – les « grands cyprès » - et une proximité aquatique – la mer -, formant un lieu où se retrouvent de nouvelles nymphes, semblables à des « Muses » aux yeux romanesques du voyageur.

[643] C'est d'ailleurs ce terme qui clôt la séquence consacrée aux deux cimetières, comme pour mieux insister sur l'inféodation chrétienne qui en fait un peuple martyr que les Turcs laissent dépérir.

[644] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 94.

concourt à laisser entendre que l'union des deux peuples se fait dans un cadre harmonieux que suggère la complémentarité entre les éléments de culture turque et grecque : l'alliance des pigeons et des tourterelles représente les deux nations de couleurs différentes mais chantant d'un même accent, comme les morts unis dans une même « poussière ». Que le contraste soit frappant ou atténué, le paysage oriental dévoile les oppositions politiques sous-jacentes, il sert les prises de positions idéologiques de Chateaubriand qui entend bien représenter le Turc sous des dehors sombres[645]. Sa présence dans le paysage est marquée par son règne sans partage au détriment des chrétiens[646] : la domination politique est avant tout une domination paysagère. Si l'entente ne peut avoir lieu dans un rapport de soumission, la tyrannie assèche le territoire, commettant par là un plus grand crime aux yeux de Chateaubriand, celui de détruire les paysages et partant toute la culture du peuple grec, qui est aussi la sienne. L'exemple du port du Pirée en est l'illustration la plus flagrante.

b) Le Pirée : la désertification de la tyrannie

Le long tableau du Pirée illustre le silence que Chateaubriand impute à l'exercice tyrannique du pouvoir dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Le vide et l'absence dominent, donnant l'impression d'un paysage soumis à une tension impalpable dans un espace de la géhenne :

> Si Chandler fut étonné de la solitude du Pirée, je puis assurer que je n'en ai pas moins été frappé que lui. Nous avions fait le tour d'une côte déserte ; trois ports s'étaient présentés à nous, et dans ces trois ports nous n'avions pas aperçu une seule barque. Pour tout spectacle, des ruines, des rochers et la mer ; pour tout bruit, les cris des alcyons et le murmure des vagues, qui, se brisant dans le tombeau de Thémistocle, faisaient sortir un éternel gémissement de la demeure de l'éternel silence. Emportées par les flots, les cendres du vainqueur de Xerxès reposaient au fond de ces mêmes flots, confondues avec les os des Perses. En vain je cherchais des yeux le temple de Vénus, la longue galerie et la statue symbolique qui représentait le peuple d'Athènes : l'image de ce peuple inexorable était à jamais tombée près du puits où les citoyens exilés venaient inutilement réclamer leur patrie. Au lieu de ces superbes arsenaux, de ces portiques où l'on retirait les galères, de ces Agorae retentissant de la voix des matelots ; au lieu de ces édifices qui représentaient dans leur ensemble l'aspect et la beauté de la ville de Rhodes, je n'apercevais qu'un couvent délabré et un magasin. Triste sentinelle au rivage, et modèle d'une patience stupide, c'est là qu'un douanier turc

[645] Cette prise de position, héritée du rejet des Lumières pour un Orient despotique comme le rappelle Sarga Moussa, dans *La Relation orientale* (*op. cit.*), dépasse largement le simple cadre des paysages et les personnages de Turcs rencontrés au fil d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* sont toutes des images de la tyrannie féroce et absurde, cruelle et marquée par un dilettantisme coupable et une complaisance dans le vice.
[646] Dont il fait évidemment partie en tant que voyageur pèlerin.

est assis toute l'année dans une méchante baraque de bois : des mois entiers s'écoulent sans qu'il voie arriver un bateau. Tel est le déplorable état où se trouvent aujourd'hui ces ports si fameux[647].

En ouvrant son tableau par une métonymie du Pirée - avec la mention du tombeau de Thémistocle soumis à un « éternel silence » - Chateaubriand redouble les formes de l'oppression turque[648]. Les sons de la nature deviennent cris de souffrance, les mers des déserts et les ports des villes fantômes, formées par des agrégats de ruines. Le paysage se fait le lieu de la quête impossible des marques d'un passé illustre[649] : dans ce cadre, la chute de la statue de Xerxès signifie aussi celle des idéaux du voyageur, vaincu comme le célèbre chef des armées. La phrase grandit peu à peu au gré des éléments prestigieux absents du paysage, montrant combien ils ont sombré sous le joug du despotisme. En point de mire du voyageur, élément parachevant le spectacle dysphorique de la décadence du Pirée, la figure du Turc se présente comme une image de la victoire inutile, « patience stupide » d'une « triste sentinelle » réduite à veiller sur le rien, sur l'absence de navires. En guise de victoire, c'est un paysage d'anéantissement, une terre exsangue que le Turc regarde avec le voyageur, d'un œil las et désabusé. Le paysage négatif n'est donc pas un paysage nié mais la négation du beau paysage tel que Chateaubriand se le représente : il « frappe » l'imagination et la sensibilité du lecteur comme de l'auteur par son horreur plus que par ses charmes. Sa présence dans le cours de récit se justifie par une fascination de l'auteur pour les lieux de mort, investis d'une solennité grave et pathétique, voire tragique, plaçant l'individu face au déclin promis de la vie, au passé enfui et enfoui dans les limbes minéraux des ruines[650]. Le paysage, nié dans ses caractéristiques pittoresques, peut en venir à être évacué de l'espace diégétique, rejoignant un des traits récurrents de la plume de l'auteur, notamment lors de la constitution de ses œuvres tardives.

---

[647] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 193.

[648] La Grèce est bâillonnée par un despotisme outrancier, qui rend les plus beaux lieux totalement vides et dénués de pittoresque.

[649] Ce que signifie la syntaxe insistant sur la substitution opérée par la reprise de la formule *« au lieu de »*.

[650] Contempler la dégradation des paysages négatifs, c'est ainsi regarder son reflet mourant et en ressentir les effets sur soi-même encore animé de vie, c'est tenter de combler les brèches visibles par l'imaginaire, tout en sachant que cette entreprise demeure vouée à un inévitable échec.

5) Le paysage évacué : à propos du procédé du renvoi intertextuel chez Chateaubriand.

En vue de la composition de ses *Œuvres complètes*, Chateaubriand doit composer un grand nombre de volumes pour son éditeur Ladvocat : pour se faire, il doit renouer avec d'anciennes entreprises littéraires abandonnées lors de ses fonctions publiques et politiques afin de tenter d'en accommoder à la hâte les bribes de notes et de manuscrits avortés dont il dispose et le renvoi à d'autres textes se généralise[651]. Ainsi, *Voyage en Amérique*[652] utilise le renvoi intertextuel, procédé courant qui ne touche pas simplement les paysages mais aussi les passages passés à la postérité. La description de la cataracte de Niagara est ainsi omise de *Mémoires d'outre-tombe* pour des raisons de notoriété :

> Après un quart d'heure de perplexité et d'une admiration indéfinie, je me rendis à la chute. On peut chercher dans l'*Essai sur les révolutions* et dans *Atala* les deux descriptions que j'en ai faites. Aujourd'hui, de grands chemins passent à la cataracte ; il y a des auberges sur la rive américaine et sur la rive anglaise, des moulins et des manufactures au-dessous du chasme[653].

S'il est vrai que « Niagara efface tout »[654], elle est si célèbre par les lectures de sa description que Chateaubriand en a faites[655] qu'elle disparaît du champ de l'écriture et s'efface, au point de ne justifier qu'un rappel au lecteur qui l'a immédiatement en tête à force de l'avoir lue, relue et entendue déclamer. Rien ne sert plus de décrire, il suffit de renvoyer et le lecteur fera lui-même le travail de la réminiscence[656]. En lieu et place de la description, une autre la supplante, succincte, pour rappeler que tout est éphémère et

---

[651] Il reprend notamment l'énorme manuscrit des *Natchez*, qui contient les notes ayant servi pour l'écriture de l'épopée indienne, mais aussi d'*Atala*, de *René*, et qui lui servira pour la composition de *Voyage en Amérique*.

[652] A titre d'exemple, le coucher de soleil pittoresque sur les côtes du Maryland et de la Virginie n'est pas décrit dans *Voyage en Amérique* car l'auteur renvoie aux « Deux Perspectives de la nature », extrait fameux du *Génie du Christianisme* qui lui a donné ses lettres de noblesse et qui constitue donc un modèle indépassable de description de ce type de paysage. Il faut donc se contenter d'y renvoyer simplement et Chateaubriand va même jusqu'à donner le début du passage pour faciliter la recherche du lecteur, tout en faisant indirectement l'éloge de son propre génie : « Après une relâche de quinze jours, nous quittâmes l'île Saint-Pierre, et le bâtiment, faisant route au midi, atteignit la latitude des côtes du Maryland et de la Virginie : les calmes nous arrêtèrent. Nous jouissions du plus beau ciel ; les nuits, les couchers et les levers du soleil étaient admirables. Dans le chapitre de Génie du Christianisme déjà cité, intitulé Deux perspectives de la nature, j'ai rappelé une de ces pompes nocturnes et une de ces magnificences du couchant. « Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparaissait entre les cordages du navire, au milieu des espaces sans bornes, etc. » (*Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 672).

[653] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre septième – Chapitre 8, p. 377.

[654] *Ibid.*, tome I, Livre septième – Chapitre 8, p. 378.

[655] Puis par son succès auprès du public qui en a vu l'un des passages témoignant du génie d'*« enchanteur »* de Chateaubriand.

[656] Cette économie textuelle n'est pas un aveu de paresse de l'auteur, mais un renvoi du paysage à un ailleurs où il trouve sa place plus idoine, au sein d'une fiction dont il conclut avec brio la perspective apocalyptique, ou comme illustration flamboyante dans un essai argumentatif.

donner d'autant plus de prix au paysage évanoui que le lecteur ne pourra plus venir contempler de ses propres yeux, le cadre s'étant urbanisé[657]. L'omission du paysage évacué devient plus importante que sa reprise textuelle mais le procédé va bien au-delà du simple renvoi à ses propres œuvres[658] puisqu'il devient récurrent dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* pour justifier l'absence de description d'un lieu déjà maintes fois représenté par un de ses devanciers illustres et dont, par fausse humilité, il se prétend indigne de dépasser le génie. Sans grand intérêt, une autre description d'un lieu trop de fois dépeint deviendrait superflue : Chateaubriand utilise souvent ce prétexte pour éviter une description trop longue pour mettre en relief des étapes essentielles de son récit, célèbres et dépeintes avant lui. La fin d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* témoigne d'une accélération du récit dont l'une des justifications est le talent supérieur d'un des devanciers de Chateaubriand, après lesquels celui-ci n'ose plus écrire :

> De l'Escurial je pris ma route pour Ségovie ; l'aqueduc de cette ville est un des plus grands ouvrages des Romains ; mais il faut laisser M. de La Borde nous décrire ces monuments dans son beau Voyage. A Burgos, une superbe cathédrale gothique m'annonça l'approche de mon pays. Je n'oubliai point les cendres du Cid […][659].

M. de La Borde, dont Chateaubriand avait fait le compte-rendu du *Voyage en Espagne* pour le *Mercure de France*, est évoqué comme une plume plus aguerrie que la sienne pour décrire l'aqueduc de Ségovie : l'économie de la description permet d'alléger le volume déjà conséquent d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, dont les préfaces successives de l'auteur attestent un constant besoin de concision. Bien plus, il semble que, le voyage en Orient étant terminé, le paysage qu'il traverse ne l'intéresse plus : plus de traces d'Homère, de Virgile ou du Tasse, plus de lieux saints et empreints de spiritualité. Après le parcours méditerranéen, les édifices antiques semblent eux aussi « efface[r] tout », comme Niagara, et rendre insignifiants les édifices espagnols. Pressé par l'urgence de rejoindre Natalie de Noailles à Grenade puis de rentrer enfin en France après un long périple, Chateaubriand restitue cet effet d'accélération dans la clausule de son récit de voyage, mentionnant simplement quelques édifices en les qualifiant rapidement sans plus s'attarder sur leur

---

[657] Ce qu'il constate lui-même, mais aussi Butor (*Répertoires*, IV).

[658] Nous analyserons plus en détail, dans la dernière partie de notre étude de la poétique du paysage de Chateaubriand, les divers procédés de transferts paysagers au sein d'une même œuvre ou entre des œuvres différentes, les siennes ou celles de ses devanciers et contemporains. Cette technique d'écriture est caractéristique de notre auteur et n'est pas sans conséquences sur la composition même des paysages qu'il entreprend de dépeindre au fil de ses écrits.

[659] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 541.

description. Le voyageur est déjà concentré sur « l'approche de [son] pays », retour à la patrie dont Jean-Marie Roulin a montré toute l'importance dans l'œuvre de l'auteur[660].

Cette seconde partie a dévoilé un aspect plus méconnu de l'œuvre de Chateaubriand, sans doute parce qu'il est moins spectaculaire. L'instrumentalisation des paysages s'y révèle un moyen de s'adapter aux réalités du monde naturel mais aussi en retour aux nécessités diégétiques régies par une poétique savante des effets à produire sur le lecteur. Par des chemins de traverse, l'auteur appréhende les paysages indirectement par un spectacle théâtralisé qui renoue avec le rythme intermittent de sa prose en épousant ses moindres hésitations. Le rythme syncopé des accélérations – qui réduisent le paysage à sa plus simple expression, la notation – ou les effets de ralentissement restituant la longueur d'une approche dénotent une conscience aiguë du rôle et des enjeux de la représentation paysagère. En cela, Chateaubriand tire les leçons de ses devanciers botanistes, voyageurs et scientifiques en apportant la grâce du style et la sensibilité de l'écrivain nourri par une culture immense. Le kaléidoscope des paysages se focalise ainsi sur des éléments symboliques, la source et l'arbre, et se limite parfois à une perception résiduelle, métonymique ou médiatisée, qui tend toujours à restituer la réalité du vécu dans ses moindres variations. Le paysage peut même être nié car la « belle nature » n'est pas toujours au rendez-vous du voyageur : tragiquement absent, il tend à proposer une lecture idéologique de l'espace naturel. Déconstruire le paysage revient donc à en modifier la portée et à l'adapter au genre et au registre que Chateaubriand entend utiliser dans ses récits. Cet emploi en masque un autre qui démarque sensiblement Chateaubriand de ses devanciers et de ses contemporains : le roman devient le lieu par essence de l'utilisation du paysage dans ses effets textuels. La manière dont l'auteur construit et reconstruit certains d'entre eux relève d'un véritable travail d'orfèvre dont il convient de prendre toute la mesure. Jouant sur le clavier de l'intertextualité, Chateaubriand se révèle « mosaïste »[661] de ses textes au point que ses paysages, dans leurs variantes et de leurs récritures, portent en eux tout un travail d'épurement, se faisant le laboratoire du style de l'auteur.

---

[660] Nous renvoyons, pour de plus amples détails, à l'ouvrage de Jean-Marie Roulin : *Chateaubriand – L'Exil et la Gloire*, Paris, Honoré Champion, 1994.

[661] Pour reprendre le qualificatif heureux que lui prête Jean-Christophe Cavallin dans son ouvrage : *Chateaubriand mosaïste, « Ulysse, Hermione, une Truie »*, Edizioni Fiorini, Vérone, 2000.

Troisième partie

–

Le paysage, entre effets textuels et intertextuels

> Immédiatement après la description de la Louisiane, viennent dans le manuscrit quelques extraits des voyages de Bartram, que j'avais traduits avec assez de soin. A ces extraits sont entremêlées mes rectifications, mes observations, mes réflexions, mes additions, mes propres descriptions, à peu près comme les notes de M. Ramond à sa traduction du *Voyage de Corse en Suisse*. Mais, dans mon travail, le tout est beaucoup plus enchevêtré, de sorte qu'il est presque impossible de séparer ce qui est de moi de ce qui est de Bartram, ni souvent même de le reconnaître[1].

Lorsque Chateaubriand en vient à ce constat, dans *Voyage en Amérique*, il entreprend de mettre de l'ordre dans ses notes en vue de la rédaction de son ouvrage, plus de trente ans après son voyage effectif, ce qui demande un travail de la mémoire et de la matière manuscrite abondante, qui lui aurait aussi servi à constituer *Les Natchez*, *Atala*, *René*, et quelques passages du *Génie du Christianisme* comme de l'*Essai sur les Révolutions*. Mais surtout, cette réflexion de l'auteur à l'orée d'une nouvelle section de son *Voyage en Amérique*, si elle vise avant tout à justifier un désordre éventuel dans la logique des propos comme à prévenir toute accusation d'emprunt possible à son devancier Bartram, permet de révéler le laboratoire de l'écrivain et de sa création aux yeux du lecteur. Chateaubriand y dévoile la matière composite de son écriture, qui se constitue volontiers dans un art subtil et incessant de réécriture et de tissage intertextuel au fil des remaniements opérés sur la matière même de ses œuvres. Il s'agit bien d'une écriture « entremêlé[e] » et « enchevêtré[e] », où se juxtaposent et coexistent plusieurs discours, plusieurs considérations, mais aussi des emprunts et des descriptions originales.

Cette dimension de l'écriture chateaubrianesque est essentielle en ce qui concerne sa poétique des paysages et touche à l'épineuse question de l'originalité de l'auteur vis-à-vis de ses sources, avouées mais aussi et surtout inavouées : quelle part d'inconscient et de réminiscences culturelles, littéraires et intellectuelles contribue à façonner la description des paysages telle que Chateaubriand nous la donne à lire dans ses œuvres ? Ces emprunts sont-ils volontaires, masqués ou au contraire assumés ? Autant de questions auxquelles il ne nous appartient pas de répondre directement, et dont l'importance est secondaire dans le cadre de la question qui nous occupe.

---

[1] *Voyage en Amérique*, *op.cit.*, p. 724.

Cette dernière partie de notre étude de la poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand entend en effet rendre compte des influences et des phénomènes de réécritures, de contaminations stylistiques, d'intertextes et de variantes textuelles qui peuvent être à l'œuvre dans l'art descriptif de notre auteur, modifiant la perception que l'on peut avoir de certains paysages, mais surtout permettant au lecteur d'entrer dans la « fabrique du paysage », pour reprendre en le modifiant le titre d'un ouvrage dirigé par Christine Montalbetti[2]. Notre intérêt n'est donc pas de démasquer Chateaubriand, mais bien davantage de démontrer et démonter la logique de construction scripturale qui permet la constitution de paysages en tableaux souvent enchanteurs. Si l'art descriptif de l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* peut être influencé par ses devanciers en la matière, voyageurs ou romanciers, la composition et le réagencement des tableaux paysagers qu'il donne à contempler au lecteur est bel et bien une œuvre à part entière, une œuvre de mosaïste qui entre plus largement dans un procédé essentiel de l'écriture chateaubrianesque qui se nourrit d'une culture immense et l'intègre selon des logiques que nous définirons au fil de nos analyses. Ces éléments empruntés ou imités s'assemblent savamment dans des séquences descriptives où les points de suture demeurent invisibles, masqués par un style dont Jean Mourot a naguère démontré toutes les subtilités[3].

Il ne s'agira pas de se livrer à une recherche de toutes les influences de Chateaubriand dans tous les paysages qui s'en trouvent transformés : la tâche, immense, demanderait une autre thèse, et se heurterait très vite à l'infini des références et à l'impossibilité de les répertorier toutes. Chateaubriand ne dit-il pas lui-même qu'il demeure incapable de définir ce qui est de Bartram ou de lui-même lorsqu'il entreprend de décrire « quelques sites dans l'intérieur des Florides » ? Notre propos consistera à cerner, par le biais d'exemples significatifs, la manière dont Chateaubriand assemble les données qui lui préexistent pour composer un paysage en mosaïques de références et d'influences. Nous considérerons ainsi deux principes majeurs de composition. Tout d'abord, l'ensemble des procédés hypertextuels, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette[4], qui conduisent Chateaubriand à peindre les paysages sur le régime de l'intertextualité, sur celui des variantes et des reprises que nous nommerons « autotextuelles », et aussi sur le mode de la contamination analogique du souvenir, qui transfigurent les paysages. Ensuite, nous

[2] Christine Montalbetti, *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Rennes, PUR, 1999.
[3] Jean Mourot, *Le Génie d'un Style : Chateaubriand – Rythme et sonorités dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Armand Colin, 1969.
[4] Cette terminologie a été utilisée et définie dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, coll. « Points ». Voir *infra*, notes 6 et 7, p. 465.

considérerons un autre mode de composition paysagère, qui concerne essentiellement l'écriture romanesque - mais pas uniquement - à savoir les rapports établis entre paysage et diégèse, sur quatre plans : celui de la structure générale des œuvres, de l'action, des personnages et du discours.

Chapitre I – Paysages en surimpression : logiques hypertextuelles

Depuis les travaux de Joseph Bédier et Gilbert Chinard au début du XXe siècle, concernant les sources américaines de Chateaubriand[5], nombre d'études ont été menées à ce sujet et révèlent, dans les notes des éditions de référence, les très nombreuses sources qui ont servi à notre auteur pour constituer ses écrits. En matière de paysage, les influences antérieures sont très importantes : il ne s'agira pas de se livrer à un panorama de ces influences, ce qui a déjà été fait, ni de noter les différences et les ressemblances pour en rester au constat simple et quelque peu stérile. Le paysage étant une matière littéraire éminemment composite dans l'art descriptif de Chateaubriand, il convient avant tout de mettre au jour des méthodes de composition scripturale en distinguant les différents types de relations hypertextuelles[6] et intertextuelles[7] entretenues avec les sources utilisées. Elles sont triples : tout d'abord, le lien établi peut être intertextuel, dans le rapport à la peinture, aux voyageurs et écrivains qui l'ont précédé, ou plus largement aux mythes et auteurs

[5] Joseph Bédier est resté célèbre pour son *Chateaubriand en Amérique, vérité et fiction* (1900), in *Essais Critiques*, Paris, Armand Colin, 1903 ; quant à Gilbert Chinard, outre *L'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand* (Genève, Slatkine, 1970, réédition de l'édition de Paris, Hachette, 1918), il a analysé les rapports entre les écrits de Chateaubriand et son voyage réel entrepris en Amérique dans ses *Notes sur le voyage de Chateaubriand en Amérique*, Berkeley, University of California Press, 1915.

[6] Selon la terminologie de Gérard Genette, qui a d'ailleurs ouvert la voie aux narratologues pour une plus grande complexité et une plus grande précision des concepts opératoires en la matière, ce que Genette appelait d'ailleurs de ses vœux, l'hypertextualité est définie comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 13).

[7] Gérard Genette définit l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire […] la présence effective d'un texte dans un autre. » (*Palimpsestes*, *ibid.*, p. 8).

antiques correspondant à son panthéon intérieur ; ensuite, ce lien peut être de l'ordre de la réécriture[8], qui se borne très souvent, chez Chateaubriand, à reprendre à l'envi les descriptions paysagères qui ont fait sa renommée et qui lui ont valu le surnom d'« Enchanteur » ; enfin, le lien peut être plus intérieur et intime, relevant du domaine de ce que nous nommerons les palimpsestes affectifs, enclenchant le travail analogique de la mémoire.

Chaque lien avec la matière antérieure, que cela soit celle des devanciers, celle de ses œuvres passées ou celle de ses souvenirs, met en œuvre une médiance particulière, un rapport au monde qui ne semble pouvoir se constituer que par la médiation de quelque chose qui lui est proprement extérieur : la littérature, l'art, les mythes et le temps. Ainsi transfigurés et reconstruits, les paysages chateaubrianesques témoignent d'une présence forte du descripteur dans les tableaux qu'il offre au lecteur, chargés de l'épaisseur de sa subjectivité, enrichis d'une constellation de références, tissés au gré de la mémoire et d'une plume investie de culture et de mélancolie. Mais nous nous garderons de voir là un processus de transposition des données intérieures à l'esprit de l'auteur sur la réalité d'un paysage[9], après coup, dans le temps de l'écriture. Il s'agit bien plus d'une influence réciproque, où le paysage, de même que sa réminiscence lors du travail d'écriture, provoque d'autres réminiscences par contamination, transformant ce premier paysage qui a lui-même modifié l'être sensible. C'est cette trajection, au sens où nous l'avons définie selon les conceptions d'Augustin Berque[10], qui aboutit à la constitution d'un nouveau paysage, distinct de celui qui a été premièrement perçu, désormais reconstitué différemment sous sa forme littéraire, qu'il nous importe de saisir, en analysant les procédés de sa réalisation.

---

[8] Il s'agit bien de « variantes », non pas entre différents états du brouillon jusqu'au texte définitif, mais de plusieurs versions publiées d'un même texte, ce que Gérard Genette qualifie de « remploi » (*ibid.*, p. 335). Nous verrons que ce *« remploi »* est parfois évident, revendiqué explicitement par l'auteur, mais aussi plus insidieux et larvé, ce qui est bien plus intéressant encore dans notre perspective, faisant alors appel à un inconscient de la création.

[9] Ce qu'Alain Roger entend sous le terme d'*«artialisation »* dans son *Court traité du paysage*.

[10] Voir « introduction », pp. 24-25.

I. Intertextualités paysagères : l'apport de la culture et des devanciers

Homme de lettres mais aussi homme nourri d'influences artistiques et antiques, Chateaubriand conjugue bien souvent ces trois grands domaines de sa vie psychique pour percevoir les paysages dans cette interaction entre le moi et le monde qui réactive en lui des réminiscences de la culture, venant *in fine* contaminer la nature, métamorphosée en paysage littéraire. Dès lors, il convient de distinguer ces trois influences particulières que sont la peinture et les peintres, les écrivains et botanistes voyageurs puis les auteurs antiques, la mythologie gréco-romaine et l'univers biblique, conduisant à un imaginaire de la Grèce et de l'Orient particulièrement fertiles.

1. Le rapport à la peinture et aux peintres : des paysages entre plume et pinceau.

La peinture est fondamentale dans la conception et la perception chateaubrianesque de l'espace naturel et du monde : les paysages, dans son œuvre, sont avant tout des tableaux, qui rivalisent avec les œuvres des plus grands peintres paysagistes de son époque ou qui l'ont précédé. Dans un rapport d'émulation, d'admiration et de dépassement avec les peintres et leurs œuvres, rapport qu'il nous conviendra de définir, Chateaubriand est, dès ses débuts littéraires, fortement influencé par cet art au point qu'il contamine son imagination, « éminemment plastique et picturale »[11]. Après avoir défini le rapport que l'auteur établit avec la lumière picturale et ses conséquences dans le domaine littéraire depuis la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, nous considèrerons l'annexion du langage pictural que Chateaubriand opère dans le régime descriptif des paysages et ses conséquences, pour enfin étudier la place et l'influence des peintres dans sa perception de l'espace naturel.

[11] J'emprunte cette formule à Maurice Regard qui, dans sa note 2, « page 46 », de la page 1169 des *Œuvres romanesques et Voyages* (tome I, *op. cit.*) ajoute que « chaque paysage » chez Chateaubriand est « un spectacle, un tableau ».

A- La lumière picturale et la « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages »

De la confluence esthétique avec le peintre au primat de la lumière, c'est un véritable « rapport de vérité » qu'instaure Chateaubriand au sein même de son écriture paysagère, dépassant l'esthétique propre à l'*« ut pictura poesis »*.

a) Peinture et imaginaire plastique des paysages : une confluence esthétique

> Où les peintres flamands ont-ils dérobé la lumière dont ils éclairent leurs tableaux ? Quel rayon de la Grèce s'est égaré au rivage de la Batavie ?[12]

Lorsque Chateaubriand s'interroge ainsi, au milieu de ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, ses préoccupations esthétiques et picturales révèlent la permanence d'une focalisation sur les degrés lumineux caractéristiques pour lui de la spécificité d'une œuvre ou d'un artiste. Mieux, d'un pays et d'une atmosphère, d'un univers qui lui est tout intérieur. Ainsi, il y a la « lumière de Rome » comme il y a le « rayon de la Grèce » et le vol lumineux, tel un rapt prométhéen, est à la mesure de la surprise de l'esthète, constatant un déplacement inattendu, celui de l'univers méditerranéen dans celui, plus ombrageux et austère, des peintres flamands du nord de l'Europe. Mais ce que révèlent ces deux questions oratoires est avant tout la propension de l'auteur à être sensible aux variations d'intensité lumineuse, au point qu'elles absorbent en elles la quintessence d'un monde réactivé dans l'espace de la mémoire. Alors, une succession d'images tissent une atmosphère intime en lien avec un monde évanoui de son horizon présent. Car, pour Chateaubriand, comme le rappelle Lucien Bescond, « le paysage est à peindre, mais aussi à contempler »[13] : il est autant le fruit d'un « *facere* » que d'un « *videre* », à la fois construction artistique et perception plastique esthétique, pour reprendre la terminologie en usage dans le domaine des beaux-arts. La représentation picturalisée des paysages serait dès lors de l'ordre de l'art littéraire : elle emprunterait à la peinture ses techniques, transposées sur le plan de l'écriture[14]. S'en suit une fusion des arts qui dialoguent entre eux dans le paysage, au point que la nature et la culture s'en trouvent confondus.

---

[12] *Mémoires d'Outre-Tombe, op. cit.*, tome I, Livre vingt-troisième, chapitre 8, p. 1148.

[13] Lucien Bescond, « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », in *Revue des Sciences Humaines* n°209, *Ecrire le Paysage*, 1988, pp. 95-102, p. 95.

[14] Jean-Claude Berchet, dans son article sur « Chateaubriand et le paysage classique », cite d'ailleurs Bernardin de Saint-Pierre et ses *Etudes de la Nature*, prouvant par là que cette proximité entre les deux arts

On se souvient de la célèbre affirmation de l'auteur dans *Mémoires d'outre-tombe* : « Le paysage est sur la palette de Claude le Lorrain, non sur le Campo-Vaccino »[15]. Cette affirmation a fait couler beaucoup d'encre et elle révèle surtout l'importance de l'influence picturale sur la perception chateaubrianesque de la nature. La peinture de Lorrain s'y révèle avant tout comme le prisme esthétique par lequel il perçoit cette « belle nature » qu'il entend peindre dans la préface d'*Atala*, jugeant que l'art ne doit pas traiter de l'imitation des « monstres »[16]. Cette quête de la beauté ne semble pas pouvoir se déprendre de la matrice picturale et pourtant, comme le note Jean-Claude Berchet, « en peinture, Chateaubriand est un médiocre connaisseur »[17]. Loin d'avoir la connaissance qu'en a Diderot, il utilise davantage l'impact qu'elle a sur son imaginaire : ce qui l'intéresse n'est pas tant la science de la peinture que ce qu'elle peut apporter à sa vision du monde et de la nature, ce qu'elle peut lui fournir comme outils pour peindre la « belle nature ». Ce même Jean-Claude Berchet stipule ainsi qu'il faut « chercher les raisons de son admiration pour Poussin et Claude Lorrain ailleurs que dans son amateurisme » : il s'agit d'un acte de renouement qui est tout intérieur. « Dans leur interprétation de la campagne romaine (à laquelle son imagination lie pour toujours leurs noms), il reconnaît en réalité une expression de ses propres tendances esthétiques et de ses propres nostalgies »[18].

Le paysage vu par les peintres renoue avec le monde intérieur de l'auteur, aussi la confrontation *in situ* à la nature n'est-elle bien souvent plus qu'une relecture de l'espace *via* les ressouvenirs des grands maîtres de son panthéon intérieur : elle permet l'expression littéraire d'un ressenti des paysages par la médiation de l'objet pictural. Entre le paysage et le voyageur, principalement en Italie comme point de condensation de cette expérience esthétique, mais aussi étendue à toute sa perception du paysage, s'instaure un filtre pictural qui permet d'en révéler le charme et la beauté intrinsèque. Mais qu'emprunte véritablement

---

n'est pas une nouveauté chez Chateaubriand, mais bien une nouvelle marque de l'héritage des grands écrivains naturalistes du XVIIIe siècle et de l'esthétique plus générale des sciences de la nature à l'époque des Lumières finissantes : *« La peinture et la poésie suivent les mêmes lois pour exprimer les conceptions »* (*Etudes de la Nature*, 1788, t.1, 10 in Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand et le paysage classique » pp. 67-85 in *Colloquio « Chateaubriand e l'Italia »*, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, CCCLXVI, N°133, 1969, note 2, p. 69). De là à y voir une corrélation entre les lois de la réalisation picturale des paysages et celles de l'écriture, il n'y a qu'un pas que franchira Chateaubriand par la suite. Senancour rêvait d'ailleurs d'une langue capable de concilier la parole picturale et la parole littéraire dans *Du Style dans les descriptions* en se demandant : *« Quel style instaurera donc des correspondances entre la langue littéraire et le langage pictural par-delà la différence radicale de leur principe de fonctionnement ? »* (Cité par Paule Richard, « *Ut naturae pictura poesis*. Le paysage dans la description littéraire au début du XIXe siècle », in *Revue des Sciences Humaines* n°209, *Ecrire le Paysage*, *ibid.*, p. 131).

[15] *Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, tome II, livre trente-cinquième, chapitre 16, p. 615.

[16] *Atala*, « préface », *op. cit.*, p. 19.

[17] Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand et le paysage classique », *op. cit.*, p. 75.

[18] *Ibid.*, p. 75.

Chateaubriand à la peinture dans le domaine des paysages ? La cristallisation de la beauté et du pittoresque dans la lumière, le rapport de vérité à l'espace, mais aussi, nous le verrons, le vocabulaire.

b) La lumière, filtre des beautés du paysage et vecteur essentiel du pittoresque

Nous avons vu en première partie de notre étude l'importance des paysages du diurne et du nocturne, et notamment des périodes de l'entre-deux, aubes ou crépuscules, qui permettent la représentation de paysages sublimes, colorés et fortement empreints de charme, d'exotisme et de pittoresque[19]. Or, la lumière y est centrale, cette lumière dont nous avons précisé qu'elle formait le fondement même du paysage pour Chateaubriand, à travers la formule restée célèbre : « c'est la lumière qui fait le paysage »[20]. Son rôle essentiel est d'adoucir les plans du tableau représenté, dans une analogie avec la technique du glacis pictural, qui gomme les aspérités et les décalages en opérant une unification des teintes dans un fondu imperceptible. La lumière est à ce point fondatrice du « beau paysage » que l'auteur en fait l'élément qui permet de rendre les montagnes – dont on sait combien elles sont à ses yeux des « masses »[21] inesthétiques et pesantes – belles et esthétiques, voire même pittoresques. Comme il le déclare dans *Voyage au Mont-Blanc*, les monts « hideux quand on les contemple de trop près, sont admirables quand au fond d'un horizon vaporeux ils s'arrondissent et se colorent dans une lumière fluide et dorée »[22]. L'on songe bien entendu à l'effet déréalisant des « lueurs blanches » dans le « paysage de nuit »

[19] Nous entendons le terme de pittoresque au sens du XVIIIe siècle, à savoir le sens pictural : « Se dit de tout ce qui se prête à faire une peinture bien caractérisée et qui frappe et charme les yeux et l'esprit. On dit d'une physionomie, d'un vêtement, d'un site, qu'ils sont pittoresques, lorsque leur beauté ou leur caractère, les rendent dignes ou du moins susceptibles d'être représentés en peinture. » (cité par Fabienne Bercegol, in *Oberman*, Paris, Flammarion, G-F, 2003, note 55, p. 450 ; elle ajoute également qu'« à la fin du XVIIIe siècle, l'adjectif est de plus en plus utilisé pour qualifier un lieu qui retient l'attention par son caractère original. »). Pour ce qui est de la question de Chateaubriand et du pittoresque, nous renvoyons à notre article, à paraître, intitulé « Du pittoresque pictural au pittoresque littéraire dans quelques paysages de Chateaubriand, entre peinture et littérature » (Actes du colloque de Lille des 10 au 12 juin 2009, à paraître chez Classiques Garnier Multimédia).

[20] *Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, tome II, livre trente-cinquième, chapitre 16, p. 614.

[21] Ce terme est utilisé pour désigner la place monumentale qu'elles occupent dans l'espace alpestre, empêchant toute naissance du paysage par la « masse de rochers », mentionnés dans *Voyage au Mont-Blanc*, *op. cit.*, p. 111.

[22] *Ibid.*, p. 124.

offert par la perspective du temple de la Sybille en Italie[23], qui a cette même vertu d'aseptiser l'espace, d'arrondir les contours et de rendre perceptible l'harmonie du monde.

Il n'y a rien d'étonnant que la lumière soit aussi centrale dans l'esthétique picturalisée du paysage chateaubrianesque car elle est avant tout une forme de la présence divine, aussi révèle-t-elle aux yeux du voyageur pèlerin de la nature les perfections de la Création originelle. Sous son influence, tout s'épure et semble s'évaporer, en tension vers le ciel et la dissipation spirituelle[24]. Mais surtout, ce que révèlent ces passages sur l'influence pacificatrice de la lumière dans les paysages est la nécessité de la perspective, autre élément emprunté aux peintres, et qui place le contemplateur en position quasi divine, embrassant du regard l'étendue des beautés de la nature. La « lumière de l'Italie », qui ne se retrouve qu'à demi dans l'atmosphère « peu vaporeuse, peu idéale » du Dominquin, se trouve avant tout sublimée dans les tableaux de Lorrain et de Poussin, dans cette même Galerie Doria que visite Chateaubriand dans *Voyage en Italie*[25]. Dans la *Fuite en Egypte* du Lorrain, « le calme de la lumière est merveilleux »[26], calme qui correspond à un apaisement italien fait de quiétude et de tension vers la spiritualité alors que l'espace oriental est avant tout marqué par la quête des « accidents de la lumière », des ruptures esthétiques qui font le charme de l'inattendu et des effets pittoresques et exotiques, comme en Amérique. Ainsi, si le dénominateur commun des paysages est la lumière, elle diffère en chaque lieu du globe : la « lumière de Rome », douce et unificatrice, n'est pas celle, brisée, de l'orient ou de l'Amérique et le voyageur, en esthète averti, ne s'y trompe pas. Le « journal de route » en Italie qu'il publie au sein des *Mémoires d'outre-tombe* témoigne ainsi de sa sensibilité à l'atmosphère lumineuse, intimement liée à sa représentation des espaces : « A la nature de la lumière et à une sorte de vivacité du paysage, je me serais cru sur une des croupes des Alleghanis »[27]. Effet d'optique et illusion passagère, la vue d'un aqueduc le ramène en Italie mais l'expérience d'« estrangement » est capitale en ce qu'elle confirme que la

---

[23] *Voyage en Italie*, « Tivoli et la Villa Adriana », *op. cit.*, p. 1439.

[24] Paule Richard voit dans cette tendance épuratrice et cette prédominance de la « nuance » en matière de paysages le corollaire d'une transformation plus vaste des conceptions de la nature : « la nuance dans l'art, la flexion dans le langage, sont les principes qui correspondent à la métamorphose de la nature » ; « Au début du XIXe siècle, la peinture de la « nuance » et la littérature de la « variation » sont très vraisemblablement déterminés par la vision transformiste de la nature » (Paule Richard, « *Ut Naturae pictura poesis*. Le paysage dans la description littéraire au début du XIXe siècle », in *Revue des Sciences Humaines*, n°209, *op. cit.*, pp. 127-142 ; pp. 137-138 pour nos citations.).

[25] *Voyage en Italie*, « Galerie Doria », *op. cit.*, p. 1456.

[26] *Ibid.*, p. 1456.

[27] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième, chapitre 2, p. 197.

lumière seule peut fonder l'essence du paysage dans les répercussions qu'elle a sur l'imaginaire du voyageur et du peintre des paysages.

C'est avant tout celle du soleil, franche et parfois filtrée, poétique avec ses « accidents », mais aussi celle de la lune : les paysages de nuit ne sont visibles et donc représentables que par la présence de l'astre lunaire, dont nous avons déjà beaucoup parlé comme élément fondamental de la mélancolie paysagère et du pittoresque nocturne de notre auteur. Son influence est essentielle dans cette esthétique de la nuance et du dégradé lumineux, avec sa lumière perlée de gris, dont Chateaubriand, dans sa lettre « Sur l'art du dessin dans les paysages », définit la fonction au sein d'un tableau : « La nuit même a ses couleurs ; il ne suffit pas de faire la lune pâle pour la faire belle : la chaste Diane a aussi ses amours, et la pureté de ses rayons ne doit rien ôter à l'inspiration de sa lumière. »[28]. Ce qu'apporte la lumière, c'est donc la couleur, la « palette du peintre » dirait Chateaubriand, c'est-à-dire ce qui charme et donne au paysage représenté son aspect pittoresque, poétique et exotique parfois. Les couleurs naissent des « accidents » de la lumière, elles métamorphosent l'espace naturel de manière éphémère lors des aubes et des crépuscules, d'où la valeur conservatrice des descriptions paysagères, offrant et orchestrant les beautés de la nature en les pérennisant par la plume comme par le pinceau. Dès lors, si la lumière est prépondérante, il faut aussi savoir la capturer et la rendre sur l'espace de la page dans toute sa vérité, ce qui est la seconde caractéristique fondamentale du paysage chateaubrianesque, qu'il partage avec toute la génération artistique du tournant du XVIIIe et du XIXe siècle.

*c) Le rapport de « vérité » au réel et le dépassement de l'*ut pictura poesis[29]

Voici comment Chateaubriand conclut sa fameuse lettre « Sur l'art du dessin dans les paysages » :

> Cette lettre est déjà d'une extrême longueur, et je n'ai encore qu'effleuré un sujet inépuisable. Tout ce que j'ai voulu vous dire aujourd'hui, c'est que le paysage doit être dessiné sur le

[28] « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages », in *Correspondance générale*, volume I, *op. cit.*, p. 73.

[29] Pour une vision un peu plus approfondie des théories du paysage chateaubrianesque, nous renvoyons à nos articles « Chateaubriand, théoricien du paysage » (Minard, Lettres Modernes Ecritures XIX, volume 5, 2009) et « La description chez Chateaubriand : de l'*ut pictura poesis* à l'émergence du moi. » (in *Traditions et Modernité en littérature*, Orizons, coll. "Universités - Domaine littéraire" série de l'Université de Haute-Alsace / Centre de Recherche sur l'Europe littéraire / ILLE, janvier 2009).

> nu, si on le veut faire ressemblant, et en accuser pour ainsi dire les muscles, les os et les formes. Des études de cabinet, des copies sur des copies, ne remplaceront jamais un travail d'après nature[30].

Une telle affirmation pourrait plaider en faveur d'une reprise de l'esthétique antique de la mimesis, qui entend représenter exactement ce qui est perçu dans la réalité en passant par l'imitation la plus fidèle possible. Peindre « sur le nu », accuser les « muscles » du paysage et ses reliefs, c'est bien ce que veut faire et ce que fait Chateaubriand, allant chercher sur le terrain, en Amérique puis en Orient, les « images » pour réaliser les paysages des *Natchez* et des fictions américaines comme des *Martyrs* et d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Mais dessiner *in situ*, percevoir le paysage *in visu* n'est pas la même chose que de le représenter fidèlement sur la toile ou sur la page. Nous le savons, l'artifice est souvent utilisé par les auteurs du XVIIIe siècle, dont Chateaubriand est le direct héritier : se confronter au réel et tenter de le représenter fidèlement, c'est ce que l'auteur entend faire croire à son lecteur, même si son souci de vérité reste intact : sa vérité n'est cependant pas, comme chez tout écrivain, la vérité. Ainsi, la volonté de fidélité est-elle toute intérieure et apparaît-elle comme une pétition de principe dont personne n'est dupe, le lecteur comme l'auteur : le paysage perçu *in situ* devient le point de départ véridique d'une rêverie descriptive qui le représente à l'aune des conceptions romantiques de l'auteur. Cette opération de distanciation avec l'*ut pictura poesis* est commune à Chateaubriand et à bon nombre d'auteurs de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, comme le rappelle Paule Richard, qui préfère parler, avec pertinence, de « *ut naturae pictura poesis* » : « Le paysage littéraire échappe complètement à l'imitation servile, il ne cherche pas réellement à rendre possible une représentation du lieu qu'il décrit, mais exprime pourtant la nature plus conformément à sa conception romantique »[31]. Bien plus, selon la critique, le déplacement romantique de la conception du paysage s'opère davantage dans un déplacement de l'imitation de la nature à l'imitation du Dieu créateur dans l'acte même de création artistique : « Ainsi, l'homme n'est rien d'autre que la nature potée à la conscience d'elle-même », « l'art n'a plus la fonction de représenter la nature mais de l'exprimer, c'est-à-dire de rendre évident son message qui est la même chose que son organisation. Le créateur re-produit la démarche du Créateur. »[32].

Pour Chateaubriand, les paysages ont une dimension apologétique toujours souterraine, mais omniprésente depuis le *Génie du Christianisme* : représenter un paysage,

---

[30] « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages », *op. cit.*, p. 73.
[31] Paule Richard, *op. cit.*, p. 140.
[32] *Ibid.*, p. 128.

c'est figurer l'œuvre divine en imitant la contemplation qui est la sienne, en embrassant la perfection et en tentant d'en reproduire fidèlement les inflexions et les nuances esthétiques, en suivant la lumière comme guide, matérialisation de l'esprit divin qui semble guider l'œil du voyageur écrivain dans le chaos esthétique de la nature et des sensations éprouvées. La divinisation du rapport à la nature, qui prend une forme plus spirituelle et plus extatique chez l'Oberman de Senancour, influence le rapport à la nature et transforme la construction même du paysage, reflet des « accidents » terrestres de la divinité immatérielle : confirmation des perfections de Dieu, l'espace naturel s'ordonne dans ce même paysage par la plume de l'auteur dans sa réalisation scripturale au gré des séquences descriptives. Ces fragments de divinité naturelle perçus par la médiation de l'objet pictural comme modèle opératoire du rapport à la nature sont aussi représentés en annexant le vocabulaire pictural lui-même comme pour mieux l'intégrer dans un « métalangage »[33] qui ferait du paysage un tableau vivant, commenté par un critique d'art investi d'une mission apologétique auprès de Dieu[34].

B- L'annexion du vocabulaire pictural

« Tiers garant de la transparence du discours à la nature », ce que Paule Richard appelle « la référence picturale »[35] informe le discours des auteurs, et en particulier celui de Chateaubriand sur deux plans essentiels : celui du commentaire de l'ordonnancement et de l'acte descriptif, mais aussi celui de la définition des degrés de luminosité et de couleur.

[33] Paule Richard emploie ce terme pour décrire les relations entre littérature et peinture à la charnière du XVIIIe et du XIXe siècle : « La peinture de paysage devient ainsi le modèle des autres arts et en particulier de la littérature, pour laquelle elle joue parfois le rôle de métalangage. » (*op. cit.*, p. 128).

[34] Chateaubriand suggère ainsi parfois plus qu'il ne montre le divin en actes, ce que rappelle Jean-Claude Berchet (« Chateaubriand et le paysage classique », *op. cit.*, p. 85) : « la fuite [des] lointains nous appelle anywhere out of the world ; mais la fragile permanence du bonheur qu'elle nous offre ne dépasse pas le niveau des apparences. La beauté [des] formes pures [du paysage] ne sera jamais que le reflet du dieu exilé du monde. ».

[35] Paule Richard, *op. cit.*, p. 142.

a) L'ordonnancement et l'acte descriptif : cadrage et perspective picturalisés

Lorsque, dans l'épisode fondateur de la « révélation de sa muse », Chateaubriand prête à sa sœur Lucile ces propos – « Tu devrais peindre tout cela »[36] - le verbe peindre a déjà contaminé le vocabulaire littéraire pour devenir synonyme de « représenter par écrit », « raconter » ou « décrire ». Une telle contamination du vocabulaire pictural et du vocabulaire littéraire n'est en effet pas nouvelle et s'opère dès les origines latines du mot[37], reprise chez Pascal dans sa célèbre formule à propos de Montaigne : « Le sot projet qu'il a de se peindre »[38]. Cependant, Chateaubriand va plus loin que la reprise de termes généraux de la peinture dans le domaine littéraire et descriptif puisqu'il emploie bon nombre de mots appartenant au lexique pictural pour commenter son action littéraire.

Ainsi, le mot « tableau » est employé par Chateaubriand de manière très fréquente pour représenter des scènes décrites d'une certaine longueur, que cela soit des scènes historiques ou des scènes géographiques. Or, il s'agit bien d'un tableau scriptural et non pas pictural : cependant, son interprétation littéraire n'est pas sans lien avec son origine picturale. En effet, le mot « tableau »[39] est utilisé au XVIIIe siècle de manière courante dans une acception littéraire, née au XVIIe siècle, et qui opère un transfert de l'image au langage au sens d'« évocation, description imagée »[40]. A donc le statut de « tableau » toute description qui évoque une représentation sous forme d'image, qui imite un tableau pictural par l'utilisation des mots. Chateaubriand utilise le terme « tableau » dans cette acception, notamment lorsqu'il parle de ses poèmes de jeunesse baptisés *Tableaux de la nature*, et qui chantent les beautés bucoliques de la mer, des forêts, de la campagne et de la nuit dans la tradition de la poésie descriptive de Delille. Il s'agit de représenter par les vers des paysages donnant une appréhension globale d'un aspect de la nature. Ainsi, le « tableau » de la nature intitulé « La Forêt » décrit à la fois les caractéristiques générales de

---

[36] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre troisième, chapitre 5, p. 204.
[37] Le *Robert historique de la Langue française* signale ainsi que le verbe « peindre » a pour origine le verbe latin « pingere » qui signifie « couvrir de couleurs, teindre », « orner, décorer » et aussi « représenter par le pinceau », au figuré « dépeindre par la parole ». Ce sens figuré se retrouve dès les premiers écrits en langue française (*op. cit.*, volume F/PR, p. 2633.).
[38] Pascal, *Pensées*, fragment 653, Paris, Gallimard, « folio », 1977, p. 397.
[39] A l'origine, selon le *Robert Historique de la langue française*, le mot « tableau » est le diminutif du mot « table », désignant tout d'abord « un panneau (de bois, de métal) servant de cible, portant des inscriptions, des images », puis « la toile tendue » sur châssis servant de support à la peinture », d'où « le sens usuel « œuvre picturale ». » (*op. cit.*, tome PR/Z, p. 3737).
[40] *Ibid.*, p. 3737.

la forêt, mais aussi les représentations qu'y associe le jeune Chateaubriand, une sorte de tableau intérieur des images qu'elle fait naître en lui :

> Forêt silencieuse, aimable solitude,
> Que j'aime à parcourir votre ombrage ignoré !
> Dans vos sombres détours, en rêvant égaré,
> J'éprouve un sentiment libre d'inquiétude !
> Prestige de mon cœur ! je crois voir s'exhaler
> Des arbres, des gazons, une douce tristesse :
> Cette onde que j'entends murmure avec mollesse,
> Et dans le fond des bois semble encor m'appeler.
> Oh ! que ne puis-je, heureux, passer ma vie entière
> Ici, loin des humains ! – Au bruit de ces ruisseaux,
> Sur un tapis de fleurs, sur l'herbe printanière,
> Qu'ignoré je sommeille à l'ombre des ormeaux !
> Tout parle, tout me plaît sous ces voûtes tranquilles :
> Ces genêts, ornements d'un sauvage réduit,
> Ce chèvrefeuille atteint d'un vent léger qui fuit,
> Balancent tour à tour leurs guirlandes mobiles.
> Forêts, dans vos abris gardez mes voeux offerts !
> A quel amant jamais serez-vous aussi chères ?
> D'autres vous rediront des amours étrangères ;
> Moi de vos charmes seuls j'entretiens vos déserts[41].

Forme vide, désertée par l'homme, la forêt se prête tout particulièrement, comme la mer ou l'océan, à l'esthétique du « tableau », qui reprend la perception globalisante de la version picturale pour retracer, par les mots, l'ensemble des caractéristiques, mais pour aussi y ajouter le panorama intérieur des sensations et des espoirs de vie meilleure loin des hommes, dans un repli post-rousseauiste. Cette analogie du vocabulaire artistique transposé sur le plan littéraire est cultivée très fréquemment par Chateaubriand, notamment avec des visées didactiques comme dans *Voyage au Mont-Blanc* : « Il faut une toile pour peindre : dans la nature, le ciel est la toile des paysages ; s'il manque au fond du tableau, tout est confus et sans effet. »[42]. Le peintre est explicitement le démiurge Chateaubriand, qui perçoit les paysages comme l'alliance d'une toile préexistante et d'un chaos naturel qu'il s'agit d'organiser par le regard, dont le témoin est l'œuvre réalisée, nouveau tableau, littéraire cette fois. Lorsqu'il observe les montagnes des Alpes, il y perçoit « le cadre » d'un « tableau »[43] constitué par l'horizon des sommets : pour lui, la nature est déjà à percevoir

---

[41] *Tableaux de la Nature*, in Cd-Rom *Chateaubriand – Les Itinéraires du Romantisme*, Paris, Acamédia, 1999.
[42] *Voyage au Mont-Blanc*, *op. cit.*, p. 117.
[43] *Ibid.*, p. 116. Symboliquement, dans ce cadre alpestre où tout n'est perçu que dans un jeu de proportions et de disproportions, il allie à l'imaginaire pictural l'imaginaire théâtral, que l'on a vu également omniprésent dans son esthétique : « […] le cadre du tableau s'accroît démesurément, et les rivières, les forêts, les villages, les troupeaux gardent les proportions ordinaires : alors, il n'y a plus de rapport entre le tout et la partie, entre le théâtre et la décoration. » (*Ibid.*, p. 116).

comme une œuvre à saisir et à reproduire. Le tableau s'offre au voyageur et il n'a plus qu'à l'appréhender et à le reproduire sur la nouvelle toile qu'il possède, l'espace de la page. En Italie, les ruines de la villa Adriana forment elles aussi un « tableau » que le voyageur, pressé de « mille idées confuses »[44], contemple avec admiration et dans le détail ; de même, le cirque du lycée offre un « tableau » de synthèse, associant « les ouvrages de la nature et ceux des hommes »[45] ; décrivant les effets de l'ombre et de la lumière sur les grands sites de la Floride dans *Voyage en Amérique*, le voyageur constate la part « magique » inhérente au « tableau » que lui offre la nature. Nous pourrions poursuivre ainsi les exemples *ad libitum* tant cette notion de « tableau » associée à la nature, est fréquente dans l'œuvre de Chateaubriand[46]. Comme pour les descriptions historiques de grande ampleur, le mot « tableau » désigne une scène vaste et exposée en détails, qui fait naître des images dans l'esprit du lecteur au point qu'il ne puisse s'empêcher de se les représenter en imagination. Cette vision englobante de l'espace naturel apparaît aux yeux de Chateaubriand comme l'équivalent du tableau peint et nous verrons que la matrice picturale agit au sein même de certaines descriptions pour les contaminer ou leur conférer un véritable statut artistique concurrent sur le terrain de la représentation de la nature.

La peinture ayant précédé l'écriture sur le terrain du paysage, il s'agit pour Chateaubriand d'opérer une reconquête de la nature par les mots : le meilleur moyen est de récupérer le lexique pictural à des fins littéraires pour tenter de sublimer l'art du pinceau par l'art de la plume[47], qui dépasserait les limites du cadre et de la toile. Persuadé de la supériorité de la littérature sur la peinture, comme le rappelle Jean-Claude Berchet[48], Chateaubriand use et abuse du lexique pictural pour se l'approprier dans le domaine littéraire et hausser ses propres descriptions au rang de chefs-d'œuvre qu'il entend bien rendre plus célèbres encore que les toiles des plus grands paysagistes. Ce défi passe tout d'abord par la récupération du vocabulaire technique du point de vue pictural : en tant que

---

[44] *Voyage en Italie*, « Voyage de Naples – A Monsieur de Fontanes », *op. cit.*, p. 1485.
[45] *Voyage en Italie*, « Tivoli et la Villa Adriana », *ibid.*, p. 1446.
[46] L'association des deux mots se retrouve une soixantaine de fois dans son œuvre, non pas sous la forme « tableau de la nature » stricto sensu, mais dans la qualification de « tableau » appliqué à une scène naturelle.
[47] Le narrateur de *Voyage en Amérique* montre d'ailleurs la manière dont, dans le Nouveau-Monde, « la nature se joue du pinceau des hommes », pensant à sa plume ainsi métamorphosée en l'attribut du peintre-poète… (*Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 729).
[48] « Il a en effet la conviction paradoxale qu'il y a dans la peinture une impuissance congénitale à « faire voir », et comme un « manque » à imaginer. […] Ainsi, comme la peinture, la littérature a le pouvoir de représenter le réel ; mais c'est pour en donner une image beaucoup plus riche. A force de pratiquer les arts du dessin et de réfléchir sur les moyens dont dispose le peintre, le grand écrivain a réussi non seulement à les faire siens, mais à les surpasser. » (Jean-Claude Berchet, « Le bicentenaire de la lettre sur les paysages », in *Bulletin de la Société Chateaubriand n°38*, année 1995, La Vallée-aux-Loups, 1996, p. 34).

« peintre-poète », pour reprendre l'heureuse formule de Marc Fumaroli[49], il utilise très souvent le terme de « perspective »[50] pour qualifier le spectacle paysager qui s'offre à lui dans la ligne de prolongement de son regard, souvent dans une intention didactique, pour orienter la perception du lecteur et l'inviter à plonger avec lui dans le panorama observé. Il l'utilise aussi pour exposer ses principes descriptifs comme dans la lettre « Sur l'art du dessin dans les paysages » ou dans *Voyage au Mont-Blanc*, où il déclare : « Il en est des monuments de la nature comme de ceux de l'art : pour jouir de leur beauté, il faut être au véritable point de perspective ; autrement, les formes, les couleurs, les proportions, tout disparaît. »[51]. Le vocabulaire est bien celui de la technique picturale, couplé à celui de la géométrie, apparentant la composition d'un tableau à une savante alchimie des éléments en présence. Depuis la villa d'Este, dans *Voyage en Italie*, Chateaubriand peut embrasser du regard une « immense perspective »[52] qui donne lieu à une description en règle des environs, alors que peu de choses sont décrites dans *Voyage à Clermont*, où la vue offerte depuis le Puy de Dôme est une « perspective à vol d'oiseau », « vague et plate »[53]. Suscitant l'admiration ou la déception, ces perspectives forment l'ossature du « tableau » et préfigurent la nature même de la description qui précède ou qui suit : la plupart du temps, la perspective représentée ouvre sur un « bel effet » comme pour les aqueducs perçus à Mégare[54], voire se révèle « enchanteresse », « au pied de l'Acro-Corinthe »[55]. A elle seule, la mention de la perspective contient la promesse du paysage et parfois s'y réduit, concentrée autour d'un champ de vision jamais nommé mais qui se présente sous la forme du « cadre », comme la bordure du tableau.

Souvent, ce que Chateaubriand appelle « cadre » ou « bordure » du tableau est constitué par la nature elle-même et c'est le regard du contemplateur qui vient indiquer ces bornes analogiquement rapprochées du modèle de la toile picturale : dans *Les Martyrs*, le « camp » des ennemis, regroupés en « essaims », donne à voir un véritable tableau en actes, borné par des éléments naturels : « La mer d'un côté, des forêts de l'autre, formaient le cadre de ce grand tableau »[56]. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, c'est le cadre formé par les

---

[49] Marc Fumaroli, « *Ut pictura poesis* : Chateaubriand et les arts », in *Chateaubriand et les Arts*, publié sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, de Fallois, 1999, p. 32.
[50] Une soixantaine de fois dans son œuvre, là encore.
[51] *Voyage au Mont-Blanc*, *op. cit.*, p. 115.
[52] *Voyage en Italie*, « A M. de Fontanes », *op.cit.*, p. 1489.
[53] *Voyage à Clermont*, in Cd-Rom *Chateaubriand, les Itinéraires du Romantisme*, *op. cit.*, p. 24-25.
[54] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « voyage de la Grèce », *op. cit.*, p. 156.
[55] *Ibid.*, p. 149.
[56] *Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre VI, p. 201.

montagnes qui devient l'élément déterminant permettant leur insertion dans un tableau paysager : « En voilà trop à propos de montagnes ; je les aime comme grandes solitudes ; je les aime comme cadre bordure et lointain d'un beau tableau […]. »[57]. La nature, telle que la décrit Chateaubriand, est une immense galerie de tableaux que le voyageur a charge de détailler aux lecteurs afin de révéler les beautés de la Création en actes dans les paysages décrits. Les termes picturaux renforcent l'effet de dynamisme descriptif et de cadrage, conférant aux descriptions une caution, « tiers garant » ou « référence » selon les termes mêmes de Paule Richard.

Ainsi, le mot « bordure », qui fait référence au cadre en bois du tableau pictural, est plus souvent employé par Chateaubriand que le mot « cadre », trop général et susceptible d'emplois figurés ou symboliques. Le terme est plus spécifiquement convoqué pour parler des paysages, ceux de la Grèce par le héros des *Martyrs*, face à des « paysages éclatants » pourvus de « la haute et riche bordure de leurs horizons »[58] ; René, observant le village de la Mission, perçoit quant à lui dans le fleuve Meschacebé la limite symbolique de la vision et du paysage qui s'offre à ses yeux : « à l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes dans un silence magnifique et formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur. »[59]. Il est inutile de rappeler combien Chateaubriand soigne cette « bordure » du tableau paysager pour en faire un moment culminant de la description, un point paroxystique qui cristallise toute la charge poétique, exotique et pittoresque d'un lieu. Il s'agit de laisser au lecteur un sentiment de beauté et de ravissement qu'il conserve en mémoire une fois la description lue et achevée. Cette impression et cette poétique des effets est sans nul doute l'arme principale de la littérature face à la peinture, et Chateaubriand n'hésite pas à l'utiliser à bon escient. La description de Saint-Malo dans *Mémoires d'outre-tombe* culmine alors à la bordure du tableau qui évoque la qualité de son sable à grand renfort de superlatifs : « à la bordure est et nord de la mer, se découvre une grève du plus beau sable »[60]. Là se clôt le panorama de la ville, en laissant le lecteur sur la saveur hyperbolique d'un lieu peint comme hors du commun.

Lorsqu'il borne l'étendue de sa description des paysages, Chateaubriand choisit donc d'user et d'abuser du vocabulaire pictural pour mieux le réemployer selon une logique des effets purement littéraire. De même, il réutilise les termes de « panoramas » et

---

[57] *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, Livre trente-cinquième, chapitre 17, p. 616.
[58] *Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre VI, p. 196.
[59] *René*, *op. cit.*, p. 118.
[60] *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, Livre premier, chapitre 3, p. 132.

de « vue », qui sont avant tout des termes géographiques, mais aussi picturaux comme nous l'avons spécifié auparavant pour les « panoramas » qui, avec les « dioramas », ont connu un grand succès au début du XIXe siècle dans la représentation des espaces naturels et géographiques, formant une extension de la figuration picturale. Chateaubriand entend bien concurrencer ces techniques par la littérature, notamment dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, mais aussi dans toute son œuvre où les « vues » sont très nombreuses. Or, ce terme est avant tout un mot appartenant au lexique de la peinture, comme le rappelle une note de la *Correspondance générale* de l'auteur, au tome I de cette dernière[61]. L'ordonnancement de la vision est donc imprégné du vocabulaire pictural mais Chateaubriand fait plus que simplement emprunter un cadre commode pour donner à voir ce qu'il représente par les mots. Ces mots justement, il va les décliner au sein du tableau, en insistant tout particulièrement sur la lumière et les couleurs, fondements de son esthétique paysagère.

b) Les degrés de luminosité et de couleurs : la palette du peintre

La richesse du vocabulaire employé par Chateaubriand pour décrire les degrés de luminosité et les nuances de couleurs, qu'il appelle symboliquement, le plus souvent, des « teintes », comme en peinture, témoigne de son imaginaire plastique et pictural. L'annexion du vocabulaire se fait assimilation et dépassement : il ne s'attache pas seulement aux éléments extérieurs à des fins de représentation générale, pour donner à voir au lecteur un espace limité fermement et strictement par analogie avec le cadre du tableau. Au sein même des paysages décrits, Chateaubriand utilise toute une palette de termes qui relèvent du vocabulaire spécialisé des peintres et des critiques d'art pour donner à voir la nature qu'il embrasse du regard. Cela se réalise de manière corrélative dans le domaine des degrés de luminosité et dans celui des inflexions colorées.

[61] Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette (dans la *Correspondance générale de Chateaubriand*, tome I 1789-1807, Paris, Gallimard, 1977, note 4, p. 435) rappellent ainsi qu'« on appelle vue le portrait d'un site que l'on a fait d'après la nature. […] Ce terme, comme on le voit, est de la dépendance du paysage […] » (P. Levesque et C. Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, tome V, Prault, 1792, p. 832).

- Chateaubriand, poète de la lumière

Alors que le cadre représenterait la forme d'ensemble, le croquis du paysage représenté, le centre du tableau est souvent occupé par la retranscription d'une atmosphère qui passe par les jeux de lumière et les inflexions lumineuses. Chateaubriand se révèle très précis dans le vocabulaire qu'il emploie, cherchant toujours à cerner la nuance avec un lexique approprié et ajusté au plus près de la sensation vécue. La lumière du Lorrain, qu'il trouvait « idéale et plus belle que nature » comme il le confie à son ami Fontanes dans *Voyage en Italie*[62], devient un idéal à atteindre et à sublimer par les mots en concurrençant l'art du peintre. Son attention se porte alors sur les métamorphoses des rayons solaires comme dans *Voyage en Amérique* :

> Le soleil tomba derrière le rideau d'arbres de la plaine ; à mesure qu'il descendait, les mouvements de l'ombre et de la lumière répandaient quelque chose de magique sur le tableau : là, un rayon se glissait à travers le dôme d'une futaie et brillait comme une escarboucle enchâssée dans le feuillage sombre ; ici, la lumière divergeait entre les troncs et les branches, et projetait sur les gazons des colonnes croissantes et des treillages mobiles[63].

La magie est bien souvent le terme le plus adéquat pour qualifier les effets lumineux du soleil sur la nature, traduisant l'indicible harmonieux qui ne trouve d'explication que dans le merveilleux divin ; les ressources de l'art architectural – autre art annexé par le vocabulaire chateaubrianesque – sont alors convoquées pour opérer la métamorphose récurrente de la nature en temple urbain raffiné et dynamique, animé d'une vie qui sublime le hiératisme de son modèle minéral. Décrire sous couvert du vocabulaire artistique ne consiste pas seulement à appliquer une grille de lecture à la nature : cela permet de sublimer la réalité en rendant son essence mouvante et indescriptible tout en suggérant le dépassement des modèles connus, c'est signifier quelque chose de plus grand que l'homme et que ses œuvres, qui met en mouvement la nature. La lumière est proprement divine et elle métamorphose la nature qui peut apparaître morne et mélancolique lorsqu'elle n'est pas là : sonder ses arcanes revient alors à détailler des

---

[62] *Voyage en Italie, op. cit.*, « Voyage de Naples – A M. de Fontanes », p. 1479.

[63] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 729. La version donnée dans *Mémoires d'Outre-Tombe* insiste encore davantage sur la force de la lumière solaire et l'analogie architecturale, en terminant le tableau sur une énumération graduelle en intensité à valeur récapitulative : *« Tout était éclatant, radieux, doré, opulent, saturé de lumière. »* (*op. cit.*, tome I, Livre huitième – Chapitre 4, p. 407). Chateaubriand semble ici chercher les qualificatifs pour cerner la puissance de rayonnement solaire tout en s'inspirant de Bernardin de Saint-Pierre, comme le rappelle Jean-Claude Berchet.

parcelles de divinité, approcher cette magie qui opère dans le grand mystère toujours renouvelé de la Création[64].

Tour à tour, l'espace américain, renouvelant l'espace de l'Eden, se révèle dans l'intermittence de la lumière filtrée par la végétation ou dans une étendue « saturé[e] de lumière »[65]. Monde de la mouvance, de l'inconstance et du chaos des éléments, l'Amérique se révèle toute entière contenue dans les variations lumineuses qui constituent son atmosphère fuyante. Une même « lumière éclatante » baigne la perception d'Athènes dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* et donne à voir un spectacle lumineux riche et divers : « Athènes, l'Acropolis et les débris du Parthénon » se trouvent « color[és] de la plus belle teinte de la fleur du pêcher » :

> […] les sculptures de Phidias, frappées horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du relief ; au loin, la mer et le Pirée étaient tout blancs de lumière ; et la citadelle de Corinthe, renvoyant l'éclat du jour nouveau, brillait sur l'horizon du couchant comme un rocher de pourpre et de feu[66].

La lumière de l'éclat appelle la couleur, vive par essence, celle du luxe de l'or et du raffinement qu'il suggère, ou le rouge à connotation infernale et sanguinaire, faisant référence aux feux déclinants de l'astre du jour. Tout semble laisser à penser que la lumière divine ranime des lieux morts, comme en latence, et qu'elle offre le spectacle d'une résurrection sublime aux yeux du voyageur, spectateur privilégié de ce renouveau. Bon nombre de descriptions de paysages régénérés par la lumière solaire utilise ce procédé de

---

[64] Lorsqu'il cite l'Apologétique de Tertullien dans *Génie du Christianisme* (*op. cit.*, Partie I, Livre I, chapitre III, p. 478), Chateaubriand montre bien son adhésion à cette pensée selon laquelle Dieu opère par le rayonnement lumineux dont il touche le monde : « Tertullien, dans son Apologétique, s'exprime ainsi sur le grand mystère de notre religion : « Dieu a créé le monde par sa parole, sa raison et sa puissance. Vos philosophes mêmes conviennent que logos, le verbe et la raison, est le créateur de l'univers. Les chrétiens ajoutent seulement que la propre substance du verbe et de la raison, cette substance par laquelle Dieu a tout produit, est esprit ; que cette parole, ou le verbe, a dû être prononcé par Dieu ; que Dieu, l'ayant prononcé, l'a engendré ; que conséquemment il est Fils de Dieu, et Dieu, à cause de l'unité de substance. **Si le soleil prolonge un rayon, sa substance n'est pas séparée, mais étendue. Ainsi le verbe est esprit d'un esprit, et Dieu de Dieu, comme une lumière allumée d'une autre lumière.** Ainsi ce qui procède de Dieu est Dieu, et les deux avec leur esprit ne font qu'un, différant en propriété, non en nombre ; en ordre, non en nature : le Fils est sorti de son principe sans le quitter. Or, ce rayon de Dieu est descendu dans le sein d'une vierge ; il s'est revêtu de chair ; il s'est fait homme uni à Dieu. Cette chair, soutenue de l'esprit, se nourrit, croît, parle, enseigne, opère : c'est le Christ. » (nous soulignons).

[65] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 729.

[66] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, « Voyage de la Grèce », p. 186. En comparant ce passage d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand avec un extrait similaire de *Salammbô* de Flaubert, Albert Thibaudet y voit « la présence d'une même esthétique, celle qui peint avec les mots ; la palette des mots que chacun des deux écrivains tient passée à son pouce » se résumant dans le primat de la *« sensation »*. La peinture lexicale est ainsi un moyen de toucher le lecteur par le biais de l'affect et Chateaubriand n'aurait besoin, au contraire de Flaubert, volontiers plus explicatif, que « d'évoquer et de séduire » (Albert Thibaudet, *Réflexions sur la Littérature*, « Gustave Flaubert, par Louis Bertrand », Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », 2007, p. 148.).

l'animation solaire et de ses corollaires chromatiques pour donner à voir un spectacle plus qu'une description. Chateaubriand emploie toute la variété du lexique lumineux pour donner l'impression d'un foisonnement riche et prodigue du cadre naturel appréhendé, faisant appel à tout un imaginaire du raffinement. Il s'agit de dorer de lustres les paysages qu'il chérit tout particulièrement afin de les faire entrer dans la mémoire du lecteur avec la force des impressions ressenties par l'auteur lui-même. Les mots, par leur utilisation dérobée à la peinture, ont à charge de suggérer des images fortes, à la manière des arts de mémoires qui permettaient d'ancrer dans l'esprit du lecteur les éléments à retenir.

A l'éclat répond aussi parfois la pâleur, ou la « fadeur » pour reprendre un terme de Jean-Pierre Richard employé à propos de la poésie de Verlaine : lorsque Cymodocée voit son bateau arrêté dans son avancée, dans *Les Martyrs*[67], c'est le soleil qui, avec le vent faiblissant, annonce de mauvais auspices. En effet, il se présente comme un astre qui « pâlit », répandant « une lumière louche et troublée » ou traversant les nuages « d'un rayon livide ». L'imaginaire de la mort et de la maladie vient alors se greffer sur le vocabulaire météorologique et pictural pour représenter l'envers de la vitalité solaire perçue à Athènes par le voyageur pèlerin. Cette lumière en demi-teinte est le plus souvent l'apanage de la lune, astre de la rêverie et de la mélancolie qui répand une « clarté douteuse »[68] ou une « lumière gris de perle »[69], décrivant une atmosphère vague et indécise. Les « nues diaphanes » ou les rayons qui « argentent la cime des arbres »[70] sont autant de modalités de la lumière de l'entre-deux, qui s'accommode d'un vocabulaire de coloriste et de météorologiste, influencé sans aucun doute par Bernardin de Saint-Pierre[71]. A la pureté des formes néoclassiques à Athènes succèdent les teintes mélancoliques et obscures empruntées au roman noir dans les fictions américaines. Pour mieux contempler ce qu'il appelle la « lumière primitive », celle seulement perçue par les saints[72], Chateaubriand expose dans ses paysages les inflexions de la lumière divine dans toutes ses manifestations, offrant toujours cette dialectique entre les ténèbres douteuses et le rayon salvateur du soleil divin, qui opère la résurrection de la nature : les modèles picturaux ou esthétiques sont alors fondus dans une perspective théologique et mis au service d'un dessein apologétique.

---

[67] *Les Martyrs, op. cit.*, Livre XIX, p. 423.
[68] *Les Aventures du dernier Abencérage, op. cit.*, p. 1379.
[69] *Atala, op. cit.*, p. 46.
[70] *Les Natchez, op. cit.*, « Suite », p. 381.
[71] Nous prendrons toute la mesure de ces influences dans un chapitre de la suite de notre étude, consacré aux résonances intertextuelles des paysages de Chateaubriand.
[72] Voir le *Génie du Christianisme, op. cit.*, IIe partie, livre III, chapitre V, p. 697.

Incarnant la modernité du rapport à la nature rechristianisée, Chateaubriand peut ainsi déclarer, dans *Génie du Christianisme* :

> Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme. Au lieu de ce soleil couchant, dont le rayon allongé tantôt illumine une forêt, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers ; au lieu de ces accidents de lumière qui nous retracent chaque matin le miracle de la création, les anciens ne voyaient partout qu'une uniforme machine d'opéra[73].

La poétique des effets passe donc par une poétique de la luminosité divine et de ses conséquences sublimes sur le paysage, perçues uniquement par celui qui sait voir en peintre et en croyant, et qui délivre à ses lecteurs un concentré de perfection divine. La froide « machine » antique s'oppose ainsi à l'enthousiasme fervent du poète chrétien, qui utilise le vocabulaire géométrique pour consolider son discours et montrer les rouages du système qui fondent la « machine » de l'« opéra » divin, à savoir la Grande Nature. L'immersion dans le vocabulaire pictural se réalise alors plus pleinement lorsque Chateaubriand décrit les couleurs du paysage sous les effets du rayon divin. Dès lors, il déploie un champ lexical abondant et diversifié qui lui permet d'enrichir le vocabulaire des peintres et des critiques d'art en le littérarisant à la gloire de Dieu.

- Les teintes du divin : sublimation du langage pictural en langage littéraire

Les couleurs naissent des effets de la lumière sur les données du paysage. C'est donc à une véritable lecture du monde organisé par les mains divines que se livre Chateaubriand dans sa description des « teintes » du paysage : le vocabulaire pictural est alors employé pour tenter de saisir cette insaisissable atmosphère d'harmonie chromatique qui enjolive les plus beaux paysages dont il est le témoin. C'est « l'horizon romain » qui semble lui procurer le sentiment d'un « vaporeux » lisse et doux, opposant à ce que Jean-Pierre Richard appelle le « surgissement dionysiaque »[74] du paradis américain l'éden grec, où les couleurs traduisent « le confus, le vaporeux, l'arrondi, le velouté »[75]. Aux alentours de Rome, la lecture du paysage s'accompagne alors d'une investigation coloriste qui semble un décodage des mystères harmonieux du monde :

---

[73] *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, IIe partie, livre IV, chapitre I, p. 719.
[74] Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 31.
[75] *Ibid.*, p. 35.

> Les ombres ne sont jamais lourdes et noires ; il n'y a pas de masses si obscures de rochers et de feuillages dans lesquelles il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse marie la terre, le ciel et les eaux : toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence[76].

Le règne de l'indistinction lumineuse fait du paysage une énigme à résoudre, par l'attention scrupuleuse aux moindres « nuances » chromatiques. Dès lors, déployer la palette du peintre, c'est tenter d'approcher le mystère de la grande nature à l'œuvre. Le coucher de soleil permet de saisir les variations lumineuses par le prisme des coloris les plus variés empruntés au lexique des peintres, de tenter de saisir le monde par le filtre de son appréhension picturalisée. Saisir l'œuvre dans son organisation lumineuse, c'est aussi s'approcher de l'artiste, dévoiler les arcanes de la Création au lecteur en en rendant l'atmosphère au plus près comme à Ponte-Mole :

> Les sommets des montagnes de la Sabine apparaissent alors de lapis-lazuli et d'opale, tandis que leurs bases et leurs flancs sont noyés dans une vapeur d'une teinte violette et purpurine. Quelquefois de beaux nuages comme des chars légers, portés sur le vent du soir avec une grâce inimitable, font comprendre l'apparition des habitants de l'Olympe sous ce ciel mythologique ; quelquefois l'antique Rome semble avoir étendu dans l'occident toute la pourpre de ses consuls et de ses césars, sous les derniers pas du dieu du jour. Cette riche décoration ne se retire pas aussi vite que dans nos climats : lorsque vous croyez que ses teintes vont s'effacer, elle se ranime sur quelque autre point de l'horizon ; un crépuscule succède à un crépuscule, et la magie du couchant se prolonge[77].

Le vocabulaire des couleurs utilisé par Chateaubriand conjugue à la fois le vocabulaire de la peinture, comme la « teinte violette et purpurine », et celui des pierres précieuses, « lapis-lazuli » et « opale », tissant le réseau lexical de la royauté, repris par le mot « pourpre ». Le vocabulaire pictural est alors détourné pour mieux figurer un prestige royal – et donc divin – des lieux : il ne s'agit pas tant de donner à voir un camaïeu de coloris que de suggérer le prestige antique nimbé d'un parfum d'éternité : le « ciel mythologique » n'est pas simplement beau parce qu'il est redoré des teintes du couchant. Celles-ci n'agissent que comme un révélateur de la valeur intrinsèque des lieux : Dieu révèle la beauté impérissable de l'espace antique, et si les crépuscules se suivent sans se consumer, c'est que la mémoire perdure grâce à la « magie » du divin qui les fait renaître toujours de leurs cendres au gré des variations lumineuses.

Ces jeux d'éclairages sont essentiels et le vocabulaire nourrit ainsi une approche au plus près de la nature même des lieux : la peinture offre les mots pour dire le pittoresque et

[76] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, « A M. de Fontanes », p. 1479.
[77] *Ibid.*, p. 1479.

conduire à ce qui le transcende. Ce qui importe plus que l'unification lumineuse sans relief, c'est surtout ce que Chateaubriand nomme les « accidents »[78], à savoir les brisures et les variations sublimes des rayons solaires ou lunaires qui donnent un caractère singulier et inattendu aux paysages observés, comme il l'indique dans *Voyage au Mont-Blanc* :

> Un seul accident laisse aux sites des montagnes leur majesté naturelle : c'est le clair de lune. Le propre de ce demi-jour sans reflets et d'une seule teinte est d'agrandir les objets en isolant les masses et en faisant disparaître cette gradation de couleurs qui lie ensemble les parties d'un tableau. Alors plus les coupes des monuments sont franches et décidées, plus leur dessin a de longueur et de hardiesse et mieux la blancheur de la lumière profile les lignes de l'ombre. C'est pourquoi la grande architecture romaine, comme les contours des montagnes, est si belle à la clarté de la lune[79].

Lorsque Chateaubriand pense le paysage, c'est en peintre, comme ne pouvant se déprendre de ce modèle qui innerve toute sa perception : isoler les « masses », lier les couleurs dans une « gradation », penser aux « coupes » et aux « dessins », méditer sur les effets du clair-obscur, c'est réfléchir au paysage avant même de le décrire. Ainsi, la théorisation picturalisée trouve son corollaire dans l'application que sont les paysages décrits dans son œuvre. Au détroit de Sainte-Marie, dans *Voyage en Amérique*, c'est à une gradation de coloris que le lecteur assiste, appliquée à la toile sauvage des étendues du Nouveau-Monde :

> Par delà les îles et les promontoires enfermant cette rade, au débouché du détroit de Sainte-Marie, l'œil découvre les plaines fluides et sans bornes du lac. Les surfaces mobiles de ces plaines s'élèvent et se perdent graduellement dans l'étendue ; du vert d'émeraude elles passent au bleu pâle, puis à l'outremer, puis à l'indigo. Chaque teinte se fondant l'une dans l'autre, la dernière se termine à l'horizon, où elle se joint au ciel par une barre d'un sombre azur[80].

Le paysage qui fuit n'est perçu que par un « œil » anonyme, posé sur le monde naturel, et qui ne semble qu'enregistrer ses variations chromatiques en termes picturaux : « vert d'émeraude », « bleu pâle », « outremer », « indigo » pour finir par un « sombre azur ». Le dégradé des teintes se déploie, nuancé par l'apport minorant ou caractérisant des adjectifs. Il ne s'agit pas d'une palette classique offerte aux yeux du voyageur, mais d'une palette littérarisée, où l'œil est apte à déceler les nuances. Or, ce sont ces nuances qui font

---

[78] Dans le *Robert historique de la Langue française* (*op. cit.*, volume A/E, p. 19), un « accident » est défini comme relevant de l'idée de « hasard malheureux », d'« événement soudain qui entraîne des dégâts » mais un autre sens, attesté au début du XIXe siècle par H. de Saussure, témoigne quant à lui d'un sémantisme plus neutre, se recentrant sur l'idée d'action imprévue, en parlant notamment d'« accident (de terrain) » pour désigner « ce qui change brusquement ». C'est ce dernier sens qui semble être celui que Chateaubriand emploie lorsqu'il parle d'« accident » (de la lumière) dont les conséquences sont loin d'être malheureuses, mais au contraire vectrices de réjouissance esthétique.

[79] *Voyage au Mont-Blanc, op. cit.*, p. 117.

[80] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 702.

entrer les couleurs picturales dans le champ du vocabulaire littéraire : mis à distance et commenté, le tableau de la nature s'offre au regard d'un critique admiratif qui en fait l'exégèse et recense l'étendue de ses magnificences. Bien plus, cette lecture va au-delà des aplats de couleurs et perce les nuances et les effets sous-jacents pour les déployer au regard du lecteur. Jean-Pierre Richard, dans *Paysage de Chateaubriand*, a bien montré ces effets d'« effusion », de moiré et de reflets qui fondent la rêverie mélancolique de Chateaubriand sur le monde.

Mais cela aboutit à une véritable poétique heuristique qui révèle l'action divine dans ses moindres aspects, disséquant les plus intimes marques du génie de Dieu dans l'infinie perfection de la nuance. Un dernier exemple permet ainsi d'approcher cette utilisation du vocabulaire pictural littérarisé dans ses effets réflexifs, au début de la vue offerte depuis l'Acropolis dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* :

> J'ai vu, du haut de l'Acropolis, le soleil se lever entre les deux cimes du mont Hymette ; les corneilles qui nichent autour de la citadelle, mais qui ne franchissent jamais son sommet, planaient au-dessous de nous ; leurs ailes noires et lustrées étaient glacées de rose par les premiers reflets du jour ; des colonnes de fumée bleue et légère montaient dans l'ombre le long des flancs de l'Hymette et annonçaient les parcs ou les chalets des abeilles […][81].

Un détail, la corneille, permet de modifier la perspective classique de la vision picturale : dépassant le modèle hiératique de la ligne du regard, la poursuite du vol de l'oiseau permet de revenir subtilement, par le glacis des ailes, entre le « noir » du plumage et le « rose » du couchant, à l'interaction même qui fonde la trajection paysagère. Par un biais indirect, l'entrée dans les teintes superbes du lever de soleil en Grèce se fait de manière dynamique et inattendue, dépassant l'esthétique picturale par une mobilité du regard qui lui est étrangère. Ce que la toile fixe et ne suggère qu'à un œil avisé et connaisseur, la description littéraire le révèle et le met en acte, proposant un itinéraire de lecture qui passe de coloris en coloris et emprunte la mouvance intrinsèque au cadre paysager pour mieux y annexer les caractéristiques picturales chromatiques et révéler, par des mouvements de descente de la corneille et de montée de la fumée *via* les échos liant la nature mobile et le soleil en élévation, la force vitale qui anime la scène paysagère.

Le vocabulaire pictural se manifeste donc chez Chateaubriand autant dans les effets de cadrage et de perspective que dans l'annexion d'un lexique du coloriste dont il joue habilement pour ne pas reproduire le statisme des peintures et apporter le renouveau d'un

[81] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 186.

regard investigateur posé sur le monde. Chateaubriand utilise les techniques des peintres pour les faire entrer en littérature, c'est-à-dire en action : outil pratique pour investir le monde pittoresque déployant les beautés de l'ordre divin, le vocabulaire pictural permet de fonder les bases d'une poétique qui le dépasse. Intégré, transformé et associé à d'autres connotations souvent luxueuses et architecturales, ce lexique se trouve refondu dans un carrefour syncrétique des arts et des références visant à la glorification du génie divin, auréolé du prestige antique de la Grèce et de l'Italie ou du chaos fertile des grands espaces américains. « Peintre-poète », Chateaubriand réalise ainsi la sublimation des arts dans un autre – la littérature – qui les accueille et en fait la synthèse dynamique et spectaculaire. Mais l'influence des peintres ne réside pas seulement dans une matrice de conceptualisation ou de transcription des paysages : à l'image du Lorrain ou de Poussin, ils peuvent informer la perception au point de paraître investi de leur présence fantomatique, qui n'est pas sans influencer la poétique mise en œuvre.

C- La place et l'influence des peintres dans la perception des paysages

Matrice de la perception, la peinture est aussi omniprésente par la référence ostensiblement picturale, ce qui vient à modifier la perception et la construction des paysages ainsi décrits. Deux exemples permettent de cerner deux modalités d'insertion de la présence du peintre et de ses œuvres dans les paysages chateaubrianesques : l'entrée analogique et la présence effective intégrée dans un contexte culturalisé, entre nature et culture.

Lorsque la référence picturale n'est pas présente dans le champ de la perception, c'est la modalité analogique qui la fait affleurer dans l'ordre de la description, conférant notamment à la luminosité solaire une dimension spirituelle et historique, comme dans cet extrait de *Mémoires d'outre-tombe* :

> J'ai passé de nuit Airolo, Bellinzona et la Val-Levantine : je n'ai point vu la terre, j'ai seulement entendu ses torrents. Dans le ciel, les étoiles se levaient parmi les coupoles et les aiguilles des montagnes. La lune n'était point d'abord à l'horizon, mais son aube s'épanouit par degrés devant elle, de même que ces gloires dont les peintres du quatorzième siècle entouraient la tête de la Vierge : elle parut enfin, creusée et réduite au quart de son disque, sur la cime dentelée du Furca ; les pointes de son croissant ressemblaient à des ailes, on eût dit d'une colombe blanche échappée de son nid de rocher : à sa lumière affaiblie et rendue plus mystérieuse, l'astre échancré me révéla le lac Majeur au bout de la Val-Levantine[82].

[82] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 14, pp. 608-609.

Rapprochée explicitement d'une auréole céleste, la lune n'est pensée dans le miroir des peintres du Quattrocento que pour apporter une dimension spiritualisante au tableau dépeint. Cependant, le motif spirituel, amorcé par l'insertion de cette référence picturale, n'est pas pour autant évacué dès lors que la référence est parvenue à son terme. Comme souvent dans la rêverie paysagère de l'auteur, des figures de transition filent l'atmosphère créée et la renforcent : la colombe, dont la blancheur entre en écho avec la lune, rappelle une métaphore bien connue de la Bible qui en fait l'oiseau dispensateur de paix, mais surtout une des métamorphoses de l'esprit divin. Le paysage retracé devient parcours spirituel : derrière la peinture de la Vierge évoquée en premier lieu surgit en palimpseste un récit digne de l'Annonciation, où la colombe-lune révèle au voyageur-Vierge non plus l'immaculée conception, mais le « lac Majeur » en perspective. La lune et ses « ailes » deviennent un substitut de l'archange Gabriel qui révèle, comme dans de nombreux tableaux du Quattrocento, la venue du Christ. Le Christ du voyageur, c'est la découverte de la beauté du paysage, miroir de la perfection divine : la perspective lacustre et la lumière lunaire sont dès lors teintées de spiritualité et c'est encore une fois dans sa texture même, « affaiblie et rendue plus mystérieuse », que Chateaubriand évoque les abîmes insondables de l'esprit de Dieu à l'œuvre dans le paysage.

Porte ouverte vers une spiritualisation du paysage, la peinture et ses représentations peuvent aussi participer à la reconstitution d'une atmosphère totalement opposée. Dans la Venise saturée de références culturelles à l'âge romantique, sanctuaire des arts et des grands peintres, c'est à un rapport inverse que le lecteur assiste. La nature n'est plus envahie par la référence picturale mais c'est la peinture et plus largement la culture et l'architecture qui sont investies de manière imperceptible par la nature urbanisée devenue composante d'un tableau en mosaïque :

> On peut, à Venise, se croire sur le tillac d'une superbe galère à l'ancre, sur le Bucentaure, où l'on vous donne une fête, et du bord duquel vous apercevez à l'entour des choses admirables. Mon auberge, l'hôtel de l'Europe, est placée à l'entrée du grand canal, en face de la Douane de mer, de la Giudecca et de Saint-Georges-Majeur. Lorsqu'on remonte le grand canal entre les deux files de ses palais, si marqués de leurs siècles, si variés d'architecture, lorsqu'on se transporte sur la grande et la petite place, que l'on contemple la basilique et ses dômes, le palais des doges, les procurazie nuove, la Zecca, la tour de l'Horloge, le beffroi de Saint-Marc, la colonne du Lion, tout cela mêlé aux voiles et aux mâts des vaisseaux, au mouvement de la foule et des gondoles, à l'azur du ciel et de la mer, les caprices d'un rêve ou les jeux d'une imagination orientale n'ont rien de plus fantastique. Quelquefois Cicéri peint et rassemble sur une toile, pour les prestiges du théâtre, des monuments de toutes les formes, de tous les temps, de tous les pays, de tous les climats : c'est encore Venise.
>
> Ces édifices surdorés, embellis avec profusion par Giorgione, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, Jean Bellini, Paris Bordone, les deux Palma, sont remplis de bronzes, de marbres, de

> granits, de porphyres, d'antiques précieuses, de manuscrits rares ; leur magie intérieure égale leur magie extérieure ; et quand, à la clarté suave qui les éclaire, on découvre les noms illustres et les nobles souvenirs attachés à leurs voûtes, on s'écrie avec Philippe de Comines : « C'est la plus triomphante cité que j'aie jamais vue[83]!

La saturation culturelle de Venise, signifiée par l'énumération à laquelle se livre Chateaubriand, entre en dialogue avec la peinture, évoquée en fin de premier paragraphe, celle de Cicéri : « rassembl[er] sur une toile » la quintessence de Venise, c'est bien ce qu'entend faire aussi Chateaubriand dans la description qu'il en propose. La mention, en « bordure » du tableau, de l'entreprise synthétique de Cicéri, vient mettre en abîme la description chateaubrianesque en ce qu'elle développe l'évocation succincte du peintre, faisant office d'exemple de picturalisation littéraire développée avant le retour analogique au modèle et à la norme. L'exemple précède ainsi la théorie et, comme le signale Chateaubriand, « c'est aussi Venise ». Venise est donc autant le fruit d'une superposition des toiles et des pages littéraires que le fruit d'une vision incidente[84] qui tente d'appréhender la majesté de ses monuments dans un tout qui fait système. Si Cicéri « peint et rassemble », Chateaubriand « mêle » des données en sympathie les unes avec les autres et, parmi elles, le fragment de nature réduit à un miroir symbolique des arts perçus dans les monuments vénitiens. Que reste-t-il de la nature, si ce n'est ce grand miroir tendu à Venise, cette « toile » vierge qu'est pour Chateaubriand « l'azur du ciel et de la mer » ? Devenu décor réfléchissant sur lequel s'inscrit l'entreprise littéraire et picturale de Venise, le paysage naturel cède le pas au paysage urbain, il s'y fond comme un décor imperceptible sous les ors surchargés de la culture.

Or, Chateaubriand, lorsqu'il décrit Venise sur la toile que constitue la page, ne cesse d'insister sur la logique de réduplication et de reflet qui répartit les « masses » énumératives : la saturation picturalisée des édifices, que représente bien l'adjectif hyperbolique « surdorés », s'inscrit dans une dialectique de l'intériorité et de l'extériorité qui reprend la trajection reliant l'écrivain et le cortège des artistes. La description devient espace de dialogue entre la peinture, l'architecture et la littérature : il n'est dès lors pas étonnant d'y voir poindre la lumière unificatrice, ce liant de Chateaubriand avec la divinité sous-jacente du monde, comme une touche ultime de pinceau venant parfaire l'œuvre en devenir. Survenant en dernier lieu comme pour apporter une touche finale à la description, ce fameux rayon d'or que célèbre si souvent l'auteur a encore une fois une dimension

---

[83] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-neuvième – Chapitre 4, pp. 829-830.
[84] Cette partie des *Mémoires d'outre-tombe* est d'ailleurs nommée « Incidences ».

heuristique, comme pour la lune céleste qui plane sur la nuit du Val-Levantine. Or, ce que révèle la lumière évidemment « douce et suave », celle de l'Italie, c'est le mot, à savoir, la métonymie de la littérature. Comme une signature dans le coin inférieur droit du tableau qu'il vient de construire, les « noms illustres » qui s'impriment comme des « souvenirs attachés à leur voûte » figurent aussi en creux le nom de Chateaubriand singulièrement et symboliquement omis, comme si le spectacle perçu lui était donné à voir et qu'il le retranscrivait de manière anonyme, léguant la paternité de l'œuvre à ceux qui ont bâti les édifices décrits.

L'œil qui rassemble et la plume qui réunit sont ainsi fortement liés, dans l'esthétique chateaubrianesque, à la démarche picturale : l'inscription des peintres et de leurs œuvres au sein de l'acte littéraire permet souvent une mise en abîme du geste créateur de l'auteur, ou de Dieu qu'il imite en mode mineur. La clarté de la lumière révélatrice dévoile de manière toujours spectaculaire ce qu'il faut voir, comme pointant sous les yeux du lecteur les éléments de pittoresque et de possible ravissement. A Venise comme en Italie en général, la peinture devient un modèle dépassé et concurrencé en permanence par la plume : inscrire dans le champ descriptif ce même modèle, c'est aussi se penser en rivalité avec lui et le sublimer par la force suggestive de désignation du réel et sa dimension spiritualisée.

Entre la plume et le pinceau, Chateaubriand choisit donc une plume-pinceau, qui sait reprendre les instruments de la peinture pour mieux les dépasser dans un art qui le met en mouvement et le transcende selon une poétique des effets. Cette logique intégrative de l'écriture chateaubrianesque est encore plus prégnante lorsqu'il s'agit de la question centrale des sources : les paysages qu'il élabore sont souvent le fruit d'un réinvestissement habile des écrits de ses devanciers. Les points de suture sont très souvent rendus imperceptibles par l'habileté du style, qui est pourtant nourri en profondeur par l'écriture des voyageurs, et au premier chef par celle de William Bartram et de Bernardin de Saint-Pierre.

2. Le rapport aux voyageurs et aux devanciers

Si la peinture s'intègre à l'esthétique des paysages de Chateaubriand par assimilation et sublimation, il semble en être de même pour ce qui est des sources qu'il a

employées pour bâtir bon nombre de ses paysages, et notamment ceux du Nouveau-Monde, saturés de reprises textuelles plus ou moins évidentes. Nous ne nourrissons pas l'ambition de parcourir en détail l'ensemble des passages que Chateaubriand a retravaillés à partir des écrits de ses devanciers pour tous les paysages concernés : ce travail serait bien trop ambitieux dans le cadre de notre étude de la *Poétique des paysages*. Nous avons mentionné au fil des paysages étudiés auparavant, lorsque nous l'avons jugé opportun, les éventuelles sources auxquelles Chateaubriand a puisé dans le simple but de bien distinguer ce qui est de lui et ce qui ne l'est pas. Notre propos à présent serait non pas de viser l'exhaustivité en la matière, mais bien plus de montrer des procédés d'écriture à l'œuvre : Comment Chateaubriand réinvestit-il la matière des paysages lus chez ses devanciers ? Que garde-t-il et que transforme-t-il ? En quoi cela modifie-t-il sa poétique et sa propre écriture de l'espace naturel ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Au début d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, alors que Chateaubriand commence à peine son œuvre, il note son besoin de puiser à d'autres sources que les siennes pour mettre en marche le moteur de sa création : « d'autres ont leurs ressources en eux-mêmes ; moi j'ai besoin de suppléer à ce qui me manque par toutes sortes de travaux »[85]. Une part de la critique chateaubrianesque – celle des débuts – a souvent dénoncé ces emprunts faits à ses devanciers ou à ses contemporains, les taxant de plagiat. Or, il s'agit là bien plus d'un mode de fonctionnement essentiel de l'imaginaire et de la poétique chateaubrianesque, particulièrement fertile en matière de paysages. Ainsi Jean-Pierre Richard note-t-il, après Pierre Moreau, cette tendance assimilatrice de la prose de l'auteur :

> Il a [...] le besoin de s'appuyer sur des documents préexistants à son invention, le goût de la « source » soit dissimulée, soit même, et alors abondamment, citée : « son imagination a besoin de se sentir soutenue par d'anciens textes. On l'a noté pour le *Voyage en Amérique*, pour l'*Itinéraire*, pour l'*Abencérage* : la moindre page d'un inconnu, perdue dans un livre indigeste, peut fournir le premier dessin de ses tableaux[86].

Chateaubriand ne cède pas simplement au plaisir de la compilation. Il s'agit bien d'une nécessité qui conditionne la naissance de son écriture poétique : elle doit prendre appui sur une matière qui lui est antérieure afin de lui fournir l'élan permettant son accomplissement. Une métaphore de Chateaubriand lui-même nous semble pleinement illustrer cette esthétique en matière de paysage, celle des « images » : « j'allais chercher des

[85] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, partie I « Voyage en Grèce », *op. cit.*, p. 75.
[86] Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 167.

images, voilà tout »[87]. Cette affirmation, restée célèbre, de la préface de la première édition d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* permet de mieux cerner l'imaginaire de Chateaubriand, qui fonctionne selon le principe de la contamination des images : une image en appelle une autre et le besoin des sources et de l'emprunt aux devanciers s'ancre précisément dans cette nécessaire impulsion donnée par les images à la création propre à notre auteur. Ces images sont d'autant plus importantes que ce que retient Chateaubriand dans les paysages de ses devanciers, et ce qu'il développe le plus, ce sont justement les éléments qui font appel à l'imaginaire du lecteur, par le développement de leur dimension visuelle.

Nous considérerons majoritairement – mais pas exclusivement - les paysages américains en ce qu'ils développent davantage l'exubérance et le brio stylistique de Chateaubriand dans son rapport à ses sources pour faire des descriptions simples ou poétiques de ses devanciers de véritables tableaux de la nature en actes et en mouvements. Les devanciers voyageurs, dans cette perspective, nous intéresserons tout particulièrement, notamment William Bartram, Jonathan Carver, Bernardin de Saint-Pierre ou même Jean-Jacques Rousseau, en ce que leurs œuvres, lues et relues par Chateaubriand, fournissent de très nombreux paysages qui ont influé sur sa poétique.

Trois modes de réécriture se distinguent nettement à partir de l'examen des sources et de leur rapport aux paysages influencés et repris dans l'œuvre de Chateaubriand : le déplacement des données du paysage-source, la suppression et les ajouts et enfin le grandissement et la poétisation.

A- Le déplacement des données du paysages : inversion, substitution, recontextualisation.

Le déplacement des données du paysage se produit dans la majorité des descriptions où Chateaubriand s'est servi d'un texte source pour donner une impulsion à sa poétique. Bien souvent, les paysages les plus remarquables, ceux qui sont constitués en tableaux grandioses, combinent un réarrangement des données des devanciers, un déplacement de l'ordre descriptif et une dimension magnifiante des effets spectaculaires au moyen des images, formules et accumulations utilisées par l'auteur. Nous conserverons donc l'étude

[87] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, « préface de la première édition », p. 55.

des paysages spectaculaires pour l'analyse du rôle d'amplification poétique engagé par la réutilisation d'une matière préexistante.

a) Poétique du glissement : substitution et transposition des données intérieures du cadre.

Lorsque Chateaubriand réutilise les données des paysages de Bartram, Carver ou Bernardin de Saint-Pierre, il s'opère un glissement qui passe tout d'abord par l'adaptation des éléments centraux du tableau sur le plan du langage. Alors que Bartram mentionne les plantes et les oiseaux en utilisant les termes latins ou américains correspondants[88], en botaniste voyageur, Chateaubriand les traduit la plupart du temps, par souci de compréhension de la part du lecteur : la « Dionéa muscipula » devient ainsi la « dionée »[89], le « pistia stroites » le « pistia »[90], le « callycanthus » les « calycanthes »[91] et le « mockbird » « l'oiseau moqueur »[92]. Mais quand il est soucieux de couleur locale, Chateaubriand n'hésite pas à conserver le nom latin d'une plante ou d'une fleur, ou le nom américain, comme pour le « whip poor will » mais avec un travestissement du nom qui entraîne un jeu poétique, passant de « will-poor-will » à « weep, poor Will! », « pleure, pauvre William! »[93]. Le jeu avec les intertextes et le vocabulaire scientifique se traduit donc chez Chateaubriand par un subtil dosage des effets et laisse entendre qu'il n'est pas dans le recopiage de type plagiaire, mais bien davantage dans l'adaptation et le jeu avec ses sources.

Chateaubriand va même plus loin lorsqu'il modifie la nature même des animaux qui peuplent ses paysages et ce à des fins bien précises : ainsi, lorsque Bernardin de Saint-

---

[88] Bartram va même jusqu'à faire de longues listes de végétaux en latin, catalogue du scientifique naturaliste dont Chateaubriand ne prélève que quelques uns des noms connotés sur le plan de la rigueur du propos, et qu'il ne peut aisément glisser dans un contexte descriptif, si ce n'est sur le mode de l'unité, pour conforter la légitimité de son discours. De telles listes dans le récit de voyage ou le roman d'un écrivain feraient immanquablement fuir le lecteur.

[89] William Bartram, *Voyage dans les parties sud de l'Amérique septentrionale*, Introduction, traduction de P.-V. Benoist, Paris, Maradan, an IX, tome I, première partie, p. 9. La dionée apparaît dans l'œuvre de Chateaubriand au livre dixième des Natchez, p. 329.

[90] William Bartram, *ibid.*, tome I, seconde partie, chapitre 4, p. 193. Le "pistia" est mentionné dans *Atala*, "prologue", p. 34.

[91] William Bartram, *ibid.*, tome II, partie II, chapitre 2, p. 111. Il en est de même pour le bignonia, dont la source évoque le nom latin, adapté par notre auteur. J-M. Gautier a recensé tous ces emprunts végétaux dans son étude intitulée *L'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand, étude de vocabulaire*, Publications of the faculty of the university of Manchester, Manchester University Press, 1951, p. 15.

[92] William Bartram, *ibid.*, tome I, première partie, chapitre 2, p. 41. « L'oiseau moqueur » apparaît dans *Les Natchez*, au livre deuxième, p. 186.

[93] William Bartram, *ibid.*, tome II, partie II, chapitre 2, p. 111. Chateaubriand mentionne le "will-poor-will" dans *Les Natchez*, au livre deuxième (*op. cit.*, p. 186) et sa transformation en « weep, poor Will ! » dans *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre septième – chapitre 4, p. 367.

Pierre évoque « le balancement d'une bergeronnette à l'extrémité d'une feuille de roseau qui se courbe sous son poids »[94], Chateaubriand reprend la même scène avec une hirondelle, en allégeant la description, comme l'a bien montré Pierre Fortassier[95], pour mieux l'insérer dans une scène de la vie de Combourg, menant à un paysage des étangs[96]. La substitution de l'hirondelle à la bergeronnette permet surtout à Chateaubriand de rejoindre une poétique qui lui est chère et qui associe Combourg, notamment la tour du donjon, à la présence des hirondelles, scène qui se reproduit en Allemagne et qui poursuit l'auteur selon un réseau de réminiscences à travers toute son œuvre, nous y reviendrons[97]. Une bergeronnette ne pouvait pas supplanter une hirondelle dans la rêverie combourgienne de l'auteur.

Le changement de contexte descriptif influe directement sur la transposition et l'adaptation des données préexistantes trouvées chez les voyageurs devanciers. Cette poétique du glissement permet ainsi un réagencement des données du paysage en employant non plus des noms nouveaux, adaptés, au prix parfois d'un changement de nature de l'animal central de la scène décrite, mais en favorisant le réemploi d'éléments existants en les transposant vers d'autres éléments du cadre : il s'opère alors une contamination des images.

Des motifs, issus de deux paysages de Bernardin de Saint-Pierre, peuvent ainsi se trouver recombinés dans une seule et même description, comme le montrent ces passages cités par Pierre Fortassier (nous soulignons) : Bernardin de Saint-Pierre présente les baies de l'Ile de France comme « pavées de madrépores **couleur de fleur de pêcher** » et les mousses du nord « dont quelques unes sont **glacées de violet et de pourpre** » dans l'étude V des Etudes de la Nature, puis évoque la réverbération des couleurs du couchant sur la mer des Tropiques « **dont elle glace les flots azurés de safran et de pourpre** », dans

---

[94] Cité par Pierre Fortassier dans son article intitulé « Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et la palette de Chateaubriand » (in *Bulletin de la Société Chateaubriand* n°31, 1988, pp. 6-16). Il s'agit d'un extrait de la fameuse « Dixième Etude » des *Etudes de la Nature*, très exploitée par Chateaubriand dans son travail de récriture.

[95] Pierre Fortassier recense un grand nombre de sources de Chateaubriand provenant de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre. Concernant la métamorphose de la bergeronnette en hirondelle, il précise notamment combien Chateaubriand a travaillé la phrase et l'a remaniée afin de supprimer ce qui y était inélégant, notamment le « mot pesant de Bernardin », à savoir « qui se courbe sous son poids » (Pierre Fortassier, *ibid.*, p. 12).

[96] « Elles se jouaient sur l'eau au tomber du soleil, poursuivaient les insectes, s'élançaient ensemble dans les airs, comme pour éprouver leurs ailes, se rabattaient à la surface du lac, puis **se venaient suspendre aux roseaux que leur poids courbait à peine,** et qu'elles remplissaient d'un ramage confus » (nous soulignons), in *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre troisième – Chapitre 10, p. 214.

[97] Nous renvoyons à l'étude subséquente portant sur les « paysages du palimpseste affectif », et au « A. » intitulé « Ruine, vacuité et bestiaire de la réminiscence ».

l'étude X[98]. Ces éléments mis en valeur sont ainsi réemployés par Chateaubriand non plus sous les Tropiques, mais en Grèce :

> Athènes, l'Acropolis et les débris du Parthénon se coloraient **de la plus belle teinte de la fleur du pêcher** [...] les corneilles, qui nichent autour de la citadelle, mais qui ne franchissent jamais son sommet, planaient au-dessus de nous ; l**eurs ailes noires et lustrées étaient glacées de rose** par les premiers reflets du jour[99].

La teinte glacée s'est affaiblie, s'adaptant au contexte grec, fait de douceur et de dissipation chromatique ; les madrépores et les mousses ont cédé la place aux ailes d'un oiseau qui guide la description par sa perspective dynamique, ligne de fuite sur laquelle viennent se greffer tout naturellement les données empruntées à Bernardin de Saint-Pierre. Ainsi, Chateaubriand sélectionne ce qu'il garde et ce qu'il rejette de ses devanciers pour mieux servir sa propre poétique, quitte à faire subir à ses sources une légère inflexion ou modification.

Qu'il s'agisse de considérer la nature du mugissement des crocodiles qu'il emprunte à Bartram, et le son atténué de l'orage est transféré à ces mêmes animaux pour créer un effet de sourdine, alors que Bartram lui-même décrivait le « mugissement » de ces derniers sans aucune atténuation[100]. Transposition signifie ainsi souvent modulation, atténuation en vue de recentrer le paysage décrit sur ce qui, pour l'auteur, mérite d'être mis en valeur : alors que le voyageur Brydone utilise la métaphore de la carte pour décrire ce qu'il voit du haut de l'Etna, cette « grande carte de la nature » où sont « tracées » « rivières et montagnes »[101], Chateaubriand la réemploie dans un autre dessein, se concentrant uniquement sur les lignes de fuite, horizon marin ou « fleuves », qui ne lui « semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte »[102]. Le lieu est pourtant le même, les images proches, mais le projet descriptif diverge : l'image de la carte a mis en branle la dynamique poétique de Chateaubriand et il en fait un élément de dynamisation vers l'infini.

---

[98] Pierre Fortassier, *op. cit.*, p. 10.
[99] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 876 (nous soulignons).
[100] William Bartram, *op. cit.*, tome I, seconde partie, chapitre 5, p. 248.
[101] Patrick Brydone, *Voyage en Sicile et à Malthe : lettres adressées à William Beckford*, Pissot, Panckoucke, 1776, p. 150. James F. Hamilton, dans son article intitulé « René's volcano, Creative Center and Gendered Periphery » (*The Romanic Review*, t. LXXXIX, n°2, Marchn 1998, pp. 187-197) indique l'intertexte de Brydone pour s'interroger sur la nature du volcan dans René (est-il un lieu effectif ou un objet littéraire recréé à partir d'intertextes?) en envisageant la manière dont Chateaubriand s'inscrit dans une tradition qui remonte à Empédocle : « does the volcano of *René* represent primarly a physical place and a literary object which can be explained generically as a scene belonging to travel literature with an English literary precedent in Brydone who was inspired in turn by the Greek philosopher, Empedocles? » (*ibid.*, p. 187).
[102] René, *op. cit.*, p. 124.

René détourne ensuite le regard vers les entrailles du volcan alors que le voyageur de Brydone poursuit sa contemplation des effets de l'île ombragée par le volcan[103].

Il en est ainsi des emprunts de Chateaubriand, et les chemins intertextuels se croisent pour mieux s'éloigner. Ce glissement des éléments cache ainsi un autre changement plus radical, celui du contexte, qui oblige alors Chateaubriand à un certain nombre de déplacements et de transformations par rapport à son ou ses texte(s)-source(s)[104].

b) Le transfert contextuel et ses conséquences poétiques

Alors que Chateaubriand pourrait quelquefois réemployer textuellement des passages de Bartram ou de Rousseau qui le séduisent particulièrement, il en prélève des fragments et les intègre en les fondant dans un autre contexte, donnant naissance à deux textes frères, très proches et pourtant différents : la recontextualisation et l'accueil de données extérieures dans la matière d'un texte s'accompagnent alors d'une opération comparable à la pratique du « fondu » dans l'art pictural : qu'il s'agisse de changer la nature même des arbres de la savane Alachua, déjà décrits en termes très proches par William Bartram[105], de donner à voir le concert des oiseaux dans le contexte américain en changeant les espèces de volatiles présentes et en transférant les caractéristiques du chant des uns au

[103] Respectivement in *René*, *ibid.*, p. 124 (« […] mais tandis que d'un côté mon œil apercevait ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une vapeur noire ») et Brydone, *op. cit.*, p. 150 (« Au premier moment du lever du soleil, l'ombre de l'Etna s'étend à travers toute l'île, et forme une large traînée qu'on aperçoit sur la mer et dans les airs ; cette traînée se raccourcit par degrés et dans peu se termine au voisinage de la montagne. »).

[104] Ce que nous nommons « texte(s)-source(s) » correspond à ce que Gérard Genette nomme des hypotextes.

[105] William Bartram, *op. cit.*, volume I, seconde partie, chapitre 6, pp. 323-324 : « La grande savane Alachua est une vaste et verte plaine parfaitement unie qui a plus de quinze milles de large, et environ cinquante milles de tour. On n'y aperçoit pas un arbre, pas un buisson d'aucune espèce. Elle est environnée de coteaux élevés, dont les pentes sont couvertes de hautes forêts ou de bois d'Orangers, qui y végètent sur un riche et fertile sol. On voit du milieu de ces bois s'élever de superbes Magnolias et de majestueux Palmiers. Sur cette spacieuse étendue errent d'innombrables troupeaux de bétail. Le fier taureau, la vache tranquille, la capricieuse génisse font retentir de leurs mugissemens les bois voisins. Des bandes de chevreuils, des escadrons de superbes chevaux séminoles, des compagnies de dindons, des troupes nombreuses de grues bruyantes se croisent, se confondent, tous paisibles, tous heureux, s'ils n'étaient quelquefois troublés par l'homme et ses funestes armes. » ; Chateaubriand donne cette version de la savane Alachua : « Le dix-septième jour de marche, vers le temps où l'éphémère sort des eaux, nous entrâmes sur la grande savane Alachua. Elle est environnée de coteaux qui, fuyant les uns derrière les autres, portent, en s'élevant jusqu'aux nues, des forêts étagées de copalmes, de citronniers, de magnolias et de chênes verts. Le chef poussa le cri d'arrivée, et la troupe campa aux pieds des collines. On me relégua à quelque distance, au bord d'un de ces puits naturels si fameux dans les Florides. J'étais attaché au pied d'un arbre ; un guerrier veillait impatiemment auprès de moi. J'avais à peine passé quelques instants dans ce lieu, qu'Atala parut sous les liquidambars de la fontaine. » (in *Atala*, *op. cit.*, p. 42).

profit du chant des autres par rapport à l'original, toujours décrit par Bartram[106], il convient d'apporter des inflexions, de réaliser des soudures descriptives rendues invisibles mais qui témoignent, pour un œil averti, de l'appropriation de fragments de textes étrangers. Que l'on soit sous les rochers pour contempler une fin de journée et entendre les oiseaux chanter ou que l'on s'y réunisse, comme chez Chateaubriand, sous un papaya, pour faire un repas, le concert change de nature[107]. De même, les « gerbes lumineuses » décrites par Bernardin de Saint-Pierre sous les Tropiques se trouvent transposées dans le ciel d'Europe dans le cadre de l'expérience guerrière du jeune soldat Chateaubriand, pris dans la succession des troubles visuels, à la manière d'une hallucination progressive[108].

Le jeu avec les sources est pratiqué par l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* avec une liberté particulièrement grande au point que la quête d'un asile, *leit motiv* du personnage de René, fasse du lieu naturel écarté du monde un « nid » imité de celui que

---

[106] William Bartram le décrit ainsi : « Un vent frais nous apportait les parfums qu'exhalaient des arbrisseaux en fleurs: nos musiciens était la Nompareille au chant langoureux, l'oiseau moqueur aux accens vifs et variés ; tandis que l'oiseau mouche, suspendu dans l'air, s'élançait, éclatant d'or et de rubis, d'une plante à l'autre, respirant le nectar des fleurs du Jasmin jaune, du Lonicera, de l'Andromeda et de la douce Azalca. Le mugissement lointain des vagues qui brisaient sur la côte, mêlait, à ces tableaux gracieux, quelque chose de triste et de monotone, qui, loin d'en troubler le charme, semblait le rendre plus doux et plus touchant. Notre âme se plait à ces contrastes : une légère impression de mélancolie s'unit avec avantage aux plus riantes sensations, comme les tons graves de l'harmonie révèlent et soutiennent les chants les plus légers. » (William Bartram, *op. cit.*, volume I, seconde partie, chapitre 1, pp. 121-122). Chateaubriand transfère ainsi ces données dans *Les Natchez* (« Le soir on se rassembla sous les tulipiers : la famille prit un repas sur l'herbe, semée de verveine empourprée et de ruelles d'or. Le chant monotone du will-poor-will, le bourdonnement du colibri, le cri des dindes sauvages, les soupirs de la nonpareille, le sifflement de l'oiseau moqueur, le sourd mugissement des crocodiles dans les glaïeuls, formaient l'inexprimable symphonie de ce banquet. ») et dans *Mémoires d'outre-tombe* (*op. cit.*, tome I, Livre septième – Chapitre 5, pp. 366-367 : « Je retournai à mon ajoupa, où m'attendait une collation de pommes de terre et de maïs. La soirée fut magnifique ; le lac, uni comme une glace sans tain, n'avait pas une ride ; la rivière baignait en murmurant notre presqu'île que les calycanthes parfumaient de l'odeur de la pomme. Le weep-poor-weel répétait son chant : nous l'entendions tantôt plus près, tantôt plus loin, suivant que l'oiseau changeait le lieu de ses appels amoureux. Personne ne m'appelait. Pleure, pauvre William ! weep, poor Will ! »).

[107] Chez William Bartram (*ibid.*, volume II, seconde partie, chapitre 2, p. 111) la scène est ainsi décrite : « la soirée était belle et tranquille. Un vent faible soufflait, chargé des parfums de la fraise et des émanations du Callycanthus qui, par grouppes, couvrait la pente des montagnes. De lointains échos répétaient le cri de l'oiseau des marais, et chaque arbre résonnait du chant non interrompu du whip poor will. ». Chez Chateaubriand, il s'agit du passage évoqué à la note précédente.

[108] Pierre Fortassier (*op. cit.*, p. 10), évoque ce passage de Bernardin de Saint-Pierre (« [...] quand le soleil était descendu à l'horizon, ses rayons, brisés par les troncs d'arbres, divergeaient dans les ombres de la forêt en longues gerbes lumineuses qui produisaient le plus majestueux effet. ») correspondant à celui-ci dans l'œuvre de Chateaubriand : « Quand je m'asseyais contre une borne du chemin, je croyais apercevoir des visages me souriant au seuil des distantes cabanes, dans la fumée bleue échappée du toit des chaumières, dans la cime des arbres, dans le transparent des nuées, dans les gerbes lumineuses du soleil traînant ses rayons sur les bruyères comme un râteau d'or. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre dixième – chapitre 1, p. 494). Cependant, nous ne partageons pas son analyse selon laquelle l'imitation serait involontaire : nous pensons au contraire que Chateaubriand procède, comme à son habitude, à une reprise des images et des éléments descriptifs qui lui ont semblé significatifs pour les récrire en les sublimant par l'entremise de son style et d'une recomposition plus signifiante des propos.

recherche Mme de la Tour dans *Paul et Virginie*[109], trouvé par Rousseau à l'île de Saint-Pierre dans la cinquième Rêverie[110], mais aussi par la poule d'eau dans un marais, décrite par Chateaubriand dans *Génie du Christianisme*[111]. La filiation de ces errances vers un asile montre combien la rêverie sur les sources peut transformer les données initiales d'un cadre d'ensemble, d'un paysage. Quand il transpose les Alpes rousseauistes de l'*Emile* en la chaîne des Appalaches vue au loin par son héros René, Chateaubriand réalise pleinement une adaptation des sources en métamorphosant les données du cadre pour faire de la scène de la rencontre du vieillard et du jeune homme, décor d'un catéchisme de la nature, deux scènes voisines :

> Il me mena hors de la ville, sur une haute colline, au-dessous de laquelle passait le Pô, dont on voyait le cours à travers les fertiles rives qu'il baigne ; dans l'éloignement, l'immense chaîne des Alpes couronnait le paysage ; les rayons du soleil levant rasaient déjà les plaines, et projetant sur les champs par longues ombres les arbres, les coteaux, les maisons, enrichissaient de mille accidents de lumière le plus beau tableau dont l'œil humain puisse être frappé. On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens[112].

A ce passage de Rousseau répond celui de Chateaubriand :

> Il donna le bras au sachem, et le conduisit sous un sassafras, au bord du Meschacebé. Le père Souël ne tarda pas à arriver au rendez-vous. L'aurore se levait : à quelque distance dans la plaine, on apercevait le village des Natchez, avec son bocage de mûriers et ses cabanes qui ressemblent à des ruches d'abeilles. La colonie française et le fort Rosalie se montraient sur la droite, au bord du fleuve. Des tentes, des maisons à moitié bâties, des forteresses commencées, des défrichements couverts de nègres, des groupes de blancs et d'indiens, présentaient, dans ce petit espace, le contraste des mœurs sociales et des mœurs sauvages. Vers l'orient, au fond de la perspective, le soleil commençait ç paraître entre les sommets brisés des Appalaches, qui se dessinaient comme des caractères d'azur dans les hauteurs dorées du ciel ; à l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes dans un silence magnifique et formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur[113].

---

[109] *Paul et Virginie*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 112 : « […] cherchant quelque gorge de montagne, quelque asile caché où elle pût vivre seule et inconnue, elle s'achemina de la ville vers ces rochers pour s'y retirer comme dans un nid. C'est un instinct commun à tous les êtres sensibles et souffrants de se réfugier dans les lieux les plus sauvages et les plus déserts ; comme si des rochers étaient des remparts contre l'infortune, et comme si le calme de la nature pouvait apaiser les troubles malheureux de l'âme. ».

[110] « Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île, et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens, et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent, sans que je m'en fusse aperçu. » (Passage cité dans *Essai sur la Littérature anglaise*, in *Cd-rom « Chateaubriand, les Itinéraires du Romantisme », op. cit.*, « Young », p. 532).

[111] La description du comportement de la poule d'eau chez Chateaubriand, accréditant la mention du « nid » chez Bernardin : « Aux approches du printemps, elle se retire à des sources écartées. Une racine de saule mince par les eaux lui offre un asile ; elle s'y dérobe à tous les yeux. » (*Génie du Christianisme, op. cit.*, Ière partie, livre V, chapitre VII, p. 573.).

[112] Rousseau, *Emile*, Livre IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 447. Cet intertexte a été indiqué par Raymond Lebègue, repris par Maurice Regard dans l'édition de la Pléiade de *René*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, *op. cit.*, p. 1201, note 4 (p.118).

[113] *René*, *op. cit.*, p. 118.

La comparaison de ces deux tableaux fait apparaître une identité de contexte montagneux et d'entretien à venir, reléguant le paysage à un rôle de décor qui comble l'attente de la venue, d'un côté du vicaire savoyard, de l'autre de Chactas. Mais surtout, il s'opère, entre la version rousseauiste et celle de Chateaubriand, une suppression des éléments du décor alpestre au profit des détails inhérents à la fiction des *Natchez*, à savoir la description de la colonie française et du village de la tribu indienne avec désormais pour toile de fond les Appalaches. La conservation de la dimension panoramique du paysage dissimule une transposition des éléments, puisque Chateaubriand utilise des images plus poétiques, comme celle des « caractères d'azur ». Mais surtout, il transpose les caractéristiques fluviales du Pô dans celles du Meschacebé, qu'il décrit non plus au début du tableau, comme chez Rousseau, mais à la fin, pour en faire la bordure symbolique de sa séquence descriptive, culminant sur l'image du fleuve symbolique de son épopée indienne.

La logique d'une poétique des effets pousse donc Chateaubriand à intégrer ses sources en les modifiant, cadre général et éléments intérieurs se recombinant, glissant de l'un à l'autre dans un échange d'attributs qui permet l'intégration dans un nouvel ensemble descriptif. L'ordre même de la description s'en trouve bouleversé, réagencé pour servir les intentions de l'auteur, ce qui constitue le dernier point de la poétique du glissement.

c) Le bouleversement de l'ordre descriptif : changement de focalisation et glissement vers la poésie.

Le déplacement structurel touche à l'économie même de la description et des effets produits sur le lecteur, mais il révèle aussi l'intérêt divergent d'un auteur-source à celui qui le réexploite. Si Bartram, en voyageur curieux de la vie sauvage, décrit les puits naturels en focalisant son attention et sa description sur les manifestations des crocodiles en leur fond, Chateaubriand, quant à lui, reprend le motif du puits naturel associé au crocodile, mais en déplaçant la description sur le pays environnant, « charmante retraite » ou paysage « enchanteur », accentuant ainsi le contraste entre la beauté extérieure et le danger invisible tapi au fond du puits[114]. Cette volonté de mise en relief est fréquemment reprise et explique

[114] William Bartram décrit ainsi les « puits naturels » qu'il nomme « cavités » ou « pertuis » : « Dans le grand pertuis, et dans le canal qui y conduit, on voit une prodigieuse quantité de crocodiles. Quelques uns sont énormes, et regardent le spectateur avec une audace et une avidité inquiétantes. Ils y étaient en ce moment si abondans que, s'ils avaient bien voulu le souffrir, j'aurais pu faire le tour du bassin, et traverser la rivière en

la manière dont Chateaubriand se démarque de ses devanciers tout en reprenant la substance de leurs écrits.

Lorsque Bartram ou Bernardin de Saint-Pierre témoignent de leur sensibilité à la poésie du nocturne, la nature cumulative de leur prose est aussitôt adaptée par Chateaubriand qui privilégie le rayon lumineux de la lune et en fait l'axe qui oriente sa description et en fédère les éléments : si Bernardin est poète, décrivant les effets de la lune dont la « lumière se répandait insensiblement sur les montagnes de l'île et sur leurs pitons, qui brillaient d'un vert argenté »[115], Chateaubriand est peintre et poète, mais surtout écrivain, suivant la luminosité lunaire comme une ligne de perspective fuyante : « sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts »[116]. Bernardin constate les effets et les couleurs, mais Chateaubriand entraîne le lecteur à suivre le rayon lunaire et à voyager avec lui avec poésie. Le réagencement de l'ordre descriptif fait passer d'une élévation lumineuse chez Bernardin à une perspective plus basse chez Chateaubriand, en joignant non plus les sommets montagneux mais la forêt dans une dynamique descriptive réelle.

Chateaubriand apporte un dynamisme à sa description mais il est aussi soucieux des vertus unificatrices des odeurs ou des symphonies créées par le mouvement animé de la nature américaine. Lorsque Bernardin de Saint-Pierre, qui a ouvert la voie des odeurs et des sons dans la description du paysage littéraire, rend ces éléments sur le mode de l'accumulation, Chateaubriand, qui reprend ces passages pour les intégrer dans ses récits,

---

marchant sur leurs têtes. Ils flottaient lentement comme des souches ou des solives ; mais ils plongeaient quelquefois et s'agitaient, soit pour écarter leurs semblables, qui s'approchaient de trop près, soit pour prendre des poissons qui arrivent toujours en foule par les canaux qui servent d'écoulement à la savanne. » (William Bartram, *op. cit.*, p. 398. L'orthographe est reproduite telle quelle.). Chateaubriand évoque à de nombreuses reprises ce motif du puits naturel, qui fertilise son imagination, notamment dans un passage du *Voyage en Amérique* (*op. cit.*, p. 733 : « Le pays habité par les Creeks (la confédération des Muscogulges, des Siminoles et des Chéroquois) est enchanteur. De distance en distance la terre est percée par une multitude de bassins qu'on appelle des puits, et qui sont plus ou moins larges, plus ou moins profonds : ils communiquent par des routes souterraines aux lacs, aux marais et aux rivières. Tous ces puits sont placés au centre d'un monticule planté des plus beaux arbres, et dont les flancs creusés ressemblent aux parois d'un vase rempli d'une eau pure. De brillants poissons nagent au fond de cette eau. ») mais aussi du *Génie du Christianisme* (*op. cit.*, Ière partie, Livre V, chapitre X, pp. 582-583): « On trouve au pied des monts Apalaches, dans les Florides, des fontaines qu'on appelle puits naturels. Chaque puits est creusé au centre d'un monticule planté d'orangers, de chênes-verts et de catalpas. Ce monticule s'ouvre en forme de croissant, du côté de la savane, et un courant d'eau sort du puits par cette ouverture. Les arbres, en s'inclinant sur la fontaine, rendent sa surface toute noire au-dessous ; mais à l'endroit où le courant d'eau s'échappe de la base du cône, un rayon du jour, pénétrant par le lit du canal, tombe sur un seul point du miroir de la fontaine, qui imite l'effet de la glace dans la chambre obscure du peintre. Cette charmante retraite est ordinairement habitée par un énorme crocodile, qui se tient immobile au milieu du bassin : à son écaille verdoyante, à ses larges naseaux qui lancent les ondes en deux ellipses colorées, vous le prendriez pour un dragon de bronze dans quelque grotte des bosquets de Versailles. »).

[115] *Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 174.

[116] *Atala*, *op. cit.*, p. 46.

privilégie une dimension unificatrice. Ces deux extraits, l'un de Bernardin, l'autre de Chateaubriand, montrent comment s'opère un travail sur une scène voisine dans une visée harmonieuse. Dans *Paul et Virginie*, la famille se réunit le soir, dans un cadre paysager évoquant les cinq sens convoqués dans une même scène :

> [Ils] jouissaient en silence de la fraîcheur de l'air, du parfum des fleurs, du murmure des fontaines, et des dernières harmonies de la lumière et des ombres[117].

Dans *Les Natchez*, cette scène est ainsi transformée :

> Le chant monotone du will-poor-will, le bourdonnement du colibri, le cri des dindes sauvages, les soupirs de la nonpareille, le sifflement de l'oiseau moqueur, le sourd mugissement des crocodiles dans les glaïeuls, formaient l'inexprimable symphonie de ce banquet[118].

Les deux scènes diffèrent dans le choix descriptif du second élément du tableau, celui qui clôt la séquence descriptive : la variété des chants muée en symphonie confère une poésie réelle à la scène, lui donnant la dignité aristocratique d'un « banquet » accompagné d'un concert, image ô combien surprenante transposée dans les déserts sauvages de l'Amérique. L'imaginaire audacieux de Chateaubriand permet ainsi de déplacer des réseaux d'images dans les lieux les moins aptes à les recevoir pour créer un effet poétique de surimpression prestigieuse. Cette perspective lui permet de s'affranchir de ses modèles, plus classiques et moins poétiques, afin de développer une véritable esthétique de la récriture, qui fait du déplacement et de la poétique du glissement le premier stade de sa mue des sources. Le transfert des éléments paysagers de ses devanciers ne vaut pas simplement pour les transformations que leur fait subir Chateaubriand : les suppressions de ces éléments descriptifs et les ajouts qu'il apporte révèlent un véritable travail sur les sources. Il opère une sélection des fragments intertextuels pour mieux ajouter des images qui lui sont propres et opérer la fusion indécelable de ces fragments au sein de sa poétique.

B- La suppression et les ajouts : de l'efficacité des images et de la contamination par l'imaginaire.

Faire un choix parmi la matière descriptive antérieure, c'est déjà affirmer des orientations littéraires claires et qui sont propres à une esthétique particulière. Supprimer

[117] *Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 140.
[118] *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 186.

des passages de Bartram, Carver, Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre revient ainsi à gommer une part de leur esthétique, pour accueillir dans un nouveau contexte certains éléments saillants qui permettent d'en fonder une nouvelle. Ainsi procède Chateaubriand, qui a besoin de ces impulsions données à l'imaginaire que sont les images de ses devanciers pour faire naître les siennes propres, par contamination. Chateaubriand supprime ce qui lui est inutile et ne va pas dans le sens de ce qu'il veut décrire : il ne conserve pas l'énumération des animaux de la savane Alachua faite par Bartram, ni la description générale du site, privilégiant la focalisation sur le végétal[119], mais ce qui l'intéresse est davantage de prélever une formule poétique qui éveille son imaginaire.

Le Prologue d'*Atala*, dans sa première partie, consacrée au parcours des fleuves en Amérique et qui se termine sur les effets des crues monstrueuses du Meschacebé, est un passage saturé d'emprunts à Bartram mais aussi à Bernardin de Saint-Pierre : Chateaubriand y replace les fleurs trouvées chez le voyageur américain, l'imaginaire de la nature architecte, qu'il trouve aussi chez lui, mais surtout chez Bernardin. Mais ce qui est plus intéressant est la manière dont une phrase de ce même Bernardin de Saint-Pierre est extrapolée pour mener au développement original qu'est la crue finale du fleuve. L'auteur des *Etudes de la Nature* note en effet que les fleuves « fraient un libre passage depuis leurs sources jusqu'à leur embouchures, en détruisant les arbres qui croîtraient dans leurs lits, et en fertilisant ceux qui naissent sur leurs bords »[120]. Or, cette dynamique de destruction et de fertilisation correspond trait pour trait à la structure du prologue, qui montre tout d'abord le parcours destructeur du Meschacebé, puis ses rives florissantes, symbole de renouveau et de régénération. Une simple mention d'une dialectique de mort et de vie permet ainsi à Chateaubriand de donner assise à son imaginaire et de trouver la structure propre à son immense description, dont l'aspect grandiose et panoramique n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'*incipit* de *Paul et Virginie*, passant en revue l'Ile de France[121]. Une série de motifs (la source des fleuves, le grossissement par les affluents, la fertilisation des rives, le déversement brutal dans la mer, l'immensité des régions traversées) sont empruntés, avec des modifications, à Carver, Bartram et Bernardin, mais seule la fin du tableau est originale, et constitue, malgré quelques emprunts à Bartram et Carver concernant des

---

[119] Voir le passage cité à la note 930.
[120] *Etudes de la Nature*, Publié par F. Didot freres, fils et cie., 1859, Copie de l'exemplaire l'Université de Californie, Numérisé le 14 novembre 2007, 563 pages, Etude cinquième, p. 40.
[121] *Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 109-110.

éléments de la faune et de la flore, un développement plus original, issu de l'imaginaire de l'auteur et nourri par les images de ses devanciers :

> Mais la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature : tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter, le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles, s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve[122].

Si la véracité de ce tableau a longtemps été contestée à Chateaubriand, c'est bien parce qu'il lâche la bride à son imaginaire, dans le sillage des voyageurs qui l'ont précédé, *via* un auto-engendrement des images mues par celles qu'il a trouvées dans ses sources. La recombinaison et le prélèvement nourrissent ainsi des ajouts substantiels et signifiants sur le plan de la poétique. Le sens de ces suppressions dans les descriptions-sources est rendu plus explicite encore par ce que son imaginaire poétique ajoute au gré des insertions de textes qui lui sont étrangers : une dynamique de l'emprunt fait que, si Chateaubriand supprime certaines images qui à ses yeux ne sont pas très heureuses chez Bernardin de Saint-Pierre[123], ou pas assez poétiques chez Bartram, Carver ou Rousseau, c'est pour surenchérir sur les aspects qui l'ont séduit, produisant trois conséquences majeures qu'il s'agit à présent d'explorer : Chateaubriand peut s'emparer d'un motif et le disperser dans son œuvre en le modifiant et en le démultipliant pour constituer un cadre exotique ; il peut procéder également à un grandissement épique des données de ses devanciers ; enfin, il peut sublimer des images en les faisant accéder à un stade supérieur de beauté poétique par le génie de la formule et du style.

C- Le grandissement et la poétisation : un paysage devenu spectacle.

Chateaubriand est « débiteur »[124] de Jean-Jacques Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, mais aussi de Bartram et Carver, qui lui ont appris à saisir poétiquement la nature, par la couleur, l'attention aux sons et aux odeurs, comme le rappelle Pierre

---

[122] *Atala, op. cit.*, « Prologue », p. 34.
[123] Hormis les hirondelles rendues plus légères, comme nous l'avons rappelé dans l'analyse de Pierre Fortassier, ce sont aussi les « tours » présentes dans le ciel des tropiques que ce même critique envisage dans leur suppression par Chateaubriand, remplacées par des images plus heureuses.
[124] Selon le terme même employé par Pierre Fortassier, *op. cit.*, p. 11.

Fortassier. Il sublime aussi l'art de ces devanciers par une écriture plus aboutie[125] et l'on retrouve, dans le « Prologue » d'*Atala* cette idée du fleuve de Bernardin – idée si chère à Chateaubriand – dans une dynamique similaire de destruction du superflu - celui de l'ancienne description - en faveur d'une conservation et d'un embellissement esthétique des rives – c'est-à-dire celles de la nouvelle description. L'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* fait œuvre d'épuration des images et du style pour mieux en extraire la « substantifique moelle » et le sublimer par sa propre poétique. Ses devanciers nourrissent et ravivent la force grandiloquente de sa plume.

Cela se réalise tout d'abord par une explosion et une systématisation des motifs : les puits naturels, mentionnés par Bartram, jalonnent les écrits de Chateaubriand, où on les retrouve très fréquemment, notamment dans *Atala*, *Les Natchez* et *Génie du Christianisme*. Ils deviennent objets symboliques des dangers du paradis artificiel du Nouveau-Monde par la promesse d'une mort annoncée – celle du crocodile redoutable qu'il couve en son sein –, mais ils se font aussi éléments de décor pittoresques auprès duquel Chactas se retrouve prisonnier[126]. Le motif de l'arbre colonne subit le même sort de propagation exponentielle dans l'œuvre de Chateaubriand, puisqu'on en retrouve des images jusqu'en Orient, où le palmier nourrit cette assimilation architecturale à proximité des ruines qui le contaminent dans l'espace de la rêverie, alors que l'image initiale est présente dans le prologue d'*Atala* et vient de Bernardin. Cette systématisation d'un motif se retrouve dans ce que nous nommerons la chronologie naturelle[127], mais elle est surtout intéressante lorsque l'on considère l'usage que fait Chateaubriand du smilax.

Ce végétal, simplement mentionné par Bartram[128], est utilisé par Chateaubriand dans une entreprise d'assombrissement des motifs plus explicite encore que pour les puits naturels : il en fait un « bocage » aux allures peu engageantes, qui rappelle au lecteur la part d'ombre qui se cache sous la splendeur des paysages américains : « [il] répandait son

---

[125] Ce même Pierre Fortassier souligne les écueils de l'écriture de Bernardin (il tombe, selon lui, « dans un triple défaut : énumérations interminables, suite de comparaisons ou de métaphores incohérentes, excessive précision technique ou géométrique », *op. cit.*, p.8) ; mais il ne le condamne pas aussi fortement qu'Alice Poirier qui, dans sa thèse intitulée *Les Idées artistiques de Chateaubriand*, en fait un devancier au talent restreint : « Si Chateaubriand note les harmonies entre les sites et les monuments ce n'est pas tant, comme l'avait fait Bernardin de Saint-Pierre, pour les harmonies elles-mêmes que pour l'aspect pictural de l'ensemble. Le procédé peut présenter des analogies, l'intention est toute différente. Là où Bernardin ne montre trop souvent qu'une sensiblerie un peu agaçante, Chateaubriand se décèle peintre et virtuose. » (Alice Poirier, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, PUF, 1930, p. 30).

[126] Chactas narrateur déclare ainsi : « On me relégua à quelque distance, au bord d'un de ces puits naturels si fameux dans les Florides. » (*Atala*, *op. cit.*, p. 42).

[127] Nous y reviendrons dans le II. du chapitre II de cette dernière partie, intitulé « Temporalité des récits américains : une chronologie naturelle ».

[128] William Bartram, *op. cit.*, p. 12.

ombre noire sur la terre, les chênes verts dont il était surmonté en augmentaient les ténèbres »[129]. Ce passage des *Natchez* trouve son correspondant, moins explicite, dans *Atala*, où est décrite une « voûte de smilax » au-dessus d'un « terrain marécageux »[130] jalonné d'obstacles. On sait combien, dans l'imaginaire chateaubrianesque, le marécage est lié au mal qui se déploie dans ses fictions américaines. Partant de petits éléments prélevés chez les voyageurs dont il consulte les écrits, Chateaubriand se livre ainsi à une resémantisation des motifs et à leur libre utilisation au sein d'une poétique qui lui est propre. Cette liberté intertextuelle se double d'une poétique accrue des effets, visant à faire des paysages de véritables tableaux spectaculaires là où ses devanciers restaient dans l'étonnement simple et l'admiration poétique.

Chateaubriand est particulièrement séduit par les paysages exacerbés, où la fureur de la nature se fait jour, mais aussi par l'extrême inverse, déployant une douceur et une harmonie silencieuse vectrice de communion avec le Dieu en actes dans la Grande Nature. Là où Carver décrit le danger des serpents réunis sur la lac Erié, s'attardant sur la localisation du lac pour finir sur la description des serpents, Chateaubriand privilégie la représentation des animaux pour faire du lac une antichambre de l'Enfer. Selon Carver :

> On rencontre vers son extrémité Ouest plusieurs îles, qui sont remarquables en ce qu'elles sont si infestées de serpents sonnettes, qu'il est fort dangereux d'y mettre pied à terre. Il n'est pas possible qu'aucun lieu de l'univers produise une aussi grande quantité de serpents, et surtout de serpents d'eau. Le lac est couvert, près des bords des îles ci-dessus, de beaucoup de nénuphar, dont les feuilles reposent sur l'eau si serrées, qu'elles en recouvrent des acres entières. Sur chacune de ces feuilles, je vis avec étonnement et horreur, lorsque je traversai cette partie du lac, des paquets de serpents entrelacés qui s'échauffaient au soleil, et ils y étaient par milliards[131].

Chateaubriand déplace le centre d'intérêt du tableau et opère un basculement de la focalisation par la mise en actes descriptifs de l'« étonnement » et de « l'horreur » seulement exprimés par son prédécesseur :

> Le lac Erié est encore fameux par ses serpents. A l'ouest de ce lac, depuis les îles aux Couleuvres jusqu'aux rivages du continent, dans un espace de plus de vingt milles, s'étendent de larges nénuphars : en été les feuilles de ces plantes sont couvertes de serpents entrelacés les uns aux autres. Lorsque les reptiles viennent à se mouvoir aux rayons du soleil, on voit rouler leurs anneaux d'azur, de pourpre, d'or et d'ébène ; on ne distingue dans ces horribles nœuds, doublement, triplement formés, que des yeux étincelants, des langues à triple dard, des gueules de feu, des queues

---

[129] *Les Natchez*, *op. cit.*, livre III, p. 210.
[130] *Atala*, *op. cit.*, pp. 60-61.
[131] Jonathan Carver, *Voyage dans les parties intérieures de l'Amérique septentrionale*, traduit par Jean Etienne Montucla, publié par Pissot, 1784, p. 114.

armées d'aiguillons ou de sonnettes, qui s'agitent en l'air comme des fouets. Un sifflement continuel, un bruit semblable, au froissement des feuilles mortes dans une forêt, sortent de cet impur Cocyte[132].

Ces deux passages, bien que proches, témoignent d'un bouleversement fondamental de la poétique à l'œuvre : Chateaubriand accentue l'horreur suggérée par Carver en la faisant directement ressentir au lecteur par la description qu'il fait des serpents. Il modifie le texte source dans l'intensité de ses effets puisqu'il réalise un tableau en actes, en mouvements, animé par la présence effrayante des animaux, dans un concert discordant prenant le contrepoint de ceux des oiseaux des plaines et des forêts qu'il aime tant à décrire. Se retrouvent ainsi les deux pôles antagonistes de son imaginaire : le calme et la dilution heureuse d'un côté, l'effroi sublime et le grandissement des sensations jusqu'à l'extrême de l'autre.

C'est dans l'ordre du langage lui-même que Chateaubriand réalise cette évolution – cette révolution – de la poétique descriptive des paysages : les exemples de cette magnification des sources sont nombreux. Un seul suffit pour montrer combien notre auteur entend dépasser l'art de ses devanciers par l'amplification des sensations à produire au moyen des mots choisis dans sa description. Lorsque Bernardin de Saint-Pierre évoque ce qu'il nomme les « consonnances » (sic) entre les éléments distincts de la nature[133], preuve de la perfection divine dans l'ordonnancement en écho des éléments du monde, il inspire beaucoup Chateaubriand qui reprendra ses principes en les orientant différemment dans *Génie du Christianisme*. Les formulations utilisées pour décrire les traces laissées par Dieu dans la nature sont voisines, mais pourtant bel et bien différentes sur le plan des effets produits par le style employé. Lorsque Bernardin déclare que « les échos des rochers répètent à leur tous les murmures des eaux »[134], Chateaubriand écrit que « les antres des montagnes conservèrent de sourds bourdonnements et des voix lugubres »[135]. Par l'utilisation habile des adjectifs à sens forts, de noms choisis pour leur sémantisme opaque, révélant un trouble obscur, Chateaubriand fait naître l'effroi du mystère divin là où Bernardin exprime une légèreté plus prosaïque dans ses effets de miroir non pas rendus sensibles, mais simplement évoqués.

---

[132] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 699.
[133] Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la Nature*, « Dixième Etude », publié par F. Didot frères, fils et cie., 1859, p. 178.
[134] *Ibid.*, p. 178.
[135] *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, Ière partie, livre IV, chapitre V, p. 555.

C'est bien dans l'emploi des mots et plus généralement dans le style de l'auteur, dont Jean Mourot a bien démontré l'art rythmique sans égal[136], que se situe le cœur de la réexploitation intertextuelle des sources des devanciers voyageurs. Ce que révolutionne Chateaubriand, au-delà de l'ordre descriptif et du changement de regard posé sur le monde, c'est surtout la capacité du langage à faire ressentir les subtilités sensibles du paysage. Le lecteur vit plus qu'il ne lit les descriptions et la comparaison avec les sources révèle cet écart poétique manifeste.

La contamination des images lues, si elle se veut rectificatrice et productrice de nouveautés figuratives, est aussi et surtout vécue par Chateaubriand comme un moyen de sublimation, qui porte à aller plus loin dans le degré d'évocation du langage. Chateaubriand emploie ainsi des images plus suggestives et poétiques que ses devanciers : là se révèle l'art véritable de l'écrivain : l'orage est un événement particulièrement fertile qui permet l'explosion des images, motivées par celles de Bartram. Lorsque ce dernier y voit « une image du chaos »[137], Chateaubriand dépasse la simple analogie, en peignant le « vaste chaos »[138] qui préside à l'orage d'*Atala*, mais aussi le « déluge de feu », dans une image oxymorique qui exacerbe l'imaginaire de la destruction en joignant les images de l'inondation à celle du chaos, parachevant le tableau de *Voyage en Amérique* par ce constat effrayant : « les cataractes de l'abyme s'ouvrent »[139]. Niagara et son flux continuel est ainsi transposé dans le ciel comme pour aspirer en son sein les éléments perturbés en collision dans le monde.

Chateaubriand se distingue tout particulièrement par la beauté des images qu'il emploie, ajoute ou substitue à celles de ses devanciers : lorsque « tout le ciel [est] en feu » dans les orages de Bartram[140], Chateaubriand évoque une « chevelure de flammes »[141] ; quand « les nuages s'étendent du Nord au Sud » et « [couvrent] bientôt tout l'horizon » chez ce voyageur, l'approche de l'orage est aussitôt convertie poétiquement dans l'esprit de Chateaubriand par l'image de la colonne, non dénuée de résonances bibliques : « Une immense colonne de nuages s'étend du nord-est au sud-est ». L'adjectif employé exacerbe la dimension de la couverture nuageuse et témoigne de la force suggestive de cette poétique des effets.

---

[136] Dans son ouvrage intitulé *Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Armand Colin, 1969.
[137] William Bartram, *op. cit.*, p. 250 (La description de l'orage s'étend de la page 249 à la page 251).
[138] *Atala*, *op. cit.*, p. 61.
[139] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 732.
[140] William Bartram, *op. cit.*, p. 250.
[141] *Atala*, *op. cit.*, p. 61.

Bernardin n'échappe pas à ce type de sublimation poétique de ses écrits : la fameuse « nuit délicieuse » décrite dans *Paul et Virginie*, œuvre que Chateaubriand connaissait par cœur[142], trouve un écho amplifié chez ce dernier, par un art consommé des métaphores poétiques : si Bernardin évoque un « rideau de nuages », Chateaubriand multiplie les analogies poétiques, parlant de « nuages blancs semblables à des flocons d'écume ou à des troupeaux errants dans une plaine azurée ». Le renversement de perspective est un des ressorts principaux de cette poétique du déplacement et de l'amplification qui donne à la prose de Chateaubriand cette dimension imageante. Bernardin décrit au moyen d'images plus ternes et verticales là où Chateaubriand met en marche l'imaginaire du lecteur et le transporte dans des espaces bouleversés : les rayons du soleil y deviennent des « râteaux d'or »[143], la lune produit « une mer immobile de lumière »[144], là où Bartram évoque « dans ces forêts solitaires » américaines « une espèce d'harmonie qu'on ne trouve que dans ces régions sauvages »[145], Chateaubriand met en œuvre l'harmonie dans un tableau majestueux : « au loin, par intervalles, on entendait les roulements solennels de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de déserts en déserts, et expiraient à travers les forêts solitaires. »[146]. L'expression « forêt solitaire » est bien reprise, mais déplacée en fin de tableau pour produire un effet de brusque chute après le déploiement syntaxique des phénomènes d'échos et de sourdine. Là où les voyageurs dont ils s'inspirent hésitent ou ne trouvent pas les mots exacts pour exprimer la beauté de la nature, là où ils ne peuvent dire le monde qu'en des termes où la poésie descriptive ne fait qu'affleurer bien qu'elle soit novatrice, Chateaubriand fait œuvre de continuateur et parvient à mettre en actes la mue nécessaire de l'art descriptif des paysages. En cela, il s'appuie sur ses devanciers qui donnent l'impulsion à sa poétique descriptive, fournissant une matière appelée à être transcendée par un style évocatoire.

Ainsi, Chateaubriand parvient à combler ce que Bernardin de Saint-Pierre lui-même décrit comme étant l'écueil essentiel des peintres en matière de représentation des paysages, par la mise en mouvement de la nature sur l'espace de la page :

> Le mouvement est l'expression de la vie. Voilà pourquoi la nature en a multiplié les causes dans tous ses ouvrages. Un des grands charmes des paysages est d'y voir du mouvement, et c'est ce

[142] Selon Maurice Regard, « Chateaubriand, tout pénétré de cet ouvrage [*Paul et Virginie*], y puise plus ou moins inconsciemment des expressions » (in *Œuvres romanesques et Voyages*, tome I, p.1200).
[143] *Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 174.
[144] *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 455.
[145] Evoqué par Maurice Regard, in *Œuvres romanesques et voyages*, *op. cit.*, tome I, p. 1169, note « p. 46, I ».
[146] Fragments du *Génie du Christianisme*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, *op. cit.*, tome I, p. 1191.

que les tableaux de la plupart de nos peintres manquent souvent d'exprimer. Si vous en exceptez ceux qui représentent des tempêtes, vous trouverez partout ailleurs leurs forêts et leurs prairies immobiles, et les eaux de leurs lacs glacées[147].

Intégrant le vocabulaire des peintres et le dépassant par la contamination poétique d'un nouveau langage qui l'assimile, Chateaubriand fait de même avec l'art descriptif des voyageurs qui l'ont précédé : la matière de leurs tableaux lui fournit des images, met en branle son imaginaire qui dépasse, par sa force imageante et suggestive, les limites expressives de ces derniers. Cette libération amplificatrice du style, qui intègre pour mieux fertiliser la prose de l'Enchanteur, accueille ainsi diverses influences pour s'en trouver modifiée, mais pas altérée, bien au contraire. Cette dynamique accueillante de l'écriture des paysages en donne une représentation spectaculaire, qui fédère en son sein d'autres types de références intertextuelles, les références antiques.

3. Le rapport à l'Antique : l'intégration paysagère du panthéon intérieur.

Hormis les fameuses « ruines de l'Ohio », l'Amérique de Chateaubriand est proprement un « Nouveau-Monde », la nature s'y donne à voir à nu, sans histoire autre que celle, biblique, de la Genèse, de l'Eden ou de l'Apocalypse qui la travaillent en profondeur dans les représentations qu'en fait l'auteur. Mais lorsqu'il envisage l'Italie et plus généralement l'Orient, la représentation des paysages change car ils accueillent en leur sein la stratification de l'histoire et des mythes que la grande culture de Chateaubriand en la matière n'a de cesse de laisser affleurer. L'Amérique suscite une écriture fantasmatique des images, l'Orient ressuscite un panthéon intérieur fait de modèles indépassables et de pères de substitution en la personne des auteurs de l'Antiquité. Leur construction s'en trouve alors différente, même si les emprunts à ses devanciers font encore et toujours partie de son mode de création et d'écriture. Mais les mythes et les auteurs antiques participent aussi à cette dynamique de l'élan scriptural, informant cependant la matière du paysage de manière différente. Ce sont ces modes d'intégration de la matière antique et ses conséquences sur la description des paysages qui vont guider à présent notre étude.

La plupart du temps, visiter les lieux mythiques de l'Antiquité ou de la Bible s'apparente pour Chateaubriand à un pèlerinage, païen pour l'un, chrétien pour l'autre : le

[147] Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la Nature*, *op. cit.*, Dixième étude, « Des mouvements », p. 169.

résultat est le même en ce qui concerne le paysage. Il se trouve dédoublé, perpétuellement tendu entre la réalité et un passé réactivé par la mémoire et les lieux rencontrés : le rapport entre les deux s'avère ainsi recouvrir celui du réel et du fantasme, plus ou moins investis l'un dans l'autre. L'île de Fano symbolise bien ce rapport de proximité, d'inclusion et de fusion entre paysage et culture antique : « je veux de tout mon cœur que Fano soit l'île enchantée de Calypso », déclare le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* avant de s'exclamer « malheur à qui ne verrait pas la nature avec les yeux de Fénelon et d'Homère ! »[148]. Croire aux fables antiques ou aux épisodes bibliques au point de voir dans les reliefs du paysage leur impression encore vivace, telle est bien l'hallucination littéraire que réalise Chateaubriand dans la poétique descriptive de la nature orientale. La littérature a ce pouvoir de ressusciter les morts et les mythes ensevelis, de les faire naître à la surface du réel : dès lors, il s'agit de définir le lien établi entre réel et fantasme, entre « l'île de Fano ou de Calypso »[149], entre le vide constaté et le paradis des muses homériques et fénelonienne brusquement revenu à la conscience du rêveur voyageur à l'esprit peuplé de mythes.

Cette dichotomie entre un passé intact dans l'esprit du voyageur et une réalité paysagère ruinesque, faite de vacuité à peupler par le rêve, alliant histoire antique et mythes, est bien illustrée par la formule « illustres débris »[150]. L'illustre est le monde intérieur préservé des altérations du temps (et du joug turc, pour Chateaubriand en Orient), les débris sont une réalité absente, où résonnent le vide et la mort à venir. Ainsi, l'Orient est un creuset de paysages vides aptes à contenir en surimpression les mythes renaissant à l'esprit du voyageur, selon plusieurs modes d'apparition : soit le divorce entre le présent et le passé antique est donné comme une fragmentation, le paysage étant tendu, par des décrochages syntaxiques, entre temps de la contemplation et plongée intérieure dans le passé ; soit il se crée un rapprochement plus direct et le paysage devient espace de reconnaissance du passé, abdiquant sa présence réelle pour faire advenir le passé comme réalité ; soit enfin le mythe déborde la réalité et se superpose à elle sur le mode analogique, fusionnel ou larvé, contenu de manière implicite, s'apparentant alors à une récriture synthétique des mythes.

---

[148] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, « Voyage de la Grèce », p. 81.
[149] *Ibid.*, p. 82.
[150] *Ibid.*, « Voyage de la Grèce », p. 138.

A- Le paysage de la tension : décrochages antiques et retours à la réalité paysagère.

Certains paysages incluent la référence antique pour souligner l'écart tragique qui se creuse entre un présent vide et un passé plein, signifiant et rendant sensible la béance du temps impossible à combler, ce à quoi s'emploie pourtant la description. En passant des « monuments de la nature » aux « monuments des hommes »[151], Chateaubriand se confronte à un silence inéluctable, celui de la vacuité, « symptôme de l'oubli »[152] pour Roland le Huenen. Le constat réalisé à Sparte, « pas un homme parmi ces ruines ! »[153] est en réalité celui de la disparition d'une Grèce prestigieuse à ses yeux, que symbolise l'appel célèbre à Léonidas qui reste sans réponse : « je voulus du moins faire parler l'écho dans des lieux où la voix humaine ne se faisait plus entendre, et je criai de toutes mes forces : Léonidas ! Aucune ruine ne répéta ce grand nom, et Sparte même sembla l'avoir oublié ». Pour lutter contre cet oubli, la littérature, dans la description des paysages, se doit de faire œuvre testimoniale, d'investir l'espace naturel d'une culture oubliée pour lui rendre le sentiment de son omniprésence dans l'esprit du voyageur[154]. Décrire, c'est révéler une latence d'histoire et de mythe derrière le vide constaté, ce que signifient notamment les nombreuses descriptions qui n'ont de cesse de tendre l'espace décrit entre un présent inéluctable et un passé aussi éphémère que l'écho tari de la voix criant Léonidas, ne pouvant qu'émerger au prix de décrochages syntaxiques ou d'oppositions multiples.

Tibur n'est « riant » aux yeux du voyageur, que parce qu'il provoque en lui la réminiscence d'un lieu « qui tant de fois inspira la muse latine » et convoque « le souvenir du poète voluptueux qui renfermait dans un espace étroit ses longues espérances »[155]. Le décrochage syntaxique double alors l'opposition temporelle des verbes employés pour ancrer dans la langue la fracture du temps : lorsqu'il visite l'Aéropage, le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* décrit le Pnyx, mais ne peut s'empêcher d'y voir, en décalage, le lieu antique qu'il était : « le Pnyx, où les athéniens tenaient d'abord leurs assemblées publiques, est une esplanade pratiquée sur une roche escarpée, au revers du

---

[151] *Op. cit.*, p. 75.
[152] Roland le Huenen, « Dire l'absence : partout le silence, l'abandon et l'oubli », p. 3 (in *Actes du Colloque d'Agrégation sur l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem *de Chateaubriand* organisé par Françoise Mélonio (Paris IV) et José-Luis Diaz (SERD) à Paris IV le 9 décembre 2006. Lien : http://www.etudes-romantiques.org/prg_chateaubriand2.htm.
[153] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 130. La citation suivante est extraite du même passage.
[154] Derrière les descriptions se lit en filigranes le désir intense du voyageur de « mourir avec Léonidas, et vivre avec Périclès. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 166).
[155] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 393.

Lycabettus. »[156]. De telles précisions se répètent très fréquemment dans le récit de voyage en Orient, minant la réalité par un perpétuel écartèlement les ramenant à un lustre passé évanoui lorsque la contemplation reprend son cours présent.

Des citations latines viennent alors inscrire dans la matière de la langue une autre langue étrangère, celle de l'Antiquité prestigieuse, comme pour accentuer le contraste et tenter de concilier l'inconciliable le temps d'une description : le « *turbidus Hermus* » virgilien des *Géorgiques* appelle le commentaire du voyageur – « je ne sais s'il roule encore de l'or »[157] - et rejoint les multiples procédés de décrochage comme les précisions rejetées après la virgule, comme pour mieux matérialiser dans la ponctuation de la phrase l'inconciliable rapprochement du passé et du présent. Parfois, le contraste est plus fort encore et fonde la structure même de la description.

Alexandrie, victime du « talisman fatal » qu'est la tyrannie du joug turc, est réduite au silence et la vision du vide s'oppose fortement à l'Alexandrie antique, ressuscitée par l'emploi d'un déictique : « on ne voyait à terre qu'une seule lumière, et l'on n'entendait aucun bruit. C'était là pourtant cette Alexandrie rivale de Memphis et de Thèbes, qui compta trois millions d'habitants, qui fut le sanctuaire des Muses, et que les bruyantes orgies d'Antoine et Cléopâtre faisaient retentir dans les ténèbres. »[158]. La phrase a beau se déployer pour tenter de rendre présent ce passé révolu, le divorce temporel reste bien présent. En soulignant ainsi la fracture de l'« illustre » passé et des « débris » présents, Chateaubriand construit aussi un nouveau type de paysage, où la culture évanouie cherche une place réhabilitée pour renaître dans le présent du paysage contemplé. A Rome, l'accentuation sur les contrastes sonores au Colisée, où les « aboiements des chiens de l'ermite » remplacent les « cris de joie que les spectateurs féroces poussaient jadis » conduisent cependant à la réverbération du son de la cloche « du dôme de Saint-Pierre » jusqu'aux « portiques du Colisée »[159]. Ce qui sépare réunit aussi, et la « correspondance établie par des sons religieux » pourrait bien symboliser le travail de la description des paysages antiques : confronté à l'absence du passé mythique et prestigieux, l'écrivain doit faire de ses paysages des témoignages de cette fracture, tout en montrant qu'elle peut se combler par les mots, par une simple mise en présence, mais aussi par une intrication plus profonde encore. Les correspondances sonores ne sont qu'un aspect des stratégies

---

[156] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 174.
[157] *Ibid.*, p. 240.
[158] *Ibid.*, p. 459.
[159] *Voyage en Italie*, « A M. de Fontanes », p. 1483.

descriptives à l'œuvre et si la « tour des Quarante-Martys » présente « aujourd'hui le minaret d'une mosquée abandonnée », c'est à la fois le symbole de la domination du joug turc qui a converti l'édifice, mais aussi l'aveu de sa défaite et du triomphe de la littérature, qui rappelle qu'« autrefois », ce fut « le clocher d'un monastère dont il reste d'assez belles ruines »[160]. C'est à une telle entreprise de mise en valeur de la beauté disparue que doit se livrer la description des paysages en insérant la représentation des prestiges évanouis dans l'écrin de la « belle nature », restaurant sa valeur initiale. Un premier moyen est de ne plus voir les paysages que comme des espaces de réactivation du passé, au point qu'il envahisse le présent et le sature de sa présence.

B- Le paysage comme espace de lecture du passé antique : réfection du passé et absorption du présent.

Le paysage testimonial n'est jamais aussi présent que lorsque le cadre naturel n'est qu'une forme vide, où le pittoresque a disparu : les espaces désolés de la Grèce, les déserts stériles de Jérusalem sont autant de lieux où la « belle nature » a fui mais où elle retrouve sa valeur par le truchement des événements qui s'y sont produits par le passé. La description s'apparente alors à une enquête, jalonnée de modalisations et d'incertitudes, et dont le paradigme est Sparte, devenu lieu d'investigation qui abolit la présence du naturel au profit d'un recensement hypothétique : le voyageur y reconnaît « les fondements du temple de Minerve-Chalcioecos, où Pausanias se réfugia vainement et perdit la vie », se demandant ensuite : « c'était peut-être le chemin par où l'on montait à la citadelle, qui ne devint très forte que sous les tyrans de Lacédémone », ou encore « est-ce un tombeau ? Est-ce le temple de Vénus armée ? »[161]. Grevé par ces interrogations et ces suppositions, l'espace descriptif prend la forme incertaine d'une enquête à tâtons, qui n'a de cesse de voir partout ce qui possiblement n'y est pas. Il s'agit de transcender une réalité déceptive par un constant besoin d'y voir autre chose de plus illustre.

Mais la plupart du temps, les références se déroulent en chapelets, évacuant le paysage présent au profit d'une prolifération du passé qui en tient lieu : Roland le Huenen parle à juste titre d'un « inventaire de lieux éclatants », d'un « panthéon de personnages

[160] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 292.
[161] *Ibid.*, p. 131.

illustres dont les actions non moins illustres constituent la matière des épopées homériques et des anciens livres d'histoire ; en un mot, le trésor ou le patrimoine culturel de la Grèce dont parlent les ouvrages de la Bibliothèque. »[162]. C'est que la vue panoramique d'un paysage, en Orient comme en Italie, espaces saturés de ruines, ne peuvent manquer de susciter chez Chateaubriand « de puissantes réflexions » et de le pousser immanquablement sur le terrain de la médiation, faisant basculer la réalité décrite dans l'ordre de l'intériorisation, par l'inventaire d'un panthéon intérieur. La réalité est dès lors réduite à un champ de réactivation où les éléments vus sont prélevés pour leur seul intérêt « mnémoniqu[e] »[163]. Dans *Voyage en Italie*, depuis la villa d'Este, le panorama est plus culturel et antique que naturel :

> Voilà la maison où Mécène, rassasié des biens de la terre, mourut d'une maladie de langueur ; Varus quitta ce coteau pour aller verser son sang dans les marais de la Germanie ; Cassius et Brutus abandonnèrent ces retraites pour bouleverser leur patrie. Sous ces hauts pins de Frascati, Cicéron dictait ses Tusculanes ; Adrien fit couler un nouveau Pénée au pied de cette colline, et transporta dans ces lieux les noms, les charmes et les souvenirs du vallon de Tempé. Vers cette source de la Solfatare, la reine captive de Palmyre acheva ses jours dans l'obscurité, et sa ville d'un moment disparut dans le désert. C'est ici que le roi Latinus consulta le dieu Faune dans la foret de l'Albunée ; c'est ici qu'Hercule avait son temple, et que la sibylle tiburtine dictait ses oracles ; ce sont là les montagnes des vieux Sabins, les plaines de l'antique Latium ; terre de Saturne et de Rhée, berceau de l'âge d'or, chanté par tous les poètes ; riants coteaux de Tibur et de Lucrétile, dont le seul génie français a pu retracer les grâces, et qui attendaient le pinceau de Poussin et de Claude Lorrain[164].

Le paysage naturel est évacué au profit d'un panorama culturel : ne subsistent que des fragments de culture, métonymies d'un passé prestigieux, que les déictiques montrent comme des réalités tangibles, comme pour attester de la véracité des souvenirs qui y sont attachés. Il s'agit autant de faire revivre la Grèce illustre que de se situer dans un espace-temps, dans une lignée où il s'incorpore par la littérature, témoignant lui aussi, dans les mêmes lieux que ses devanciers, de sa présence, faisant œuvre d'écrivain comme Scipion œuvre d'homme politique. En se situant « à l'ombre de Lycurgue, aux souvenirs des Thermophyles »[165] ou en se décrivant comme un pèlerin pieux et fidèle, buvant l'eau des fleuves mythiques ou « foul[ant], saisi de respect, la terre qui couvrait les os » de Scipion, il se pense, par la description, dans un rapport de continuité avec ces grandes figures, anticipant le parallèle qu'il fera de lui et de Napoléon dans *Mémoires d'outre-tombe* : « je n'aurai de commun avec ce grand citoyen que ce dernier exil dont aucun homme n'est

---

[162] Roland le Huenen, *op. cit.*, p. 2.
[163] *Ibid.*, p. 6.
[164] *Voyage en Italie*, « A M. de Fontanes », *op. cit.*, p. 1490.
[165] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de la Grèce », *op. cit.*, p. 138.

rappelé »[166]. Le procédé est connu : nier le rapprochement, c'est aussi le suggérer par l'écriture, qui ne cesse de penser le voyageur comme un héritier des grandes figures antiques.

Mais que devient le paysage naturel ? Il semble avoir disparu dans les limbes de la description, chassé par l'omniprésence des ruines et de la culture antique : il environne les grands monuments mais cède souvent le pas à ces derniers et la rêverie qu'ils convoquent. Pourtant, si le rapport à la grande nature n'est plus celui, exaltant et total, qui lie le voyageur américain avec le Dieu créateur dans ses œuvres sublimes, il demeure un stade plus poussé encore de la description des paysages antiques où la matière culturelle, historique et mythique, est fondue dans une scène paysagère, et parvient à réaliser une double harmonie, celle de la nature et de la culture, mais aussi celle du présent et du passé.

C- Paysages de l'analogie et de la fusion : rapprochements et inclusion de l'Antique et du présent.

Si Chateaubriand déclare à son correspondant, Jean-Jacques de Baure, « ne voyez jamais, Monsieur, la Grèce que dans Homère. C'est le plus sûr »[167], s'il s'exclame, après avoir voulu associer Fano à la Calypso homérique, « malheur à qui ne verrait pas la nature avec les yeux de Fénelon et d'Homère ! »[168], c'est autant pour se préserver de l'écueil d'une confrontation avec le vide géographique que pour affirmer un mode de perception des paysages[169].

Les paysages culturels des lieux antiques visités n'oblitèrent pas le paysage, du moins pas toujours. Voir avec les yeux des grands hommes, c'est aussi être capable de s'ouvrir à une perception analogique et fusionnelle du monde, où nature et culture se joignent dans des tableaux euphoriques, faisant revivre par la littérature les ors d'antan. Déjà, la Suisse chrétienne se laisse deviner, dans *Mémoires d'outre-tombe*, par un paysage

166 *Voyage en Italie*, « Patria, ou Literne », *op. cit.*, p. 1471.
167 Comme le rappelle Roland le Huenen, *op. cit.*, p. 1, citant un passage de la *Correspondance générale* de Chateaubriand (*Correspondance générale*, *op. cit.* , t. I, p. 396).
168 *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de la Grèce », *op. cit.*, p. 81.
169 Nous partageons ainsi l'analyse de Jean-Pierre Richard dans *Paysages de Chateaubriand* (*op. cit.*, p. 36), qui déclare que « pour le paysage grec, c'est chose tristement évidente : sa jeunesse appartient seulement à la mémoire. ». L'une des motivations essentielles des descriptions paysagères de la Grèce, par la peinture de l'espace antique et mythologique ressuscités par l'écriture littéraire, est bien ce retour aux sources d'une jeunesse, horizon inatteignable et vaporeux que seule la plume, auxiliaire de la mémoire, peut permettre d'atteindre le temps fugace de quelques descriptions.

suggestif qui mime la spiritualité, le lac de Schwitz, berceau des origines du pays, étant « surmonté d'un roc ébréché en demi-cercle et dont les deux pointes, le Mythen et le Haken (la mitre et la crosse) tirent leur appellation de leur forme »[170]. Cette attention à l'aspect symbolique du réel permet le passage vers l'irréel et ouvre les voies à l'imaginaire des correspondances.

L'analogie est une des ressources alors fréquemment utilisée par Chateaubriand pour poser l'équivalence troublante de la réalité et du passé antique ou culturel : si la villa Médicis offre une vue dont Chateaubriand loue « l'encadrement », c'est qu'elle ouvre entre autres sur la perception de « la maison de Raphaël »[171]. L'élément inclus dans le paysage informe la structure même de la vision d'ensemble, ouvrant la voie à des parallèles plus proches encore : dans *Les Martyrs*, Cymodocée, placée « entre les statues d'ivoire de Castor et Pollux » est décrite comme une statue vivante puisque « sans les larmes qui coulaient de ses yeux, on l'eût prise pour la sœur de ces dieux charmants, prête à descendre avec Pâris dans l'île où la fille de Tyndare célébra son hymen avant d'aborder à Troie. »[172]. Bien plus, l'analogie devient assimilation fusionnelle à la faveur d'une « troupe de cygnes » rappelant Léda, mère de Castor et Pollux, le tableau se concluant sur la description d'une scène de danses, où « de jeunes garçons […] brûlaient de dénouer la ceinture des Grâces », allusion à la ceinture de Vénus qui lie aussi le narrateur à la scène par « le souffle des zéphyr ». La réalité se superpose alors avec une scène empreinte de mythes ancestraux, et il n'est pas surprenant que de telles confusions naissent dans l'esprit d'un auteur qui voit dans le ciel de Rome un « ciel mythologique »[173].

La description de tableaux de la nature est un moyen de renouer avec le passé, de le faire advenir dans la réalité de l'écriture : la force de l'analogie est d'opérer un premier rapprochement avec l'illustre Antiquité et le déclin du jour, symbole de l'aspect éphémère des visions ainsi établies, s'associe souvent à une béance rêveuse sur le passé, s'engouffrant dans la brèche de l'incertitude perceptive. Les modalisations employées créent à dessein une confusion pour mieux rendre le trouble des souvenirs et des évocations qui se pressent à l'esprit, venant envahir l'espace du paysage contemplé. Le lecteur est souvent pris à témoin, comme lors de la contemplation des alentours de Rome : « vous vous croiriez transporté au temps des vieux Sabins ou au siècle de l'Arcadien Evandre,

---

[170] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 11, p. 595.
[171] *Ibid.*, tome II, Livre trentième – Chapitre 7, p. 315.
[172] *Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre XVII, pp. 374-375.
[173] *Voyage en Italie*, « A M. de Fontanes », *op. cit.*, p. 1479.

poimenex laiwn (Homère), alors que le Tibre s'appelait Albula, et que le pieux Enée remonta ses ondes inconnues. »[174]. Décrit au sein d'une perception présente avec les dehors de l'incertitude conditionnelle, la vision s'établit, tient lieu de réalité, mais demeure pourtant une vision. Les « dehors » de Rome ne peuvent alors être saisis que par ce mode de la représentation imagée et imaginaire : « Figurez-vous quelque chose de la désolation de Tyr et de Babylone, dont parle l'Ecriture »[175]. L'appel à la connivence culturelle suppose un lecteur instruit, mais aussi capable, comme l'auteur, de démultiplier l'espace de ses représentations en les dilatant à l'aune de la culture qui s'y fait jour.

La fusion est la plus belle des figures qui en résulte, vectrice d'une poésie qui sublime l'espace décrit : peindre les « traditions de la Grèce » revient alors à en faire un espace de métamorphoses, mettant en actes l'ouvrage célèbre d'Ovide. A Corinthe, la « fontaine Pirène », investie de références mythologiques à Pégase et aux nymphes, déréalise dans un premier temps le tableau qui se termine par la poésie fusionnelle de la féminité et de l'aquatique, déjà esquissée en pointillées par l'origine même de la fontaine, « née des pleurs d'une nymphe » : « La vague d'un port sans vaisseaux baignait des colonnes tombées dont le chapiteau trempait dans la mer, comme la tête de jeunes filles noyées étendues sur le sable ; le myrte avait poussé dans leur chevelure et remplaçait la feuille d'acanthe […] »[176]. Chateaubriand résorbe ainsi la fracture du temps par la poésie analogique et l'art du glacis descriptif : insensiblement, au gré des méditations et des « incidences » pour reprendre le terme de l'auteur, le paysage se dilue, s'absente, puis se trouve réinvesti dans l'espace descriptif sous l'angle de la vision, conciliant la sortie du réel que sont les méditations - où l'auteur voit « pass[er] tour à tour devant [sa] mémoire »[177] les souvenirs d'un temps ruiné - et le retour au paysage naturel.

L'ascension au Vésuve, retracée dans *Voyage en Italie*, est sans doute le passage de son œuvre qui atteste le mieux la récriture souterraine des grands mythes à laquelle peut parfois se livrer Chateaubriand. Elle représente la logique étagée d'une ascension pittoresque qui se situe dans l'intertextualité latente avec les principaux récits de catabase antiques, renaissantes et classiques, par l'entremise des modèles de l'*Odyssée* d'Homère (livre IX), de l'*Enéide* de Virgile (livre VI), de l'*Enfer* de Dante (chant Premier) et enfin

---

[174] *Ibid.*, p. 1480.
[175] *Ibid.*, p. 1476.
[176] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, Livre trente-huitième – Chapitre 2, p. 768. La note de Jean-Claude Berchet concernant ce passage (note 8 p. 1213) montre bien comment cette scène a été l'objet d'une récriture savante de la part de Chateaubriand, à partir du passage d'un ouvrage de Lamennais déjà transposé dans *Vie de Rancé*.
[177] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « VII. Tunis et retour en France », *op. cit.*, p. 532.

des *Aventures de Télémaque* de Fénelon (chant XIV). Virgile réécrit Homère, de même que Dante réécrit Virgile et Fénelon Virgile et Homère. Chateaubriand, quant à lui, poursuit la longue chaîne des réécritures de la descente aux Enfers de manière très singulière selon trois points majeurs : il fait de la descente une montée ; il accroît de manière exponentielle la part des brumes et des voiles nuageux (correspondant traditionnellement au seuil qui préside au dévoilement de l'entrée des Enfers) ; enfin, il n'exploite pas, comme le font ses devanciers, la visite du cratère du Vésuve, mais la progression qui mène au cratère, singulièrement amplifiée par la logique du carnet de route.

Comme les héros de ses devanciers littéraires, Chateaubriand est guidé par son expérience initiatique par un cicérone[178]. Le souci du réalisme de l'auteur, marqué par la forte empreinte du présent et du passé composé dans le début du texte, est mis au service d'une poétique du voile. L'ascension y prend la forme d'une épreuve initiatique, mettant en valeur les deux acteurs principaux de l'ascension : le soleil et les « nuages » ou le « brouillard ». Le style de l'auteur se trouve toujours pris entre deux pôles opposés : la nécessité référentielle du parcours entrepris et les échappées lyriques au sein des méandres nébuleux des brumes volcaniques. Sécheresse itinérante et expansion descriptive s'associent dans une recréation inversée des mythes. Le paysage agonisant que décrit Chateaubriand lors de la montée au Vésuve[179] reprend les caractéristiques de la description

[178] Chateaubriand écrit ainsi : « Aujourd'hui 5 janvier, je suis parti de Naples à sept heures du matin ; me voilà à Portici. Le soleil est dégagé des nuages du levant, mais la tête du Vésuve est toujours dans le brouillard. Je fais marché avec un cicérone pour me conduire au cratère du volcan. Il me fournit deux mules, une pour lui, une pour moi : nous partons. » (« Le Vésuve », in *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1464.). C'est Virgile lui-même qui conduit Dante dans les méandres de l'enfer : lui donnant même la parole, il se propose de mener le héros et poète en ces lieux : « Donc je pense et discerne que pour toi, / Mieux vaut me suivre : et je serai ton guide […]» (Dante, *Enfer*, *in Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1996, p. 602, vv. 112-113). Circé guide Ulysse, le héros d'Homère, jusqu'aux lieux où il doit rencontrer Tirésias (« […] longeant l'océan, nous allons à l'endroit que m'avait dit Circé », *Odyssée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1955, chant XI, p. 230). Enée, le héros de Virgile, « règle son pas sur le pas résolu de son guide », la Sibylle (Virgile, *Enéide*, VI, 253-285, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 194) ; enfin, le Télémaque de Fénelon n'est guidé par aucune personne, mais est placé sous l'égide des divinités qui, comme pour Ulysse, lui facilitent l'accès aux Enfers : il invoque « la chaste Diane » et « la redoutable Hécate » en contemplant la lune, et son arrivée est préparée par les dieux de l'Olympe : « Minerve, qui veillait sans cesse sur lui et qui le couvrait de son égide, lui avait rendu Pluton favorable. Jupiter même, à la prière de Minerve, avait ordonné à Mercure qui descend chaque jour aux Enfers pour livrer à Charon un certain nombre de morts, de dire au roi des ombres qu'il laissât entrer le fils d'Ulysse dans son empire. » (Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 305).

[179] « Je commence à monter par un chemin assez large, entre deux champs de vignes appuyées sur des peupliers. Je m'avance droit au levant d'hiver. J'aperçois, un peu au-dessus des vapeurs descendues dans la moyenne région de l'air, la cime de quelques arbres : ce sont les ormeaux de l'ermitage. De pauvres habitations de vignerons se montrent à droite et à gauche, au milieu des riches ceps du Lacryma Christi. Au reste, partout une terre brûlée, des vignes dépouillées entremêlées de pins en forme de parasol, quelques aloès dans les haies, d'innombrables pierres roulantes, pas un oiseau. » (*op. cit.*, p. 1464).

des abords de la porte de l'Enfer visités par le Télémaque de Fénelon[180]. Un premier dévoilement met en valeur un espace amoindri, symboliquement concentré autour de l'arbre et de l'ormeau, sans aucun doute un ressouvenir de la description virgilienne[181]. La vigne évoquée par Fénelon est désormais mise au service d'une poétique du contraste, où l'indigence paysagère s'oppose à la permanence du renouveau. L'on passe ainsi de la « terre aride » de Fénelon à la « terre brûlée » de Chateaubriand, multipliant, dans la description du paysage, les signes de mise en garde[182].

Mais surtout, la montée au Vésuve reprend la disposition dantesque des cercles infernaux[183]. Chez Chateaubriand, l'image du monstre surdétermine la description[184],

---

[180] Au XIVe livre des *Aventures de Télémaque*, Fénelon ne cesse de multiplier, comme Chateaubriand sur le plan strict du paysage, les allusions à la stérilité et à la mort : cependant, il y ajoute une dimension mythologique qui est absente du texte de Chateaubriand, soucieux de faire primer les réalités du terrain observé sur les prérogatives du récit de fiction. Néanmoins, cet extrait du *Télémaque* nous montre à quel point la représentation spatiale de la dégradation nourrit l'imaginaire du voyageur au « mont Vésuve » : « Tout autour, il ne croissait ni herbe, ni fleurs. On n'y sentait jamais les doux zéphyrs, ni les grâces naissantes du printemps, ni les riches dons de l'automne. La terre aride y languissait. On y voyait seulement quelques arbustes dépouillés et quelques cyprès funestes. On y voyait seulement quelques arbustes dépouillés et quelques cyprès funestes. Au loin même, tout alentour, Cérès refusait aux laboureurs ses moissons dorées ; Bacchus semblait en vain y promettre ses doux fruits ; les grappes de raisin se desséchaient au lieu de mûrir. Les naïades tristes ne faisaient point couler une onde pure, leurs flots étaient toujours amers et troublés. Les oiseaux ne chantaient jamais dans cette terre hérissée de ronces et d'épines et n'y trouvaient aucun bocage pour se retirer. Ils allaient chanter leurs amours sous un ciel plus doux. On n'entendait que le croassement des corbeaux et la voix lugubre des hiboux ; l'herbe même y était amère, et les troupeaux qui la paissaient ne sentaient point la douce joie qui les fait bondir. Le taureau fuyait la génisse, et le berger, tout abattu, oubliait sa musette et sa flûte. » (Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, *op. cit.*, p. 304).

[181] Virgile place un ormeau à l'entrée des Enfers, point d'ancrage des « vains Songes », dont l'invasion des nuages, dans la suite de l'ascension du Vésuve, peut sembler une figuration dans leur entreprise de déréalisation et de dérèglement des repères qu'ils entraînent. Evoquant les « palais vides de Dis et son royaume d'apparences », Virgile conduit le lecteur à considérer un ormeau singulier : « Au milieu, un ormeau impénétrable, démesuré, déploie ses branches, ses bras chargés d'ans ; on dit que les songes vains y ont confusément leur demeure, immobiles sous toutes les feuilles. » (Virgile, *Enéide*, *op. cit.*, livre VI, p.194). Les branches « séculaires » peuvent alors, dans le contexte du Vésuve, être reprises à travers la figure du vieillard ermite mais ce qu'y contemple le voyageur ne sont plus des monstres mythologiques comme chez Virgile : il s'agit davantage d'une lecture des méandres insondables des mouvements nébuleux. L'ermitage aux ormeaux devient un refuge contre l'envahissement des brumes, comme nous le verrons par la suite.

[182] Il s'agit du sommet monstrueux, de la mort dégénérescente de l'espace décrit et de la terre dévastée, où le végétal se révèle dans son indigence.

[183] Dante jalonne en effet la catabase de son héros selon des paliers successifs décrits comme des « cercles » qui se suivent jusqu'à parvenir au cœur des Enfers : il semble que Chateaubriand reprenne, dans son récit de l'ascension du Vésuve, ce modèle de disposition par étapes successives, en prenant soin de bien marquer les différents stade de son avancée, comme pour souligner l'aspect initiatique de son voyage. Il s'agit autant de se confronter aux mythes de l'Enfer que de découvrir la force dévorante de la nature, les forces telluriques de l'espace, l'envers destructeur de l'Italie riante et paradisiaque dont il contemple ensuite une image synthétique depuis le sommet à travers la perception de la baie de Naples.

[184] « J'arrive au premier plateau de la montagne. Une plaine nue s'étend devant moi. J'entrevois les deux têtes du Vésuve ; à gauche la Somma, à droite la bouche actuelle du volcan : ces deux têtes sont enveloppées de nuages pâles.

Je m'avance. D'un côté la Somma s'abaisse ; de l'autre je commence à distinguer les ravines tracées dans le cône du volcan, que je vais bientôt gravir. La lave de 1766 et de 1769 couvre la plaine où je marche. C'est un désert enfumé où les laves, jetées comme des scories de forge, présentent sur un fond noir leur écume blanchâtre, tout à fait semblable à des mousses desséchées.

monstre chtonien aux allures de Cerbère[185] : par un déplacement intéressant, c'est le Vésuve qui se trouve doté d'une caractéristique bicéphale, accentuant son aspect monstrueux, ce que vient corroborer la mention de sa « bouche ». Les métamorphoses du paysage se succèdent au gré de l'avancée du voyageur, présentant sans cesse des déclinaisons sur le thème de l'agonie spatiale et de la mouvance insaisissable. Le mouvement est bien plus perceptible dans les éléments du paysage que dans celui du promeneur : la circularité du regard alterne avec une trajectoire verticale de descente, celle de la contemplation avide de l'étendue des dégâts causés par la lave sur le paysage. L'allusion à Herculanum introduit une mouvance temporelle qui s'ajoute à celle de l'espace pour recréer le flou apporté par la conjonction des réminiscences et des nuages environnants, révélateurs de la confusion intérieure.

L'arrivée à l'ermitage[186] permet alors de rompre cette logique de tension entre passé et présent, visible et invisible, figurant une étape essentielle dans l'ascension. Elle n'a d'intérêt qu'en ce qu'elle renverse les points de vue et permet au voyageur de constater l'enfermement visuel dans lequel il se trouve, où le « gouffre de vapeurs » prend les allures de l'océan sur le plan sonore, reproduisant la logique fréquente chez lui qui tend à faire s'opposer un extérieur tempétueux et un intérieur apaisé, à l'abri des avanies. La côte napolitaine, qui sera perçue au sommet du volcan, est déjà évoquée par le bruit de la mer imité par les vents tourbillonnants, symboles du déchaînement des forces du mal. Première véritable station dantesque, l'arrêt à l'ermitage permet de relancer l'ascension par la rencontre, lors de la reprise du parcours, d'une figure de l'âme damnée, « une pauvre jeune

---

Suivant le chemin à gauche, et laissant à droite le cône du volcan, j'arrive au pied d'un coteau ou plutôt d'un mur formé de la lave qui a recouvert Herculanum. Cette espèce de muraille est plantée de vignes sur la lisière de la plaine, et son revers offre une vallée profonde occupée par un taillis. Le froid devient très piquant.

Je gravis cette colline pour me rendre à l'ermitage que l'on aperçoit de l'autre côté. Le ciel s'abaisse, les nuages volent sur la terre comme une fumée grisâtre, ou comme des cendres chassées par le vent. Je commence à entendre le murmure des ormeaux de l'ermitage. » (*Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1465).

[185] Chateaubriand reprend alors les fables de la mythologie gréco-romaine, celle d'Eurydice et Hercule, où est mentionnée la présence du fameux chien à deux têtes, Cerbère (Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p.234, chant VII, vers 413 ; p. 295, chant IX, v. 185.).

[186] « L'ermite est sorti pour me recevoir. Il a pris la bride de la mule, et j'ai mis pied à terre. Cet ermite est un grand homme de bonne mine et d'une physionomie ouverte. Il m'a fait entrer dans sa cellule ; il a dressé le couvert, et m'a servi un pain, des pommes et des œufs. Il s'est assis devant moi, les deux coudes appuyés sur la table, et a causé tranquillement tandis que je déjeunais. Les nuages s'étaient fermés de toutes parts autour de nous ; on ne pouvait distinguer aucun objet par la fenêtre de l'ermitage. On n'oyait dans ce gouffre de vapeurs que le sifflement du vent et le bruit lointain de la mer sur les côtes d'Herculanum ; scène paisible de l'hospitalité chrétienne, placée dans une petite cellule au pied d'un volcan et au milieu d'une tempête ! » (*op. cit.*, p. 1465.).

fille maigre »[187], puis par la citation de Dante[188] prouvant que l'intertexte demeure prégnant. La périphrase de l'« horrible lieu », utilisée par Chateaubriand, est bien une désignation indirecte de l'Enfer, confirmée par la présence de la pécheresse accablée par ses fautes figurée par la « créature »[189] qu'il croise, courbée sous le poids intolérable du fardeau de bois qu'elle porte. Au fur et à mesure de l'avancée du voyageur au Vésuve, le paysage s'enténèbre et la nature se présente comme artificieuse, se mouvant de son propre chef pour accentuer l'aveuglement du héros[190]. Mais la citation de Dante semble avoir figuré le dernier stade de déréalisation du paysage grâce à l'intertexte infernal, retardant la révélation qui surgit à la faveur d'un lever de rideau partiel :

---

[187] « Je pars de l'ermitage à deux heures et demie ; je remonte sur le coteau de lave que j'avais déjà franchi : à ma gauche est la vallée qui me sépare de la Somma, à ma droite la plaine du cône. Je marche en m'élevant sur l'arête du coteau. Je n'ai trouvé dans cet horrible lieu, pour toute créature vivante, qu'une pauvre jeune fille maigre, jaune, demi-nue, et succombant sous un fardeau de bois coupé dans la montagne. » (*op. cit.*, p. 1466).

[188] « Je quitte le coteau, je tourne à droite et redescends dans cette plaine de lave qui aboutit au cône du volcan et que j'ai traversée plus bas en montant à l'ermitage. Même en présence de ces débris calcinés, l'imagination se représente à peine ces champs de feu et de métaux fondus au moment des éruptions du Vésuve. Le Dante les avait peut-être vus lorsqu'il a peint dans son Enfer ces sables brûlants où des flammes éternelles descendent lentement et en silence, come di neve in Alpe senza vento. » (*ibid.*, p. 1466). L'édition de la Pléiade, de Maurice Regard, nous donne, en note, cette traduction du passage de Dante évoqué par Chateaubriand : « Je dis que devant nous fut une lande / Qui de son lit toute plante a bannie. / ……/ Le terrain fut d'épaisse arène et sèche / ……. / Sur les sablons d'une lente tombée / Pleuvait le feu par flocons étalés / Comme neige en montagne un jour sans vent. » (*op. cit.*, p. 1781). Seul ce dernier vers est ici évoqué dans l'extrait proposé, et fait sens dans sa confrontation directe avec le paysage décrit par le voyageur au Vésuve, terrain aride qui constitue les contreforts du volcan.

[189] Ce terme même de « créature » est en lui-même intéressant puisqu'il fait surgir dans le paysage des traces des intertextes antiques. A titre d'exemple, Ulysse voit ces créatures refluer vers lui : « Les âmes des morts se rassemblaient du fond de l'Erèbe : jeunes épousées, jeunes hommes, vieillards éprouvés par la vie, tendres vierges dont le cœur novice n'avait pas connu d'autre douleur, et combien de guerriers blessés par les javelines armées de bronze, victimes d'Arès, avec leurs armes sanglantes ! Ils venaient en foule de toute part autour de la fosse, élevant une prodigieuse clameur, et moi, la crainte blême me saisissait. » (Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, chant XI) : Chateaubriand reprend la triade « vieillard – jeune femme – jeune homme » par la figuration de l'ermite, de lui-même et de la jeune fille agonisante rencontrée en chemin. L'oppression que ressent Ulysse encerclé par les âmes des morts n'est pas sans trouver un écho dans la situation de Chateaubriand dans l'ermitage, encerclé par les nuages montant des abîmes, et qui entend la clameur, non plus des morts, mais des vents violents. Virgile, quant à lui, place sous « l'ormeau opaque » la venue des créatures souterraines : « En outre, mille fantômes monstrueux de bêtes sauvages variées s'y rencontrent : les Centaures, à l'écurie devant les portes, et les Scylles biformes, et Briarée aux cent bras, et le monstre de Lerne poussant des sifflements horribles, et la Chimère armée de flammes, et les Gorgones, et les Harpies, et la forme de l'Ombre au triple corps. » (Virgile, *Enéide*, *op. cit.*, livre VI). Enfin, Fénelon dépeint les âmes errantes des morts rencontrées par Télémaque se pressant non pas autour du héros, mais de Charon : « Cependant le fils d'Ulysse, l'épée à la main, s'enfonce dans les ténèbres horribles. Bientôt il aperçoit une faible et sombre lueur, telle qu'on la voit pendant la nuit sur la terre : il remarque les ombres légères qui voltigent autour de lui, et il les écarte avec son épée. Ensuite il voit les tristes bords du fleuve marécageux dont les eaux bourbeuses et dormantes ne font que tournoyer. Il découvre sur ce rivage une foule innombrable de morts privés de sépulture, qui se présentent en vain à l'impitoyable Charon. » (Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, *op. cit.*, XIVe livre).

[190] « Les nuages ne me laissent plus rien voir ; le vent, soufflant de bas en haut, les chasse du plateau noir que je domine, et les fait passer sur la chaussée de lave que je parcours : je n'entends que le bruit des pas de ma mule. » (*Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1466).

> Les nuages s'entrouvrent maintenant sur quelques points ; je découvre subitement, et par intervalles, Portici, Caprée, Ischia, le Pausilippe, la mer parsemée des voiles blanches des pêcheurs et la côte du golfe de Naples, bordée d'orangers : c'est le paradis vu de l'enfer[191].

La synthèse du pittoresque se présente sous la forme théâtrale du surgissement paradisiaque, qui se retrouve de manière différente chez les devanciers de Chateaubriand[192]. Le paysage agissant défile alors devant le voyageur statique, comme mû par une force supérieure mais, surtout, l'inversion est signifiante : alors qu'Homère, Virgile ou Dante présentaient ainsi l'entrée des Enfers, c'est le Paradis que contemple le voyageur au Vésuve. Si le paysage n'est qu'entrevu au fil de l'ascension, c'est qu'il est perpétuellement en tension vers les intertextes antiques et mythologiques, se donnant à contempler comme des moments de fulgurances qui dramatisent le parcours en créant un effet d'attente, tout en jouant avec les références connues du lecteur cultivé.

La mention explicite du « paradis vu de l'enfer » signale qu'une ultime étape est franchie désormais, dernier cercle avant d'atteindre la bouche du volcan. Or, si Chateaubriand ne peut éviter de reprendre une posture d'écrivain relevant d'une mise en scène récurrente de sa part[193], il accompagne sa vision d'un accroissement de l'obscurité[194], rendant d'autant plus présent l'intertexte infernal qu'il se double d'une esthétique du paysage sonore reprenant les grands motifs du mythe qui y est lié[195]. Ce jeu intertextuel se

---

[191] *Op. cit.*, p. 1467.

[192] Homère présente ainsi les abords de l'entrée des Enfers sous le signe des ténèbres et des « nues » : « Là sont le pays et la ville des Cimmériens, couverts de brumes et de nuées; jamais le soleil, pendant qu'il brille, ne les visite de ses rayons, ni quand il les retourne du ciel vers la terre; une nuit maudite est étendue sur ces misérables mortels. » (Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, livre XI). Virgile y substitue l'omniprésence du nocturne et de la lune, sans mentionner de voile brumeux : « Ils allaient obscurs, dans la nuit solitaire à travers l'ombre et à travers les demeures vides et le vain royaume de Dis : tel, le chemin qu'on fait dans les bois, par une lune incertaine, sous une méchante lumière, quand Jupiter a enfoui le ciel dans l'ombre et que la sombre nuit a enlevé aux choses leur couleur. » (Virgile, *Enéide*, *op. cit.*, livre VI). Fénelon reprend la perception virgilienne, mentionnant les « ténèbres horribles » et « la clarté de la lune », mais en combinant le nocturne avec la brume, par le motif de l'écran de fumée : « De cette caverne sortait, de temps en temps, une fumée noire et épaisse, qui faisait une espèce de nuit au milieu du jour. ». La disparition de l'écran de fumée symbolise alors chez l'auteur l'entrée dans le royaume des Morts : « Aussitôt la fumée épaisse qui rendait l'entrée de la caverne funeste à tus les animaux, dès qu'ils en approchaient, se dissipa. » (Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, *op. cit.*). Chateaubriand s'inscrit dans cette tradition, mais la modifie singulièrement, en créant un redoublement de l'effet d'attente, par un demi-dévoilement, mais aussi en transformant la noirceur du nocturne en teintes intermédiaires désignées par le suffixe péjoratif « -âtre », « blanchâtres » ou « grisâtres ».

[193] « Me voilà au haut du Vésuve, écrivant assis à la bouche du volcan et prêt à descendre au fond de son cratère. Le soleil se montre de temps en temps à travers le voile de vapeurs qui enveloppe toute la montagne. Cet accident, qui me cache un des plus beaux paysages de la terre, sert à redoubler l'horreur de ce lieu. Le Vésuve, séparé par les nuages des pays enchantés qui sont à sa base, a l'air d'être ainsi placé dans le plus profond des déserts, et l'espèce de terreur qu'il inspire n'est point affaiblie par le spectacle d'une ville florissante à ses pieds. » (*Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1467).

[194] « Les nuages se referment, le brouillard s'épaissit, et l'obscurité redouble. » (*ibid.*, p. 1467).

[195] « Je retrouve ici ce silence absolu que j'ai observé autrefois, à midi, dans les forêts de l'Amérique, lorsque, retenant mon haleine, je n'entendais que le bruit de mes artères dans mes tempes et le battement de mon cœur.

confirme dans l'allusion explicite à ses propres œuvres par la mention du voyage en Amérique[196] ou de la scène rejouée de *René*[197]. Manifestement, Chateaubriand se plaît à exhiber des modèles apparents pour mieux jalonner son parcours de signes plus discrets, qui font sens dans un rapport plus profond aux mythes des grands auteurs qui l'ont précédé[198].

Ainsi, si l'Amérique permettait les envolées lyriques sur la nature divinisée exaltée par le verbe de l'écrivain, l'Orient, quant à lui, déplace l'exaltation sur les ruines d'un passé antique qui n'est plus, faisant du paysage un lieu grevé par les inquiétudes du temps qui passe, où le vide ne prend corps que par la médiation de la ruine, *memento mori* mais aussi retrouvailles avec sa propre identité fuyante et périssable, perçue au miroir de figures de prestiges, à la fois paternelles et devanciers qu'il entend bien suivre de ses pas. Le paysage antique est donc entreprise de réhabilitation du moi et de la Grèce historique et mythologique, de l'Orient biblique et permet un changement capital dans l'ordre de la description des paysages, qui deviennent hybrides et, plus seulement dévolus à la seule nature sauvage, doivent accueillir en leur sein la présence fantomatique du passé culturel. La poétique du paysage se modifie en accueillant ces autres devanciers que sont les grandes figures antiques et bibliques : l'apport de la peinture, des grands voyageurs se trouve alors associée au prestige des marbres et des temples riches d'histoire et d'enseignement et la « palette de Chateaubriand »[199] s'en trouve enrichie encore davantage en ne se faisant plus quête spirituelle, mais recherche de modèles, en vue d'une reconnaissance qui n'est plus celle de l'artiste, déjà couronné après le *Génie du Christianisme*, mais celle de l'homme dans son rapport avec le passé, et qui aboutira à l'écriture des *Mémoires d'outre-tombe*, synthèse d'une poétique et d'une existence.

Quelquefois seulement des bouffées de vent, tombant du haut du cône au fond du cratère, mugissent dans mes vêtements ou sifflent dans mon bâton ; j'entends aussi rouler quelques pierres que mon guide fait fuir sous ses pas en gravissant les cendres. Un écho confus, semblable au frémissement du métal ou du verre, prolonge le bruit de la chute, et puis tout se tait. Comparez ce silence de mort aux détonations épouvantables qui ébranlaient ces mêmes lieux lorsque le volcan vomissait le feu de ses entrailles et couvrait la terre de ténèbres. » (*ibid.*, pp. 1468-1469). Mugissements, bruits confus et phénomènes d'échos, bruits de chute, « silence de mort », tout connote l'intertexte infernal et l'imaginaire de la catabase et de l'Ange déchu.

[196] Voir le tout début du passage cité dans la note précédente.

[197] Lors de son évocation de l'ascension du Vésuve dans *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand déclare : « Je montai au Vésuve et descendis dans son cratère. Je me pillais : je jouais une scène de René. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.* tome I, Livre quinzième – Chapitre 7, p. 716).

[198] L'ascension du Vésuve est aussi un passage obligé des écrivains romantiques et l'on peut songer notamment à la description qu'en fait Mme de Staël dans *Corinne ou l'Italie* et qui constitue l'ensemble du Livre XIII « Le Vésuve et la campagne de Naples ».

[199] Pour reprendre l'expression de Pierre Fortassier, dans son article « Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, et la palette de Chateaubriand » (*op. cit.*, p. 6-16).

Ce travail de l'écriture des paysages en appelle un autre, qui n'est plus dans l'interaction avec les devanciers extérieurs, mais qui opère le même repli constaté dans l'évolution de son art descriptif, conduisant au recentrement sur le « moi ». Chateaubriand se nourrit ainsi des autres, mais aussi et surtout de lui-même, de ses propres œuvres. Jean-Pierre Richard le rappelle, il a le plaisir de la « compilation », mais aussi celui de « se citer lui-même » : il aime ainsi « à inclure dans ses écrits des écrits antérieurs : lettres, envoyées ou reçues, rapports diplomatiques, journaux tenus par lui, ou par d'autres (ainsi son domestique Julien) dans le cours de l'événement. Il adore aussi se commenter […] »[200]. C'est ce Chateaubriand qui se récrit en permanence qui nous intéressera à présent afin, à partir de quelques exemples ciblés, de mettre au jour ce procédé majeur de sa création et ses conséquences sur sa poétique du paysage.

II- Variantes et variations paysagères

S'il est un mode d'écriture particulièrement pratiqué par Chateaubriand, c'est celui qui consiste à se récrire sans cesse, dans un souci permanent de perfectibilité. Comme le rappelle Jean-Claude Berchet dans la préface de son édition des *Mémoires d'outre-tombe* : « ce livre testamentaire avait fini par prendre, aux yeux du public, un caractère presque mythique. Jusqu'au bout son auteur y avait apporté des retouches, émettant même le vœu de pouvoir « ressusciter à l'heure des fantômes, pour corriger au moins les épreuves » (Avant-propos, p.112) »[201]. Cette tendance à la récriture a longtemps intéressé la critique du XXe siècle, s'attachant notamment à repérer les variantes[202] entre les différentes versions de la « Nuit américaine »[203] ou de la description de la chute de Niagara[204], s'intéressant aux

[200] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 167.
[201] Jean-Claude Berchet, « Préface », in *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. IX.
[202] Ce que font notamment Jean Thoraval dans son article intitulé « Chateaubriand paysagiste d'après ses variantes », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, La Vallée-aux-Loups, 1957, pp. 30-35, de même que Jean Mourot pour *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (Jean Mourot, « Réflexions sur quelques variantes de l'*Itinéraire* », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 68, Paris, 1968, pp. 953-980).
[203] Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (*op. cit.*, p. 336), reprend les conclusions des études précédemment menée sur cette scène très étudiée de l'auteur pour mettre en valeur un même phénomène d' « auto-concision » (p. 335) qui est aussi à l'œuvre dans la description de Niagara. Il reproduit également des brouillons très parlants en ce qu'ils reconstituent ce qu'auraient pu être ceux de Chateaubriand biffant les différentes versions de la « Nuit Américaine » (pp. 337-339). Gérard Genette cite également (p. 336) les principales études sur ces versions, à savoir A. Albalmat, « Les corrections de Chateaubriand », *le Travail du*

tableaux les plus manifestes du brio de l'auteur. Malgré tout, peu ont essayé d'en tirer des conséquences sur l'art descriptif de Chateaubriand en tentant de le systématiser, se préoccupant surtout des changements entre les textes pour mieux souligner un allègement, une tendance chronologique à la modification du style, des différences générales de perspectives. En matière de paysages, le phénomène de récriture est plus manifeste encore que dans les autres descriptions ou récits. Il est perceptible à la fois à partir des brouillons retrouvés ou des premières versions non publiées des textes – les « variantes » - mais aussi d'après les différentes versions publiées d'un même texte, dessinant une trajectoire de récritures, textes que nous nommerons « variations »[205]. Chateaubriand sait que les paysages qu'il dépeint sont souvent marqués par le talent de sa plume et il soigne particulièrement leur écriture, au point de retravailler de manière conséquente bon nombre d'entre eux.

Ainsi, la critique ne s'est pas seulement arrêtée aux tableaux les plus grandioses de Chateaubriand mais elle a commencé il y a peu à envisager avec un œil neuf, nourri des avancées de la critique génétique, cette pratique de la récriture comme un des traits caractéristiques essentiels du laboratoire de son écriture et de son style[206]. Témoin en est le récent colloque « Chateaubriand réviseur et annotateur de ses œuvres » qui s'est tenu à Padoue, en Italie, du 6 décembre au 7 décembre 2007. A cela s'ajoutent les articles de Philippe Antoine[207] et d'Alain Guyot[208] qui s'attachent à explorer le travail de l'écriture et à

---

style, Colin, 1903 et V. Giraud, « Histoire des variations d'une page de Chateaubriand », *Chateaubriand, études littéraires*, Hachette, 1904.

[204] Gérard Genette, *ibid.*, p. 335. Genette propose également une reconstitution du brouillon possible de Chateaubriand pour les deux versions de la description de Niagara (celle de l'*Essai* et celle d'*Atala*), p. 334. Michel Butor, dans *Répertoires II*, « L'Influence de l'Amérique sur l'œuvre de Chateaubriand », Paris, éd. De Minuit, 1964, pp. 152-192, s'est aussi beaucoup intéressé à la description de Niagara.

[205] Nous suivons en cela la terminologie adoptée par V. Giraud (« Histoire des variations d'une page de Chateaubriand », *Chateaubriand, études littéraires, op. cit.*) et plus récemment par Alain Guyot (« Variations sur le paysage méditerranéen : la description dans *Les Martyrs* et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », *Il Confronto litterario*, 1996, A 13, n°26, pp. 505-521).

[206] Philippe Moisan note ainsi que « la plupart des textes de Chateaubriand sont réécrits à l'infini. Il réutilise plusieurs fois les mêmes fragments, les mêmes schémas narratifs. Les textes ne travaillent donc pas seulement sur un axe synchronique, mais aussi sur un axe diachronique. La totalité de son œuvre peut être envisagée comme une succession de couches sédimentaires, presque identiques mais toujours en mouvement, et cette mouvance fait de Chateaubriand son propre copiste. […] L'écriture de Chateaubriand s'autogénère, ou retrouve sans cesse le flux, l'écriture/dérive qui s'exprime en dépit des censures, des fragmentations et des mutilations. » (Philippe Moisan, Les Natchez de Chateaubriand : L'utopie, l'abîme et le feu, *op. cit.*, p.168.).

[207] Nous pouvons mentionner les articles suivant comme donnant matière à réflexion dans notre perspective : « Des voyages de Chateaubriand aux *Mémoires d'outre-tombe*, Survie ou disparition de la relation de voyage », in *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*. Actes du XIe colloque du Centre de Recherche sur la littérature des voyages, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1999, pp. 271-282. Nous utiliserons également l'article de Philippe Antoine intitulé « Des lieux décrits à l'écriture : unité et pluralité d'une œuvre », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, C. Montalbetti éd., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, pp. 47-58.

tirer les conséquences d'une lecture évolutive concernant les différentes versions des textes américains ou orientaux de l'auteur, depuis « Journal de Jérusalem », redécouvert au milieu du XXe siècle et richement commenté par Jean-Claude Berchet[209]. Alain Guyot s'intéresse en particulier à la mise en fiction des paysages, de leur version originelle dans « le Journal » jusqu'à leur réalisation dans *Les Martyrs* et *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. En ressortent des tendances stylistiques pertinentes en ce qui concerne l'art descriptif de l'auteur et son rapport aux genres pratiqués qui ne manqueront pas de rejoindre nos analyses plus générales sur le procédé scriptural de la récriture et du retravail des textes tel qu'il est pratiqué, dans son ensemble, par Chateaubriand paysagiste.

Nous prendrons quelques exemples qui nous semblent significatifs de la manière dont Chateaubriand récrit ses descriptions de paysages sans souci d'exhaustivité mais en cherchant à percevoir le travail de l'écrivain à l'œuvre et ce qu'il peut nous révéler dans la constitution de sa poétique. Deux modalités semblent présider à ces récritures, soit d'après les variantes, soit sur le mode de la variation : elles sont explicites ou implicites, donnant alors l'impulsion à une rêverie qui récrit certains épisodes essentiels, comme celui de René et de « l'appel de l'infini », à travers des lambeaux dispersés dans toute l'œuvre.

1. Les récritures explicites : paysages palimpsestes.

« Les paysages chateaubrianesques sont souvent l'objet de retouches et d'élaborations successives », note Alain Guyot, qui ajoute que certains paysages font même « l'objet de plusieurs descriptions » dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, voire au sein d'une seule et même séquence[210]. Contrairement à ce que prétend Chateaubriand, cet ouvrage n'est pas construit sur les résidus laissés par les descriptions des *Martyrs*. Nous en voulons pour preuve la manière dont l'auteur fait circuler de mêmes descriptions entre les

---

[208] Citons tout d'abord un chapitre de l'ouvrage *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'Invention du voyage romantique*, Paris, PUPS, 2006, intitulé « Le Voyage en Orient et ses récritures : strates et stratégies textuelles » (pp. 131-159). Nous nous appuierons également sur ses articles, notamment « Variations sur le paysage méditerranéen : la description dans *Les Martyrs* et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », *Il Confronto litterario*, *op. cit.*, pp. 505-521, « Du voyage à ses récits. Mettre le monde en intrigue », in *Roman et récit de voyage*, textes réunis par Philippe Antoine et M.-C. Gomez-Géraud, Paris, PUPS, 2001, pp. 205-215 mais aussi « Le Paysage au miroir des genres – Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature. », in *Compar(a)ison* 1 (1998), Peter Lang, Berlin, 1998, pp. 57-78.

[209] Jean-Claude Berchet, « Les enseignements du Journal de Jérusalem », dans *Sortir de la Révolution* […], B. Didier et J. Neefs éd., St-Denis, PUV, 1994 (b), p. 237-257.

[210] Alain Guyot, « Variations sur le paysage méditerranéen : la description dans *Les Martyrs* et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », *Il Confronto litterario*, *op. cit.*, p. 517.

deux œuvres, avec des variations qui nous intéressent particulièrement quant à la poétique qui y en découle. Dans ce processus de récriture, qui dépasse le simple cadre des relations entre *Les Martyrs* et *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, la translation des textes se fait selon deux principaux facteurs d'altération, de modification et d'adaptation : la perte ou l'allègement des caractères épiques du paysage et le transfert cotextuel et contextuel, corollaire de l'adaptation transgénérique.

A- L'allègement épique : dissipation, déplacement et translation.

Ce type d'allègement se produit pour les descriptions qui passent d'une œuvre épique à une œuvre qui ne l'est pas, devant se décharger des éléments qui ne lui sont plus caractéristiques. Ce qu'Alain Guyot nomme les « variations stylistiques » qui séparent l'ouvrage épique de l'ouvrage de fiction narrative ou du récit viatique se réalise par « un effort de cohésion globale »[211]. Un lissage des paysages se produit notamment lorsque certains tableaux des *Martyrs* sont réemployés dans les *Mémoires d'outre-tombe*, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, mais aussi lorsque les « Fragments du Génie du Christianisme primitif », exhumés par l'édition Pourrat, sont confrontés en tant que variantes à leur version récrite dans *Atala* dans le fameux « prologue » décrivant le parcours des fleuves en Amérique.

L'opération d'allègement passe d'abord par une suppression des images trop ouvertement reliées à l'univers de l'épopée, comme celles de la présence de la spiritualité divine, sous la forme d'une méditation ôtée de la description de Naples sortant des ombres de la nuit contenue dans *Mémoires d'outre-tombe*, alors qu'elle concluait le passage correspondant dans *Les Martyrs*[212]. La simple notation du « pur esprit » suffit à la

---

[211] Alain Guyot, « Le Voyage en Orient et ses récritures : strates et stratégies textuelles », in *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'Invention du voyage romantique*, *op. cit.*, p. 137.

[212] *Les Martyrs* présentent cette version : « Chaque matin, aussitôt que l'aurore commençait à paraître, je me rendais sous un portique qui s'étendait le long de la mer. Le soleil se levait devant moi sur le Vésuve : il illuminait de ses feux les plus doux la chaîne des montagnes de Salerne, l'azur de la mer parsemée des voiles blanches des pécheurs, les îles de Caprée, d'Oenaria et de Prochyta, la mer, le cap Misène et Baïes avec tous ses enchantements.

Des fleurs et des fruits humides de rosée sont moins suaves et moins frais que le paysage de Naples sortant des ombres de la nuit. J'étais toujours surpris en arrivant au portique de me trouver au bord de la mer, car les vagues dans cet endroit faisaient à peine entendre le léger murmure d'une fontaine. En extase devant ce tableau, je m'appuyais contre une colonne, et, sans pensée, sans désir, sans projet, je restais des heures entières à respirer un air délicieux. Le charme était si profond qu'il me semblait que cet air divin transformait ma propre substance, et qu'avec un plaisir indicible je m'élevais vers le firmament comme un pur esprit. Dieu

description mémorialiste qui n'entend reprendre que l'aspect pittoresque du tableau, en évoquant la spiritualité sans souligner le caractère chrétien du héros, réaffirmé, dans le cadre épique, par une digression fervente convoquant le « dieu tout puissant ».

La divinité est aussi bien souvent agissante dans l'épopée et ses traces évidentes sont gommées dans la version du « prologue » d'*Atala*, récriture de la version donnée par les « Fragments du Génie du Christianisme primitif »[213] : la suppression d'un adjectif, « grande », fait passer de la divinisation du fleuve qui, « par intervalles élève sa grande voix » à une personnification moins grandiloquente lorsqu'il fait de même avec « sa voix en passant sur les monts ». Dans ces mêmes extraits, un glissement essentiel s'opère puisque le fleuve, acteur des changements, est tout d'abord décrit sous les traits d'un Dieu neptunéen[214] : « vieux fleuve »[215], « monté sur [de] vastes trains de bois », « il les dirige avec son trident et repousse l'un et l'autre sur le rivage ». Ces mentions sont supprimées dans la version romanesque. Le prologue d'*Atala* semblait bien, au début de sa conception, devoir jouer le rôle de prologue des *Natchez* dans son ensemble, mais il a subi une inflexion romanesque expurgeant le texte de ses motifs épiques lorsque le projet a été abandonné par l'auteur[216]. D'ailleurs, ce fleuve neptunéen supprimé a été réutilisé par

---

tout-puissant ! que j'étais loin d'être cette intelligence céleste dégagée des chaînes des passions ! Combien ce corps grossier m'attachait à la poussière du monde, et que j'étais misérable d'être si sensible aux charmes de la création et de penser si peu au Créateur ! Ah ! tandis que, libre en apparence, je croyais nager dans la lumière, quelque chrétien chargé de fers et plongé pour la foi dans les cachots était celui qui abandonnait véritablement la terre et montait glorieux dans les rayons du soleil éternel ! » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre V, pp. 175-176). Dans *Mémoires d'outre-tombe*, ce passage est ainsi transformé : « Chaque matin, aussitôt que l'aurore commençait à paraître, je me rendais sous un portique. Le soleil se levait devant moi ; il illuminait de ses feux les plus doux la chaîne des montagnes de Salerne, le bleu de la mer parsemée des voiles blanches des pêcheurs, les îles de Caprée, d'Oenaria et de Prochyta, le Cap Misène et Baïes avec tous ses enchantements.

Des fleurs et des fruits, humides de rosée, sont moins suaves et moins frais que le paysage de Naples, sortant des ombres de la nuit. J'étais toujours surpris en arrivant au portique de me trouver au bord de la mer : car les vagues, dans cet endroit, faisaient à peine entendre le léger murmure d'une fontaine. En extase devant ce tableau je m'appuyais contre une colonne, et sans pensée, sans désir, sans projet, je restais des heures entières à respirer un air délicieux. Le charme était si profond qu'il me semblait que cet air divin transformait ma propre substance, et qu'avec un plaisir indicible je m'élevais vers le firmament comme un pur esprit. » (*Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, « Appendice II », « fragments retranchés », « Le Livre sur Mme Récamier », p.1339).

[213] Nous renvoyons, pour le détail de ces textes, aux « Annexes », pp. 716-717.

[214] Lui correspond une autre image épique, celle du « Temps, comme un puissant bûcheron », qui abat les arbres bordant les rives du fleuve, image elle aussi gommée dans la version d'*Atala*.

[215] Qualificatif aussi supprimé dans la version d'*Atala*.

[216] Jean-Claude Berchet précise ainsi, dans la note 76, p. 611, de son édition d'*Atala*, *René* et des *Natchez* (Paris, Le Livre de Poche, 1989) que « ce prologue se compose de deux parties fort différentes : une description du Mississipi, ou Meschacebé ; une brève histoire de Chactas le Natchez, qui résume en désordre les huit premiers livre des *Natchez*. Si la seconde partie se justifie à la rigueur par la mise en place du récit qui va suivre, la première ne concerne en rien *Atala*, qui ne se situe à aucun moment dans le voisinage du fleuve. Il faut donc supposer que ce prélude descriptif a commencé par constituer une introduction à la totalité des *Natchez*, avant de servir de prologue à *Atala*. ». P. 569, il va même plus loin en émettant l'hypothèse, séduisante, « que Chateaubriand avait sans doute, en 1801, utilisé pour accompagner *Atala*, un « prologue » et un « épilogue » destinés auparavant à encadrer *Les Natchez*. ».

Chateaubriand, qui ne perd jamais une occasion de réemployer des lambeaux de ses textes dans un autre environnement. L'image est ainsi convoquée pour dépeindre l'océan des *Natchez* :

> L'ange du Dieu des armées répond à leurs menaces en frappant sa lance d'or sur son bouclier de diamant : telles sont les rumeurs de l'Océan lorsque les fleuves américains, enflant leurs urnes, fondent tous ensemble sur leur vieux père : l'Océan, fracassant ses vagues entre les rochers, étincelle ; il se soulève indigné, se précipite sur ses fils, et les frappant de son trident, les repousse dans leur lit fangeux[217].

La boue est commune au prologue d'*Atala*, mais c'est surtout l'Océan qui prend les traits de Neptune, luttant avec Mars comme dans la plus belle des épopées homériques ou virgiliennes.

A ce Dieu tonnant répond l'image du volcan, gommée dans la description de la mer Morte et de la vallée du Jourdain donnée dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* et reprise d'une description des *Martyrs*[218] : si, dans le récit épique, les « noirs rochers perpendiculaires » de la chaîne de l'Arabie « versent à la mer Morte des torrents de souffre et de bitume », comme un volcan, la description transposée dans le récit de voyage y substitue « de noirs rochers à pic, qui répandent au loin leur ombre sur les eaux de la mer Morte ». Le phénomène mimétique du volcanisme laisse place à l'inquiétude ténébreuse d'une terre réprouvée. Les motifs épiques[219] sont donc supprimés mais aussi remplacés par leur équivalent correspondant dans l'ordre du nouveau texte produit et de la nouvelle œuvre qui l'accueille.

Sur le plan stylistique, ces opérations d'effacement de l'épique passent bien évidemment par la suppression des pluriels au profit du singulier, les « millions de fleuve » des « Fragments du Génie du Christianisme » deviennent « mille autre fleuves » dans le prologue d'*Atala* : les changements de registre tiennent parfois à de petits détails. La scène de la barque, du pêcheur et du môle, micro paysage portuaire, est ainsi l'objet de retouches qui pourraient sembler insignifiantes en passant des *Martyrs* à *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Ils sont pourtant essentiels sur le plan de la poétique descriptive. *Les Martyrs* dépeignent ainsi cette scène : « Tout était désert à Eleusis, et dans le canal de Salamine, une seule barque de pêcheur était attachée aux pierres d'un môle détruit. »[220] ; la version

---

[217] *Les Natchez, op. cit.*, Livre premier, p. 175.
[218] Voir « Annexes », p. 717.
[219] Pour ce qui est des motifs épiques, nous renvoyons à l'ouvrage de Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*.
[220] *Les Martyrs, op. cit.*, Livre XV, p. 339.

viatique donne à lire ce bref tableau : « Le Grec me quittant pour aller faire son goudron me laissa les yeux sur un rivage désert et sur une mer où pour tout vaisseau on voyait une barque de pêcheur attachée aux anneaux d'un môle en ruine. »[221]. Eleusis et Salamine ancrent le premier paysage dans un espace mythique de bataille et de spiritualité, plaçant en toile de fond le sanctuaire célèbre, décor qui disparaît dans la version d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Privilégiant la perception d'un rivage vierge, la scène se concentre sur la seule présence d'un « Grec », métonymie de la Grèce appauvrie et réduit à fuir en ne laissant qu'une barque à voir en lieu et place du « vaisseau » que l'imaginaire, nourri de la période Antique, avait espéré. Le glissement hors de l'épique se produit au-delà du décor, par le simple fait de déclarer le môle « détruit » dans la description des *Martyrs* pour le présenter ensuite « en ruine » dans la seconde version du paysage. Le premier verbe laisse entendre un contexte guerrier, suggérant que la ruine est le vestige d'un combat passé, devenu dans le récit viatique un vecteur de poésie ruinesque par la portée symbolique du môle, image d'une Grèce désormais détruite, comme les idéaux du voyageur à son sujet.

Allégé, supprimé, déplacé, l'épique est donc bien souvent modifié par la plume de Chateaubriand remaniant ses textes : l'édification d'un paysage se réalise en étroit lien avec une poétique des effets, dans un genre et un contexte bien définis, mais quelles sont les conséquences de ces corrections, au-delà parfois du simple allègement épique, sur la nouvelle description réalisée ?

B- Les conséquences du transfert contextuel et transgénérique

« Quand […] Chateaubriand reprend la même description d'un ouvrage à l'autre, la coloration que le contexte lui donne l'y rend souvent bien différente, du point de vue fonctionnel »[222], précise Alain Guyot. La conséquence majeure de ce déplacement se réalise dans l'effacement des marques d'un genre dans le paysage au profit d'autres marques, engageant une autre poétique qui prend le relais. L'ensemble descriptif reformé remplit dès lors une nouvelle fonction.

La disparition des marques épiques aboutit, selon le genre et la place occupés par le texte déplacé dans un autre cotexte et contexte, à un basculement vers une autre visée descriptive : le prologue d'*Atala* substitue ainsi à la divinité agissante du fleuve neptunéen

[221] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de la Grèce », *op. cit.*, p. 161.
[222] Alain Guyot, « Le Voyage en Orient et ses récritures : strates et stratégies textuelles », *op. cit.*, p. 137.

des « Fragments du Génie du Christianisme primitif » une nature toute-puissante, dans sa force germinative et fertilisante[223], qui met au premier plan la boue comme élément consolidant les fragments épars charriés par le fleuve. Ainsi, « la vase les cimente, les lianes les enchaînent, et des plantes, y prenant racine de toutes parts, achèvent de consolider ces débris »[224] : le paysage est un retour aux principes originels, à la glaise avec laquelle a été formé Adam, comme si la nature avait récupéré la force ordonnatrice auparavant conférée au fleuve dans la description épique. Une translation s'opère, qui s'accompagne d'un allègement par la synthèse de tout le parcours des fleuves préludant à la description du Meschacebé[225]. L'auteur d'*Atala* recherche l'efficacité pour mettre en relief la luxuriance exotique d'une nature primitive et toute puissante car il s'agit de présenter le cadre romanesque des passions d'Atala et Chactas et non plus de retracer « l'épopée de l'homme de la nature »[226]. Le nouveau contexte est ainsi étroitement lié à la présentation des lieux, aussi une mention absente des « Fragments » précise-t-elle l'espace géographique du récit, le « golfe Mexicain ».

Si la suppression des marques de l'épique laisse la place à une nature agissante en Amérique, il favorise une vision géométrique et spectaculaire en Orient. La mer Morte et la vallée du Jourdain, vues de l'extérieur dans *Les Martyrs*[227], entraîne l'implication du lecteur dans sa reprise dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, par un appel à l'imaginaire : « qu'on se figure ». Cela révèle surtout un glissement fonctionnel lié au genre pratiqué : le récit épique ne s'attache pas aux détails du paysage, ne développant pas la « chaîne du levant » dans ce même extrait alors que le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* entend

---

[223] Alors que, dans les « Fragments », l'Ohio « apporte tranquillement au Meschacebé la collection des belles ondes qu'il dérobe aux urnes du Kentucky, du Scioto, du Ouabache et du Tenate », ces mêmes fleuves « l'engraissent de leur limon et la fertilisent de leurs eaux » dans le prologue d'*Atala*.

[224] Dans les « Fragments », c'est le fleuve qui fédère les éléments du paysage : « il les unit avec des lianes, il les cimente avec des vases et des argiles ; il y plante de jeunes arbrisseaux et lance son ouvrage sur les ondes ».

[225] Le passage des « Fragments », d'une grande ampleur (« Des millions de fleuves se croisent, se quittent, se mêlent de nouveau, se nouent, se dénouent en cent manières. Les uns tombent du sommet d'une montagne, tels que le Kanhaway ; les autres forment des rapides tumultueux sous des rives perpendiculaires de cinq cents pieds d'élévation, tels que le Kentucky ; d'autres ouvrent lentement leurs vastes plis à travers les forêts et les savanes, tels que la Kauk. Tous ces fleuves, en descendant les uns dans les autres et formant les branches d'une seule chaîne, varient leurs confluents selon leur plus ou moins de pureté et le plus ou moins de vitesse de leur cours. L'Ohio apporte tranquillement au Meschacebé la collection des belles ondes qu'il dérobe aux urnes du Kentucky, du Scioto, du Ouabache et du Tenate ; tandis que le Missouri darde, comme une écluse, son eau blanche à travers l'antre des fleuves, le coupe obliquement en Y, dont une large barre va frapper le bord opposé, rebondit, et, contraint alors de se mêler à son rival, le précipite avec lui vers la mer en décolorant ses ondes. »), laisse place dans le prologue d'*Atala* à une version réduite à une seule phrase : « Mille autres fleuves, tributaires du Meschacebé, le Missouri, l'Illinois, l'Akanza, l'Ohio, le Wabache, le Tenase, l'engraissent de leur limon et la fertilisent de leurs eaux. ».

[226] Préface de la première édition d'*Atala*, in *œuvres romanesques et voyages*, tome I, *op. cit.*, p. 16.

[227] Voir « Annexes », p. 717.

donner une vision exhaustive de l'espace au lecteur qu'il emmène à ses côtés. Ainsi, *Les Martyrs* situe « du côté de la Judée » le paysage que développe volontiers la version viatique : « la chaîne du couchant appartient aux montagnes de la Judée. Moins élevée et plus inégale que la chaîne de l'est, elle en diffère encore par sa nature »[228]. Le discours tenu se veut autant explicatif que touristique : il s'agit de donner à voir et pas simplement d'esquisser le cadre qui entoure un personnage. Cette implication se double d'une dimension idéologique, qui se révèle par l'ombre « sur les eaux de la mer Morte », cristallisée par un petit détail riche de significations : la conclusion morale du paysage est de faire de ce cadre de la mer Morte et de la vallée du Jourdain un lieu banni et honni mais si « tout semble y respirer l'horreur de l'inceste » dans *Les Martyrs*, « tout semble y respirer l'horreur et l'inceste » dans le récit de voyage qui reprend la formule légèrement modifiée. La faute biblique d'« Ammon et Moab » en est redoublée : il ne s'agit plus d'un seul crime à double résonance, mais de deux crimes conjugués, ce qui accroît la condamnation que porte Chateaubriand sur ces terres, dont les peuplades lui sont fortement hostiles mais qui sont aussi fortement imprégnées, à ses yeux, de la colère divine.

Le texte viatique est donc le résultat de la translation du langage épique vers le langage idéologique, pour ce qui est des espaces de la Grèce et du Moyen-Orient, transformant ainsi la description paysagère, qui en est l'expression la plus évidente. « Forme souple et ouverte »[229], le récit de voyage accueille une pluralité plus large de discours et de registres. Ainsi, le « dispositif polémique »[230] s'y laisse percevoir autant que l'affleurement de la subjectivité sensible qui relève d'une volonté de Chateaubriand de « s'ouvrir à une perspective plus intime »[231]. Celle-ci culmine dans les paysages réutilisés dans *Mémoires d'outre-tombe* mais est déjà sensible dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* ou dans la fiction subjectiviste qu'est *René*.

La reprise, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de la perception de la barque, du môle et du pêcheur grec modifie la description épique des *Martyrs*, nous l'avons vu, mais favorise aussi la mise en place d'un tableau de l'abandon du voyageur à lui-même et à ses déceptions. Substituant « une seule barque de pêcheur » à « une mer où pour tout vaisseau on voyait une barque de pêcheur », le paysage en devient plus pathétique, signifiant la

---

[228] Voir « Annexes », p. 717.
[229] Alain Guyot, « Le Voyage en Orient et ses récritures : strates et stratégies textuelles », in *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'Invention du voyage romantique*, *op. cit.*, p. 158.
[230] Alain Guyot, « Variations sur le paysage méditerranéen : la description dans *Les Martyrs* et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », *Il Confronto litterario*, *op. cit.*, p. 515.
[231] Alain Guyot, « Le Voyage en Orient et ses récritures : strates et stratégies textuelles », in *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'Invention du voyage romantique*, *op. cit.*, p. 146.

déflation des rêves de grandeur, d'autant plus qu'il s'accompagne de la mention de l'activité triviale du « Grec [le] quittant pour aller faire son goudron ». La réalité prosaïque vient contrecarrer les illusions du personnage[232], qui habite seul un paysage désormais imprégné de sa subjectivité mais auparavant vide de toute présence sensible.

Ce glissement se retrouve encore plus marqué dans la reprise d'une dialectique féconde, celle de l'extérieur et de l'intérieur, présente dans un passage de la *Lettre à Fontanes sur les ouvrages de Mme de Staël* et dans la version correspondante transformée située dans *René*. Le premier texte décrit « la tempête sur les flots, le calme dans la retraite ! des hommes brisés par des écueils au pied de l'asile de la paix ! l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule. »[233] ; le second propose une version légèrement modifiée, adaptée au contexte personnel de l'adresse fictive à Amélie, que René contemple par l'esprit dans son couvent au moment de son départ pour l'Amérique : « La tempête sur les flots, le calme dans **ta** retraite ! des hommes brisés **sur** des écueils au pied de l'asile **que rien ne peut troubler** ! l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule. »[234]. Hormis la présence du tutoiement adressé à sa sœur d'élection et le changement de la préposition, c'est surtout la modification de la qualification de « l'asile » qui est révélateur de l'inflexion sensible du paysage. Dans *René*, le refuge d'Amélie est un refuge insensible, comme elle, alors qu'il apportait la « paix » dans la *Lettre à Fontanes*. Il s'agit désormais de décrire un espace psychologique, à la fois symbole d'imperturbabilité, mais aussi de cruauté, Amélie refusant l'amour de René. Le paysage se trouve ainsi souvent investi de résonances psychologiques et sa transformation s'opère souvent dans ce sens, notamment lors de la reprise de paysages insérés dans *Mémoires d'outre-tombe*, où ils subissent une double inflexion, celle du repli intimiste et celle de la contrainte générique.

Deux exemples de paysages permettent de montrer la variété de ces translations paysagères : la reprise du clair de lune sur Rome de *Voyage en Italie*[235], et celle d'un paysage de quiétude et d'endormissement issu de *Voyage en Amérique*[236]. La tendance majeure de ces récritures est celle d'une condensation des premiers paysages, soumis à la nécessaire efficacité du discours mémorialiste.

---

[232] L'emploi du « on » indéfini masque mal un « je » latent et omniprésent dans le domaine de la vision et des affects.
[233] *Lettre à M. de Fontanes sur les Ouvrages de Mme de Staël*, in Cd-Rom « Chateaubriand les Itinéraires du Romantisme », *op. cit.*, p. 15.
[234] *René*, *op. cit.*, p. 143. Nous soulignons les différences de ce texte avec le premier en mettant en gras les éléments transformés.
[235] Voir « Annexes », p. 718.
[236] Voir « Annexes », p. 719.

L'exemple du clair de lune sur Rome permet de montrer comment l'on glisse du paysage de récit de voyage à celui des mémoires. Ce qui était séparé par une longue digression tripartite dans *Voyage en Italie*, développant les effets de la lune dans Rome, puis la rencontre avec une mendiante aboutissant à une méditation sur le peuple romain, se trouve désormais réuni en une seule et même séquence descriptive dans *Mémoires d'outre-tombe*[237]. Ce paysage ressoudé trouve une nouvelle cohérence une fois débarrassé de ses oripeaux digressifs, privilégiant le fondu de la description en ajoutant des qualificatifs comme « enfumées » pour qualifier les côtes jusque-là perçues comme « inégales ». Le liant perceptif s'ajoute à la distanciation qui fait passer du présent d'actualisation à l'imparfait narratif[238], créant la distance d'un récit de réminiscence, témoignage du passé inclus dans une perspective d'outre-tombe. La perception s'individualise, s'y glissent des nuances subjectives concernant l'atmosphère, substituant aux « cloîtres qui sont aussi déserts que les portes du Colisée » des « cloîtres aussi muets et aussi dépeuplés que les portes du Colisée ». Alors s'établit une perception claire et précise des sensations : là où la vacuité se faisait générale, elle se détaille comme vide sonore et humain. La vision particularisée redouble le souci d'efficacité diégétique, qui veut que chaque insertion n'accroisse pas trop le volume déjà exponentiel des souvenirs contenus dans les mémoires.

Dans l'art des soudures descriptives, Chateaubriand s'avère un orfèvre, retranchant et ôtant à loisir ce qui ne convient plus au nouvel environnement du texte transposé : parfois même, il masque les sutures descriptives par d'habiles effets de manches scripturaux. La fin d'un passage réécrit du *Voyage en Amérique* dans *Mémoires d'outre-tombe*[239] est ainsi gommée au prix d'un endormissement bien commode du personnage : la sensation panthéiste de communion avec la nature conduisait le voyageur américain à une méditation sur la fameuse « tristesse du bonheur »[240]. Mais la version mémorialiste y substitue un décor enchanteur et un assoupissement du héros, à peine revenu de sa rencontre enchantée avec les non moins fameuses « Floridiennes » : « Je m'adossai contre le tronc d'un magnolia et je m'endormis ; mon repos flottait sur un fond vague

---

[237] Voir Annexes, p. 718.

[238] Ainsi *Voyage en Italie* présente cette version au présent narratif (« […] il éclaire des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres qui sont aussi déserts que les portiques du Colisée. », *op. cit.*, p. 1457) alors que la version de *Mémoires d'outre-tombe* utilise le passé (« […] il éclairait des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres aussi muets et aussi dépeuplés que les portiques du Colysée. », *op. cit.*, Livre quatorzième – Chapitre 8, p. 684).

[239] Voir Annexes, p. 719.

[240] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 730 (voir note 825, p. 255).

d'espérance »[241]. Au lieu de reproduire la méditation première, Chateaubriand en dresse les grandes lignes en considérant la nature de son être au moment de plonger dans le sommeil. L'écriture mémorialiste marque bien l'apogée de l'art de la reprise textuelle, tant le paysage premier s'y trouve malléable et soumis aux plus grandes transformations : la forme « simple et ouverte » du récit de voyage trouve là « sa perfection », comme le souligne bien Alain Guyot[242].

Chateaubriand ne cède donc pas à une facilité qui consisterait à recopier des textes antérieurs pour pallier aux défauts de sa mémoire ou remplir les pages blanches de ses ouvrages nouveaux. Les paysages sont forgés par son style pour reparaître ni tout à fait les mêmes ni tout à fait différents. Une parenté étrange en fait des doubles fertiles qui nourrissent une poétique descriptive scrupuleuse, soucieuse de faire du paysage le tableau où se conjuguent les exigences d'un style et d'un genre et qui révèle de manière latente l'art habile de la reprise et des variations scripturales. Les paysages s'appellent les uns les autres dans des jeux de résonances explicites qui ne témoignent pas tant de leur plasticité que du brio du style de l'auteur, apte à toutes les métamorphoses, dans une inflexion qui conduit de la grandeur épique au repli intimiste sur soi *via* une succession de paysages condensés et parfois augmentés selon les besoins de l'œuvre nouvelle. Ainsi se révèlent des paysages suggestifs, exotiques ou au contraire muets, sourds et cultivant une poétique de la nuance, par des suppressions habiles, des ajouts harmonieux et des substitutions renversant la perspective initiale.

Si certains paysages constituent donc des récritures manifestes, il s'avère que la poétique chateaubrianesque est bien plus profonde encore puisqu'elle se nourrit parfois, au sein de sa rêverie scripturale, d'un ensemble de références éclatées, reprises dans bon nombre de ses œuvres au moyen d'une constellation de motifs qui trouvent leur origine dans une scène matricielle. Les reprises et récritures sont dès lors implicites et informent de manière plus diffuse une large part de ses écrits.

---

[241] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre huitième – Chapitre 4, p. 408.
[242] Alain Guyot, « Le Voyage en Orient et ses récritures : strates et stratégies textuelles », in *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'Invention du voyage romantique*, *op. cit.*, p. 158.

2. Les récritures implicites : paysages dispersés au prisme de la rêverie.

Pour illustrer cette dispersion des motifs, nous prendrons l'exemple d'un texte essentiel qui a fait la renommée de Chateaubriand, celui de « l'appel de l'infini », extrait de *René*, dans lequel le héros erre comme une âme en peine dans la campagne déserte, rêvant devant les oiseaux migrateurs, admonesté par une voix divine qui le rappelle aux réalités de sa condition. Ce passage célèbre semble une récriture de deux passages des *Souffrances du Jeune Werther* de Goethe, tout en empruntant son motif central à *La Bible* et à Ossian. L'étude de ces sources en amont permettra une analyse subséquente de l'éclatement des motifs constitués dans la scène et de leur réemploi dans l'œuvre de Chateaubriand.

A- Aux origines d'une scène de René *:* Werther*, Ossian, le* Cantique des Cantiques

Les liens entre Chateaubriand et Goethe sont nombreux. La relation première qui les unit est celle d'une admiration de jeunesse que le mémorialiste, devenu vieux, considère comme révolue lorsqu'il fait le récit de son voyage en Allemagne :

> Je traversai Erfurt et Weimar : dans Erfurt, l'empereur manquait ; dans Weimar, habitait Goethe que j'avais tant admiré, et que j'admire beaucoup moins. Le chantre de la matière vivait, et sa vieille poussière se modelait encore autour de son génie. J'aurais pu voir Goethe, et je ne l'ai point vu ; il laisse un vide dans la procession des personnages célèbres qui ont défilé sous mes yeux[243].

Il s'agit bien d'une influence véritable du *Werther* de Goethe qui s'opère dans le jeune Chateaubriand, influence qu'il cherche d'ailleurs à nuancer dans un passage de *Mémoires d'outre-tombe* où il considère aussi, lors d'« incidences », la possible contamination du *Childe-Harold* de Byron sur *René* :

> Ce que je viens de dire sur les affinités d'imagination et de destinée entre le chroniqueur de René et le chantre de Childe-Harold n'ôte pas un seul cheveu à la tête du barde immortel. Que peut à la muse de la Dee, portant une lyre et des ailes, ma muse pédestre et sans luth ? Lord Byron vivra, soit qu'enfant de son siècle comme moi, il en ait exprimé, comme moi et comme Goethe avant nous la passion et le malheur ; soit que mes périples et le falot de ma barque gauloise aient montré la route au vaisseau d'Albion sur des mers inexplorées.
>
> D'ailleurs, deux esprits d'une nature analogue peuvent très bien avoir des conceptions pareilles, sans qu'on puisse leur reprocher d'avoir marché servilement dans les mêmes voies. Il est

[243] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, Livre vingt-sixième – Chapitre 1, p. 48.

> permis de profiter des idées et des images exprimées dans une langue étrangère, pour en enrichir la sienne : cela s'est vu dans tous les siècles et dans tous les temps. Je reconnais tout d'abord que, dans ma première jeunesse, Ossian, Werther, les Rêveries du promeneur solitaire, les Etudes de la nature, ont pu s'apparenter à mes idées ; mais je n'ai rien caché, rien dissimulé du plaisir que me causaient des ouvrages où je me délectais[244].

Apparentement, mais nullement plagiat. C'est en effet ce que révèle la parenté étroite de deux passages des *Souffrances du jeune Werther* et de *René* errant dans la campagne en quête d'absolu. Chateaubriand y reprend un certain nombre de motifs qu'il recompose librement en les adaptant au contexte de son bref récit. Werther se confie ainsi dans deux lettres à son ami et destinataire où se retrouvent préfigurés les accents de René, celle datée du 18 août au livre premier, et celle du 22 août[245]. Y apparaissent des motifs que Chateaubriand reprend et détourne dans une seule et même scène. Hormis une conformité de sentiments, faits d'une « ardente sensibilité » d'un côté et de « sensations fugitives » de l'autre, si Werther déclare qu'il « erre plein de tourment » et René qu'il « march[ait] à grands pas, le visage enflammé », si un « monstre toujours dévorant et toujours ruminant » ronge la nature qui entoure le héros goethéen, c'est l'intérieur du cœur de René qui se trouve « enchanté, tourmenté et comme possédé par le démon de [son] cœur ». La monstruosité de l'être et son caractère indicible et étranger à soi-même aboutit à la même perte des repères, se reflétant dans un paysage voisin, empruntant des motifs que Chateaubriand déplace, modifie et recontextualise dans une manière qui lui est propre et dont nous avons déjà perçu les principes généraux.

Certaines images sont ainsi clairement reprises, sans modification ou presque dans le paysage du désenchantement qui forme le cadre d'élection des héros de la fracture que sont Werther et René : le premier écoute « les roseaux susurrants » dans un cadre bucolique et le second « le jonc flétri » qui « murmurait » ; de même, la rêverie sur la migration des oiseaux ne subit que peu de modifications : Werther exprime ses désirs d'ailleurs en ressassant « combien de fois [il a] désiré, porté sur les ailes d'une grue qui passait sur [sa] tête, voler au rivage de la mer immensurable » et René constate que « souvent [il a] suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de [sa] tête », ajoutant : « je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent ; j'aurais voulu être sur leurs ailes ». Chateaubriand reprend l'image, fertile à ses yeux, de l'homme migrateur et la développe à l'envi, rendant le propos plus général en parlant d'« oiseaux de passage » plutôt que de grues. Il s'agit avant tout d'accentuer la dimension psychologique du paysage

[244] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre douzième – Chapitre 4, p. 577.
[245] Ces textes sont reproduits en « Annexes », pp. 720-721.

perçu, de faire des oiseaux des êtres mortels, fuyants, comme lui-même, de même que le « jonc » n'est plus un « roseau », mais il est « flétri », ce qui donne une tonalité d'agonie à son murmure, tonalité absente chez Goethe.

Les déplacements des images empruntées sont aussi significatifs : la fuite est encore suggérée chez Goethe par l'image des nuages, « les chers nuages que le doux vent du soir promenait sur le ciel en les balançant ». Dans l'épisode de *René*, ils se cristallisent dans le symbole minimal de la « feuille séchée que le vent chassait devant [lui] ». Le mouvement maternel et protecteur se fait rejet hostile : la nature, encore paradisiaque chez Goethe, malgré le monstre qu'est la mort qui la ronge de manière souterraine, empruntant les archétypes de l'idylle bucolique, s'inverse en anti-idylle chez Chateaubriand, reflet exact de la détresse intérieure du héros et de son sentiment de persécution. L'auteur détourne ainsi des images pour servir la psychologie du paysage à des fins de mise en relief de l'intériorité de René : là où Werther voit dans « la mousse qui arrache à [son] dur rocher sa nourriture » un signe évident de « cette vie intérieure, ardente et sacrée qui anime la nature », le récit de René réexploite ce motif, mais pour déployer un espace de la vie déclinante et à peine frémissante dans « la mousse qui tremblait au souffle du nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée » qui n'est pas sans rappeler l'âpreté des bruyères de Cona du poète Ossian. Chateaubriand semble conjuguer la rigueur ossianiesque et la candeur goethéenne pour constituer, dans sa forge littéraire de l'emprunt savant, un paysage de la fêlure apte à refléter les failles de son héros. Personnages du désir perpétuellement insatisfait, Werther et René voient pourtant des paysages différents, une nature bouillonnante de vie et sourde d'une mort inquiétante chez Goethe, et un espace naturel agonisant, où la vie n'est qu'une mort imminente chez Chateaubriand. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que le modèle du double envié n'est pas le même pour Werther que pour René : le premier « envie souvent le sort d'Albert », le contemplant « enfoncé jusqu'aux yeux dans les parchemins », constatant : « si j'étais à sa place, je me trouverais heureux » ; le second déplace ce double envié dans un cadre paysager en la personne du « pâtre » : « j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois. ». Le modèle de l'ascète studieux et obscur se mue en personnage de la nature, vivant en proximité avec elle au point de s'y inclure comme dans un cocon. Or, cette inflexion vers la nature accueillante est bien l'une des dimensions fondamentales du premier romantisme chateaubrianesque, encore influencé par les écrits rousseauistes et l'expérience américaine.

Mais là où « l'alchimie du verbe » chateaubrianesque semble culminer est le moment ultime, resté célèbre, où le héros apostrophe le paysage et jette son cri resté un symbole du romantisme et de la littérature : « Levez-vous vite, orages désirés ». Une rapide étude des sources, soulignées par Maurice Regard dans l'édition de la Pléiade[246], révèle un double emprunt, d'abord au *Cantique des Cantiques* puis à Ossian, traçant le double cheminement d'une récriture lourde d'enseignements sur la manière chateaubrianesque. Ainsi, la première version, celle de la *Bible*, comporte cette apostrophe : « Lève-toi, vent du nord, viens, vent du midi », ce qu'Ossian transforme en « levez-vous, ô vents orageux », y substituant la deuxième personne du pluriel, réunissant les vents dans un rapport à l'orage, comme annonciateurs de sa venue. Chateaubriand va plus loin en faisant du paysage apostrophé un espace où se projette l'attente fiévreuse du héros : « orages désirés », ils portent en eux les fragments impatients du « moi » dans un sens de la formule qui révèle le brio de l'auteur. Comme pour le rapport aux devanciers voyageurs, une contamination des images aboutit, *in fine*, à la déflagration poétique.

Mais Chateaubriand va plus loin puisque ces éléments empruntés et modifiés dans la scène de *René* vont être disséminés sous des formes diverses dans une bonne partie de l'œuvre de l'auteur, comme si le foyer de rêverie créateur de son écriture venait puiser à cette manne sans fond du récit originel des errances de son héros désenchanté devenu symbole d'une génération.

B- La dispersion des motifs : constellations de la récriture.

Conscient du succès de *René* et déplorant même l'impact qu'a eu son exemple, lui qui était originellement un contre-exemple, celui de l'errance d'un être n'étant pas guidé par la foi divine[247], Chateaubriand sait exploiter habilement les motifs essentiels de la scène qui n'a pas manqué de marquer les esprits des lecteurs à l'orée du XIXe siècle. Singulièrement, un passage des *Natchez* combine l'ensemble de ces motifs dans une récriture synthétique du passage de *René* :

[246] In *Œuvres romanesques et Voyages*, tome I, *op. cit.*, p. 1206, « Page 130 », notes 1 et 2.
[247] Initialement, *René* devait prendre place au sein du *Génie du Christianisme* comme illustration du « vague des passions », état de celui qui n'est pas guidé par la foi et ne trouve aucun sens à la vie.

> La saison déclinait vers l'automne ; saison mélancolique où l'oiseau de passage qui s'envole, la verdure qui se flétrit, la feuille qui tombe, la chaleur qui s'éteint, et la glace qui vient couronner cette longue nuit, rappellent la destinée de l'homme[248].

Inversant l'ordre de l'extrait de *René* en plaçant l'« oiseau de passage » avant la description du décor agonisant, cet extrait emploie les mêmes termes, tissant une parenté avec le texte-source qu'il semble gloser en ajoutant la mention contrastive de la chaleur remplacée par la glace, signe d'un basculement vers la mort du paysage et de l'homme. Chateaubriand récrit *René* au sein des *Natchez*[249], mais ce transfert de lexique et de motifs est déjà présent avec le *Génie du Christianisme*, datant de la même époque, et où *René*, primitivement, devait être intégré. L'auteur s'approprie ainsi un certain nombre de fragments qu'il va réutiliser à son propre compte dans son œuvre comme autant de discrets souvenirs de sa jeunesse littéraire tourmentée : il n'est donc pas étonnant d'en trouver de multiples traces dans l'œuvre-somme de toute une vie que constituent les *Mémoires d'outre-tombe*.

Trois motifs principaux constituent donc les foyers de multiples réutilisations et variations[250] : celui de l'automne mélancolique, de l'homme comme oiseau migrateur, et enfin du paysage du dessèchement et de l'agonie. Le chapitre VII du livre cinquième du *Génie du Christianisme* envisage la « migration des oiseaux » et entretient de nombreuses affinités avec notre extrait de *René*, de même que les chapitres 10 (« Mes joies de l'automne ») et 12 (« Tentation »), du livre III des *Mémoires d'outre-tombe*, ainsi que chapitre 2 (« Mort du duc d'Enghien ») du livre XVI.

a) L'automne mélancolique

L'automne est souvent désigné par Chateaubriand sous la forme d'une périphrase, « les mois des tempêtes », accentuant l'aspect venteux et le temps maussade et permettant une identification plus simple avec la psychologie doloriste, mélancolique, des héros chateaubrianesques comme du narrateur des mémoires : cette expression se retrouve dès le

---

[248] *Les Natchez, op. cit.*, p. 497.

[249] Il s'amuse d'ailleurs de sa tendance à récrire ou « rejouer » *René* dans *Voyage en Italie* au sommet du Vésuve comme dans *Mémoires d'outre-tombe*, où il déclare, face à la Thève qui coule devant lui : « Aux jours de René, j'aurais trouvé des mystères de vie dans le ruisseau de la Thève. » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, Livre seizième – Chapitre 2, p. 727).

[250] Ces variations se doublent de la récriture de la variante du passage, contenu dans les « Fragments du *Génie du Christianisme* » de l'édition Pourrat.

chapitre du *Génie du Christianisme* cité précédemment, mais la tristesse est ressentie par les oiseaux : « les oiseaux qui paraissent dans les mois des tempêtes ont des voix et des mœurs sauvages comme la saison qui les amène »[251]. Chateaubriand aime à percevoir de telles analogies entre les êtres et la nature, rendant le paysage perméable à leurs sentiments ou à leurs sensations : pourtant, lorsqu'il applique les influences de ce climat aux hommes, et notamment à René, il envisage son exaltation : « l'automne me surprit au milieu de ces incertitudes : j'entrai avec ravissement dans les mois des tempêtes »[252]. Pour un apôtre de la « tristesse du bonheur » ou du bonheur dans la tristesse, la contradiction n'en est pas une et si l'automne est bien une « saison mélancolique », « le temps des frimas » subi par le jeune Chateaubriand à Combourg est aussi celui qui entre le plus en conformité avec son être profond : « plus la saison était triste, plus elle était en rapport avec moi »[253]. L'on retrouve alors la périphrase citée ci-dessus, pour signifier un nouveau basculement vers une polarité inverse des sentiments : « je voyais avec un plaisir indicible le retour de la saison des tempêtes »[254]. Si « mois » est devenu « saison », autre mot déjà présent dans le passage-source de *René*, c'est qu'il englobe une même période qui rattache l'homme et l'oiseau dans un cycle ininterrompu de déclin et de renouveau. L'homme inconstant, entre joie et détresse, se retrouve à la croisée des saisons, à la jonction d'un cycle, faisant corps avec le cosmos et ses révolutions, dans cette période intermédiaire de bouleversements qu'est par excellence la saison automnale. Ainsi, Chateaubriand, au chapitre 2 du livre XVI, rappelle cette continuité de sentiments qui lie depuis les origines le jeune homme de Combourg, son double héroïque René et l'homme un peu plus avancé en âge : « comme aux oiseaux voyageurs, il me prend au mois d'octobre une inquiétude qui m'obligerait à changer de climat si j'avais encore la puissance des ailes et la légèreté des heures : les nuages qui volent à travers le ciel me donnent envie de fuir. »[255]. La rêverie se tisse ainsi de manière constante en conservant un même ensemble de motifs déclinés à l'envi, reliant l'automne au « moi » et au désir d'ailleurs dans un lexique qui ne manque pas de créer des effets d'écho avec le texte des origines qu'est *René*.

---

[251] *Génie du Christianisme*, Ière partie, livre V, Chapitre VIII, *op. cit.*, p. 574.
[252] *René*, *op. cit.*, p. 129. Les citations de *René* qui suivent prennent leur source dans le même passage, des p. 129 à 130.
[253] *Mémoires d'outre-tombe*, Livre troisième – Chapitre 10, *op. cit.*, p. 213.
[254] *Ibid.*, p. 213.
[255] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre seizième – Chapitre 2, p. 726.

b) L'homme, oiseau migrateur

Cette envie d'ailleurs est bien entendu incarnée par l'oiseau et la métaphore filée de René, empruntant une voie d'outre-monde, venue du ciel, pose les bases d'une rêverie naissante sur les analogies entre l'homme et la légèreté des volatiles en fuite : « Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ; attends que le vent de la mort se lève, alors tu déploieras ton vol vers ces régions inconnues que ton cœur demande. ». Alors que René déclare, en parlant des « oiseaux de passage », « j'aurais voulu être sur leurs ailes », il tisse une analogie sur le thème du voyage : « je sentais que je n'étais moi-même qu'un voyageur ». Le *Génie du Christianisme* ne dit pas autre chose : « heureux le favori des muses qui, comme le cygne, a quitté la terre sans y laisser d'autres débris et d'autres souvenirs que quelques plumes de ses ailes ! »[256]. Le thème du passage est essentiel et donne naissance à des paysages empreints de fugacité : le jeune Chateaubriand rêve du « passage des cygnes et des ramiers », le premier oiseau étant évoqué dans le *Génie* comme oiseau d'Apollon et double du poète lui-même. Or, le jeune poète a bien eu la « révélation de la muse » à la même période, contemplant « les hirondelles prêtes à quitter nos climats »[257]. Ce dernier terme, déjà présent dans l'extrait de *René*, cristallise en lui un exotisme rêvé, transcendant le paysage perçu vers un ailleurs fantasmé, ceux des « climats lointains » des « bords ignorés » que se « figur[e] » René. Le vol de l'oiseau est un objet d'attention tout au long de l'œuvre de Chateaubriand, *a fortiori* dans *Mémoires d'outre-tombe*, où le jeune « chevalier » déclare : « je ne perdais pas un seul de leurs gazouillis » puis « je regardais les corbeaux que je faisais envoler d'un arbre pour se poser sur un autre »[258]. La fascination pour la légèreté de l'oiseau a pour origine la rêverie primitive de René transférée en des termes très proches sur le jeune Chateaubriand, double avéré du héros. Mais la contamination va jusqu'à tisser un décor semblable, celui d'un paysage de la décadence.

[256] *Génie du Christianisme*, Ière partie, livre V, Chapitre VIII, *op. cit.*, p. 574.
[257] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre troisième – Chapitre 10, p. 214.
[258] *Ibid.*, Livre troisième – Chapitre 12, p. 216.

c) Paysages du dessèchement et de l'agonie

« Beaux étrangers » pour le *Génie du Christianisme*, les oiseaux sont des ambassadeurs pleins de promesses et de rêves qui, depuis *René*, invitent au voyage et font percevoir en retour le paysage environnant dans toute son horreur. S'ils « descendent au milieu des bruyères », c'est aussi là, « sur de grandes bruyères » que se perd le héros désabusé ; si la trace des vestiges de la fugacité s'y laisse percevoir, c'est en termes proches : aux « quelques plumes, seules marques de leur passage, que le vent a déjà dispersées » dans le *Génie* répond « une feuille séchée que le vent [chasse] devant [René] »[259]. La rêverie sur la légèreté se double d'une résonance de vanité qui nourrit bon nombre de passages des *Mémoires* où la scène est reprise et modulée : déplorant « ces feuilles qui tombent comme nos ans »[260], le narrateur déploie clairement la comparaison sur le mode du *tempus fugit*, implicite jusque-là sous l'angle fictionnel ou réflexif de l'essai. Il reprend l'épisode plus loin dans ses mémoires déclarant, dans des termes proches : « je me suis réfugié sous un hêtre : ses dernières feuilles tombaient comme mes années »[261]. Lieu commun de la déploration sur le temps qui passe, la feuille qui tombe prend ainsi une résonance psychologique accrue au fil de son réemploi, de la métaphorisation de la plume à la feuille de René et ses avatars mémorialistes plus explicites. Le paysage décrit devient un monde de symboles, cristallisés dans la scène originelle de *René* et redéployés de manière explicite par la plume décantée du mémorialiste à la lumière d'une vie écoulée.

« Ce monde mort qui réfléchissait la pâleur du sépulcre »[262], objet des désirs prêtés au jeune rêveur de Combourg, n'est pas tant l'au-delà que perçoit René dans les « bords ignorés » atteints par les oiseaux migrateurs qu'une image poussée plus avant du paysage moribond qui l'entoure. La mousse, le jonc flétri, les murmures et les « cimes dépouillées » traversent ainsi l'œuvre de Chateaubriand dans une expansion de sa rêverie tissant un réseau paysager fertile sur le plan de son imaginaire créateur. Chateaubriand déploratif

---

[259] La rêverie sur les avatars de *René* pourrait encore se poursuivre plus avant si l'on considère la manière dont Chateaubriand rend compte, dans les *Mélanges littéraires*, de l'ouvrage de Beattie intitulé *Le Minstrel ou les progrès du génie*, où le héros, Edwin, dont les aventures sont retracées par Chateaubriand, s'exclame : « Le vent siffle tristement dans les herbes jaunies, et chasse devant lui les feuilles séchées. (...) « Tout passe ainsi sur la terre ! Ainsi fleurit et se fane l'homme majestueux. (...) » (*op. cit.*, p. 80). Autant d'exclamations qui ne sont pas sans rappeler à la fois les errances désenchantées du jeune Chateaubriand dans les landes de Combourg, mais aussi celles de René, avec le motif des oiseaux en partance (ici partis) et de la feuille qui s'envole chassée par le vent.

[260] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre troisième – Chapitre 10, p. 213.

[261] *Ibid.*, Livre seizième – Chapitre 2, p. 727.

[262] *Ibid.*, Livre troisième – Chapitre 12, p. 216.

semble y puiser ses ressources comme dans un paradis perdu du désespoir : dès le *Génie du Christianisme*, il peint « les arbres qui balancent tristement leurs cimes dépouillées »[263], expression que l'on retrouve, avec des échos psychologiques, au sein des *Mémoires d'outre-tombe*. Les arbres vus par l'œil de l'homme d'expérience conduisent à ce constat fataliste : « sa cime se dépouillait comme ma tête »[264]. La fertilité de la logique comparative entretient un réseau de liens qui intègrent les éléments du paysage dans les abîmes du moi souffrant mais les images relient aussi l'homme d'âge avancé, le jeune homme et René dans une même mélancolie employant les mêmes mots pour contempler « la lune se traînant sur la cime dépouillée de la futaie »[265]. Un lexique se déploie qui resserre ces paysages de l'agonie autour d'un archétype premier : la « mousse qui tremblait au souffle du nord » dans *René*[266] se change en « mousses flétries » dans *Mémoires d'outre-tombe*[267], empruntant la caractéristique du « jonc flétri » de la fiction ; « les complaintes ou les lais du vent » trouvent un écho dans les murmures des roseaux de René si bien que la Thève des *Mémoires* « dérobe sa course parmi des prêles et des mousses ; des roseaux le voilent et il meurt dans ces étangs qu'alimente sa jeunesse, sans cesse expirante, sans cesse renouvelée »[268]. Cette dernière image est emblématique du procédé de Chateaubriand alimentant son écriture à la source de ses premiers écrits, faisant paraître en écho les sensations du jeune « chevalier de Combourg » qui déclare « je ne sentais ni le froid, ni l'humilité de la nuit »[269] comme le fait René, « ne sentant ni pluie, ni frimas »[270]. La récriture est alors un moyen de prolonger le rêve d'un paradis que l'on ne veut pas perdre, et où l'écrivain se replonge comme à une source de jouvence et d'inspiration, une fontaine des muses où il retrempe sa plume desséchée par les altérations du temps.

Les variantes et variations paysagères qu'elles mettent au jour permettent de fonder la cohérence d'une œuvre, qui se tisse à partir de ce qui a déjà été écrit auparavant : dans un processus d'autoengendrement comparable à la récriture « autophage », le texte dévore ce qui le précède pour mieux offrir une nouvelle version, palimpseste imparfait de la première, allant jusqu'à l'éclatement des reprises implicites qui fait de l'œuvre une chambre d'échos des écrits antérieurs. Les paysages, pris dans cette dynamique de

[263] *Génie du Christianisme*, Ière partie, livre V, chapitre VII, *op. cit.*, p. 574.
[264] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre seizième – Chapitre 2, p. 727.
[265] *Ibid.*, Livre troisième – Chapitre 12, p. 216.
[266] *René*, *op. cit.*, p. 129.
[267] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre troisième – Chapitre 10, p. 213. La citation qui suit est extraite du même passage.
[268] *Ibid.*, Livre seizième – Chapitre 2, p. 726.
[269] *Ibid.*, Livre troisième – Chapitre 12, p. 216.
[270] *René*, *op. cit.*, p. 130.

réexploitation permanente, s'en trouvent remotivés et resémantisés, projetés dans de nouveaux cadres génériques nécessitant des ajustements significatifs quant à la poétique de l'écrivain à l'œuvre dans le laboratoire de sa création.

Ces même paysages s'en trouvent alors doublement littérarisés, renvoyant à un espace réel, mais aussi à un espace littéraire qu'ils reprennent, modifient, redoublent, inversent au gré des besoins de l'œuvre nouvelle qui les intègre. Altérés ou disséminés, ils dévoilent la part importante de la rêverie créatrice qui motive l'écriture chateaubrianesque au point que ce redéploiement des paysages en vienne à se libérer du mimétisme littéraire pour mieux s'épanouir librement au gré d'une rêverie par ricochets, de souvenirs en souvenirs, sur le mode de l'analogie et de l'allusion. Les paysages y figurent dès lors des digressions permanentes qui s'enracinent dans l'espace des origines, comme la scène de *René* sert de matrice littéraire à d'autres fragments épars de paysages. Dans ce processus de superposition digressive, le souvenir se déploie au gré des affects et des paysages réels font naître d'autres paysages intérieurs : plusieurs pôles de l'imaginaire se distinguent, notamment Combourg et la Bretagne, foyers qui préludent à un procédé plus général de l'analogie paysagère.

III. Paysages du palimpseste affectif

> Si mes ouvrages me survivent, si je dois laisser un nom, peut-être un jour, guidés par ces Mémoires, quelque voyageur viendra visiter les lieux que j'ai peints. Il pourra reconnaître le château ; mais il cherchera vainement le grand bois : le berceau de mes songes a disparu comme ces songes[271].

Fortement attaché aux lieux de sa naissance et de sa jeunesse, Chateaubriand tisse, dans son œuvre, un réseau de réminiscences qui viennent faire se rejoindre des paysages souvent éloignés géographiquement, mais que l'esprit de l'auteur rapproche. La littérature devient le creuset d'une médiance particulière, qui superpose la perception de l'espace naturel à un autre espace qu'il vient réactiver en retour, celui des souvenirs de

[271] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre troisième – Chapitre 14, p. 223.

l'observateur. Qu'ils refassent surface au moment de l'écriture ou à celui de la contemplation, le résultat descriptif reste le même : le paysage se creuse et se dédouble pour offrir un feuilleté subtil où se superposent poétiquement des lieux distincts. Lieu matriciel, Combourg se déploie dans toute l'œuvre au gré des châteaux qui y paraissent, suivant le fil des métamorphoses de la Sylphide ou des animaux proprement liés à l'univers de l'enfance qui s'y est déroulée ; Saint-Malo et plus largement la Bretagne redéploient un spectre plus large de la géographie de l'enfance, dans les terres sombres et reculées comme dans l'immensité océanique. Enfin, la mise en place des souvenirs au sein de la description paysagère permet de mieux cerner, dans sa variété de constructions, la poétique mise en œuvre par l'auteur.

1. La matrice de Combourg : la ruine, la Sylphide et le bestiaire de la réminiscence

Combourg est à la fois, dans l'imaginaire créateur de Chateaubriand, l'archétype de la ruine, dont celle de sa jeunesse, et le lieu de concentration des phantasmes les plus profonds concernant les « rivages » désirés. Il n'est donc pas étonnant que se forme ainsi une alliance entre dégénérescence minérale et reconstruction imaginaire, qui traverse toute l'écriture mémorialiste dès lors que certains fragments se retrouvent sur la route du voyageur comme des signes de reconnaissance d'un passé évanoui. La ruine et le bestiaire qui lui est lié font ainsi pendant à une rêverie sur le thème de la Sylphide, tissant un réseau fécond via la description de paysages palimpsestes, contenant en eux d'autres paysages du passé.

A- La ruine, vacuité et bestiaire de la réminiscence

Combourg trouve un avatar dans de nombreux châteaux ou lieux vides et désertés visités par Chateaubriand. L'un des lieux qui semble entrer en écho avec lui de la manière la plus manifeste semble être l'abbaye de La Trappe dont la description de l'état d'abandon, dans *Vie de Rancé*, reprend bien des motifs de la visite de René à Combourg. Le héros de fiction se substitue à Chateaubriand lui-même ne parvenant pas à avoir le courage de franchir de nouveau la frontière intérieure de l'édifice trônant au sein des « champs

paternels ». Se confronter à la ruine de l'enfance et du père, symbolisée par l'édifice moyenâgeux, c'est exorciser ses démons intérieurs dans une description qui intègre les éléments de la nature de manière diffractée ou éclatée : l'étang fameux de Combourg trouve ainsi son correspondant dans le paysage qui entoure la ruine de La Trappe où « les étangs successifs […] s'élèvent avec le terrain », n'ayant « d'autres prairies que les queues des étangs »[272]. La Trappe démultiplie le modèle de la ruine matricielle qu'est Combourg : sa description originelle, dans *René*, est bien plus développée dans *Vie de Rancé*, y reprenant le motif de la brisure, substituant les « fenêtres fermées ou demi-brisées »[273] dans le motif de la ressemblance à « une prison » et des « planchers […] rompus et pourris »[274]. Le motif de la vacuité, extérieure à l'édifice paternel dans *René*, le héros constatant que « le nouveau propriétaire ne l'habitait pas » et contemplant « les cours désertes », s'intériorise à La Trappe, où « le dortoir était abandonné » et où s'y produisent avant tout des figures fantomatiques, comme les « oiseaux de nuit » qui y trouvent une « retraite » ou « les moines et les séculiers », qui s'y retirent aussi, mais « pour jouer à la balle lorsque la chaleur et le mauvais temps ne leur permett[ent] pas de jouer au dehors ». Il en est ainsi de la ruine, peuplée avant tout par des souvenirs, comme du « perron solitaire », où le héros « avai[t] vu si souvent [son] père et ses fidèles serviteurs ». Enfin, un dernier motif, celui de la brisure minérale, symbole de la brèche temporelle et de la faille existentielle, est intéressant en ce qu'il propose une compensation par l'invasion végétale dans *René*, évacuée dans La Trappe, qui est déjà un lieu de mort pour l'auteur vieillissant : là, « l'air n'était supportable qu'à ceux qui cherchaient à mourir. Des vapeurs s'élevaient de cette vallée et la couvraient », belle image du cercueil. Des interstices minéraux ne sort aucune végétation promesse de renouveau, l'église n'est plus que « pavés rompus », « pierres dispersées », « murailles » qui « menaçaient ruine », alors que le château de René est caractérisé par « le chardon qui croissait au pied des murs, les feuilles qui jonchaient le seuil de portes », mais aussi « les marches [qui] étaient déjà couvertes de mousses ; le violier jaune [qui] croissait entre leurs pierres déjointes et tremblantes. ». Ainsi se crée la distance entre un ouvrage de jeunesse et un ouvrage du grand âge, muant l'espoir de renaissance en celui du déclin inéluctable. Combourg devient symbole : dans *Mémoires d'outre-tombe*, la ruine s'allie aux animaux, aux étangs et aux bois pour faire résonner les murs du vieil édifice comme une de ces vignettes médiévales qu'affectionnait le jeune

[272] *Vie de Rancé*, *op. cit.*, Livre II, p. 1044.
[273] *René*, *op. cit.*, p. 137. Tous les passages de *René* cités par la suite sont issus de ce passage.
[274] *Vie de Rancé*, *op. cit.*, p. 1043. Les passages suivants de l'ouvrage sont extraits des pp. 1043-1044.

« chevalier » et que le mémorialiste brode souvent sur des paysages qu'il traverse pour jeter un pont entre le passé regretté et le présent de l'écriture, en fuite vers le néant. Combourg, avant d'être une ruine, est aussi un paysage archétypal, marqué par le château, et qui se cristallise autour de ce dernier *via* le motif du sentier, des bois et des étangs.

Les *Mémoires d'outre-tombe* sont peuplés de réminiscences des paysages combourgiens, mais ils affleurent aussi, nous venons de le voir, dans son dernier ouvrage, *Vie de Rancé*, lorsque La Trappe, encore elle, devient une figuration des espaces de son enfance :

> L'abbaye n'avait pas changé de lieu : elle était encore, comme au temps de la fondation, dans une vallée. Les collines assemblées autour d'elle la cachaient au reste de la terre. J'ai cru en la voyant revoir mes bois et mes étangs de Combourg le soir aux clartés allenties du soleil. Le silence régnait : si l'on entendait du bruit, ce n'était que le son des arbres ou les murmures de quelques ruisseaux ; murmures faibles ou renflés selon la lenteur ou la rapidité du vent ; on n'était pas bien certain de n'avoir pas ouï la mer. Je n'ai rencontré qu'à l'Escurial une pareille absence de vie : les chefs-d'œuvre de Raphael se regardaient muets dans les obscures sacristies : à peine entendait-on la voix d'une femme étrangère qui passait[275].

Comment ne pas songer à la fameuse scène du surgissement de Combourg, masqué au loin, et qui se révèle de manière métonymique par la présence acérée de son donjon ? Même sensation de pesanteur séculaire et permanente de l'édifice, ancré lourdement dans le paysage. L'hallucination visuelle confère au paysage matriciel de l'enfance une dimension personnelle marquée par l'usage des possessifs et l'indistinction du vent et du rythme de la mer rappelle Saint-Malo. L'espace de l'Escurial vient compléter le feuilleté des références locatives pour transporter encore davantage l'esprit dans des contrées imaginaires, superposant les paysages dans une atemporalité et une aspatialité toute littéraires. C'est le propre de la littérature que de superposer ainsi les paysages où revient, obsédant, le cadre de Combourg, qui se détermine avant tout par une intimité familière : au Mont Marius, le voyageur déclare qu'« il n'y a pas de petit chemin entre deux haies que je ne connaisse mieux que les sentiers de Combourg »[276] ; entre Baltimore et Philadelphie, la familiarité du paysage s'ancre dans une scène similaire où les oiseaux et les étangs ont leur part : « La route que nous parcourûmes, plutôt tracée que faite, traversait un pays assez plat : presque point d'arbres, fermes éparses, villages clairsemés, climat de la France, hirondelles volant sur les eaux comme sur l'étang de Combourg. »[277]. Parfois, le soleil couchant qui se combine à ces mêmes oiseaux provoque une réminiscence semblable :

[275] *Vie de Rancé*, *op. cit.*, Livre III, pp. 1070-1071.
[276] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trentième – Chapitre 13, p. 334.
[277] *Ibid.*, Livre sixième – Chapitre 7, p. 346.

« Mes seuls bons moments étaient ceux où je m'allais promener dans le cimetière de l'église du hameau, bâtie sur un tertre. Mes compagnons étaient les morts, quelques oiseaux et le soleil qui se couchait. Je rêvais à la société de Paris, à mes premières années, à mon fantôme, à ces bois de Combourg dont j'étais si près par l'espace, si loin par le temps »[278]. Hallucination, rêverie, comparaison ou analogie, autant de procédés utilisés pour faire resurgir Combourg en fragments de rêves, éclats qui parfois constellent dans des scènes primitives, alliant principalement l'oiseau, dont l'aspect aérien facilite l'envol de l'imaginaire, et le mail ou le donjon du château de Combourg.

Souvent, le surgissement de Combourg dans l'esprit est construit comme mimant l'invasion inopinée d'un élément dans le champ visuel qui enclenche le processus de réminiscence. C'est le cas du renard qui, dans le parc de Berlin fait surgir le paradis perdu du grand Mail : « un renard, me rappelant ceux du mail de Combourg, sortait par un trou pratiqué dans le mur de la réserve, venait me demander de mes nouvelles et se retirait dans son taillis »[279]. Chateaubriand aime à organiser la fiction d'un dialogue entrepris avec la nature, lune ou hirondelle, comme pour mieux ajouter, par le chant choral, un élément à l'atmosphère d'union harmonieuse qu'il entend entretenir avec le monde. Les errances paysagères sont ainsi victimes d'un coup d'arrêt qui correspond au basculement mémoriel dans le paysage intérieur. Le rapport de médiance avec le monde s'en trouve approfondi et s'engouffre dans la brèche provoquée par cette saisie inattendue du réel. Il en est ainsi des corneilles, encore associées à un contexte végétal, celui des bois :

> Le 25, à la nuit tombante, j'entrai dans des bois. Des corneilles criaient en l'air ; leurs épaisses volées tournoyaient au-dessus des arbres dont elles se préparaient à couronner la cime. Voilà que je retournai à ma première jeunesse : je revis les corneilles du mail de Combourg ; je crus reprendre ma vie de famille dans le vieux château : ô souvenirs, vous traversez le cœur comme un glaive ! ô ma Lucile, bien des années nous ont séparés ! maintenant la foule de mes jours a passé, et, en se dissipant, me laisse mieux voir ton image[280].

Voir les corneilles volant de branche en branche, c'est donner le branle à la rêverie combourgienne, c'est franchir le temps et le remonter, opposant « première jeunesse » et « vieux château ». Combourg figure ainsi une passerelle idéale qui conduit à une jeunesse cristallisée dans une source de jouvence : si Chateaubriand y revient aussi fréquemment, c'est qu'il y puise une sorte de renaissance littéraire qui remotive sa plume au prisme des archétypes réécrits de manière permanente. Le parc de Berlin devient un avatar du mail de

[278] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre cinquième – Chapitre 7, p. 282.
[279] *Ibid.*, tome II, Livre vingt-sixième – Chapitre 6, p. 62.
[280] *Ibid.*, tome II, Livre quarante-unième – Chapitre 3, pp. 920-921.

Combourg, les bois, passé Waldmünchen, un double de ceux qui environnaient le château de son enfance et les oiseaux demeurent les passeurs de temps qui investissent les paysages perçus de l'épaisseur d'une remontée aux archétypes premiers. L'hirondelle, jointe à la tour, y joue ainsi un rôle non négligeable.

De la corneille à l'hirondelle, du martinet à la grive, il n'y a qu'un pas et si les cigognes et les bergeronnettes mais aussi les hirondelles figurent, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le pendant oriental du « Whirl-poor-Whirl » ou de l'orfraie américaines, ils sont désormais chargés de leur lot de réminiscences. Chacune de leurs apparitions motive un ailleurs du paysage qui vient redoubler celui qui est perçu, là où les oiseaux américains invitaient à une rêverie délicieuse sur les charmes de l'exotisme. L'on se souvient de la scène matricielle, rousseauiste, de l'étang et des hirondelles « prêtes à quitter nos climats », « ces milliers d'hirondelles » que les « Fragments » du *Génie du Christianisme* dépeignent déjà « retirées aux roseaux de ce lac », faisant « les préparatifs de leur départ »[281]. Le « manoir gothique environné d'étangs et de forêts » qu'elles perçoivent et qu'elles rejoignent, nouvel avatar du Combourg des origines, prélude à un autre envol, celui de l'esprit créateur de Chateaubriand. Ainsi, à Hohlfeld, l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe* se plaît-il à décrire comment un beffroi germanique lui fait se souvenir de sa prison dorée où il ne pouvait contempler, encore enfant, depuis « [son] donjon », que « quelques martinets qui, durant l'été, s'enfonçaient en criant dans les trous des murs », et qui « étaient [ses] seuls compagnons »[282] :

> Sur ce rocher s'allonge un beffroi carré ; des martinets criaient en rasant le toit et les faces du donjon. Depuis mon enfance à Combourg, cette scène composée de quelques oiseaux et d'une vieille tour ne s'était pas reproduite ; j'en eus le cœur tout serré[283].

Les termes employés son similaires : le beffroi se mue en donjon et l'auteur souligne lui-même la conformité de la « scène » avec celle de son enfance. Mais c'est la grive qui demeure, par son chant, l'oiseau le plus connu du processus de réminiscence chateaubrianesque, repris par Marcel Proust pour en constituer le fondement de son entreprise scripturale, dans la fameuse scène de Montboissier[284].

---

[281] *Génie du Christianisme*, « Fragments du Génie du Christianisme primitif », « Histoire Naturelle », *op. cit.*, p. 1304.
[282] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre troisième – Chapitre 2, p. 200.
[283] *Ibid.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 6, p. 785.
[284] *Ibid.*, Livre deuxième – Chapitre 9, pp. 191-192 : « Hier au soir je me promenais seul ; le ciel ressemblait à un ciel d'automne ; un vent froid soufflait par intervalles. A la percée d'un fourré, je m'arrêtai pour regarder le soleil : il s'enfonçait dans des nuages au-dessus de la tour d'Alluye, d'où Gabrielle, habitante de cette tour,

Dans ces lieux, une conjonction d'éléments rappellent l'univers de Combourg et s'orchestrent pour former un paysage propice à la plongée aux origines : l'analogie avec le « ciel d'automne », la présence fantomatique de « Gabrielle » d'Estrée, rappelant le néant des origines aristocratiques, la présence de la « tour », vestige du donjon de l'enfance, et enfin le « gazouillement d'une grive » rappelant les errances enchantées avec Lucile et la naissance de la Muse. Ainsi, dans un magnifique effet de trompe-l'œil, seul le son de la grive est invoqué comme motif de réminiscence, alors que tout un paysage contextuel prépare ce basculement, dont le son de l'oiseau n'est que l'élément déclencheur. Dans le vertige de la méditation mélancolique, le paysage originel se dissout en fragments, comme il est souvent dispersé dans l'œuvre et recomposé au détour d'une scène, dans un autre cadre et face à un autre paysage : « domaine paternel », « chant de l'oiseau dans les bois de Combourg », « ces campagnes où [Chateaubriand] entendi[t] si souvent siffler la grive », autant d'espaces qui se superposent jusqu'au vertige pour construire l'édifice chancelant des souvenirs. Si l'auteur pense avoir fait *« le tour de la vie »*, il vient aussi de faire celui des paysages de son enfance et cette contamination et dissémination de la matière autobiographique dans un paysage « extime »[285] dissout le paysage réel absorbé par la mémoire et la mélancolie du temps qui passe.

Cette dernière scène est sans doute la plus importante en ce qu'elle porte au plus haut degré cette dynamique de recomposition et de décomposition de la matière de Combourg dans l'œuvre de Chateaubriand : l'archétype premier y est dissout dans la matière d'autres paysages, qui y trouvent leur justification propre. Le souvenir surpasse la

---

avait vu comme moi le soleil se coucher il y a deux cents ans. Que sont devenus Henri et Gabrielle ? Ce que je serai devenu quand ces Mémoires seront publiés.

Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel. J'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même qu'aujourd'hui. Mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. Le chant de l'oiseau dans les bois de Combourg m'entretenait d'une félicité que je croyais atteindre ; le même chant dans le parc de Montboissier me rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable. Je n'ai plus rien à apprendre, j'ai marché plus vite qu'un autre, et j'ai fait le tour de la vie. Les heures fuient et m'entraînent ; je n'ai pas même la certitude de pouvoir achever ces Mémoires. Dans combien de lieux ai-je déjà commencé à les écrire, et dans quel lieu les finirai-je ? ».

[285] Nous empruntons ce terme au titre de l'œuvre de Michel Tournier, *Journal Extime*, l'auteur définissant le terme comme le contraire de l'« intime » qui qualifie traditionnellement le « journal », apparentant son œuvre au « 'livre de raison' où les modestes hobereaux de jadis notaient les récoltes, les naissances, les mariages, les décès et les sautes de la météorologie. » (*Journal extime*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 11). Nous considérerons plutôt le terme « extime » non pas dans le sens de Tournier, comme consignations des faits extérieurs par une subjectivité, mais davantage comme une sortie de l'intime vers l'extérieur, un processus qui extrait les données personnelles pour les exposer au grand jour. Les paysages observés par Chateaubriand accueillent et mettent au jour les paysages intérieurs : l'« intime » devient « extime ».

valeur même du paysage contemplé, qui ne devient beau que dès lors qu'il est investi de l'espace résiduel du domaine de l'enfance. Comme pour la matière des récits de voyageur ou celle propre à ses paysages fondateurs, Chateaubriand dissémine les éléments du cadre naturel et les recompose au gré des errances de sa plume pour conférer à ses descriptions une profondeur intime qui fait leur spécificité littéraire. La présence de la Sylphide constitue alors un autre point d'ancrage spécifique en ce qu'il motive une rêverie sur l'ailleurs.

B - Le motif de la Sylphide[286] : un révélateur des paysages fantasmés

Fantôme débridé de la jeunesse de Chateaubriand, la Sylphide est une toile sur laquelle se peignent les paysages de l'ailleurs sous la couleur de la sensualité. Fruit des rêves d'absolu et de l'image d'une femme idéalisée par les premiers émois, née dans le donjon de Combourg, elle se réfracte par deux fois chez le mémorialiste, fondue dans un paysage autre que celui de son enfance[287]. A l'approche des côtes de la Virginie, la présence

---

[286] Jean-Marie Roulin, dans son article intitulé « La Sylphide, rêve romantique » (in *Romantisme*, n°58, « Figures et modèles », 1987, Quatrième Trimestre, pp. 23-38), montre combien ce mythe de la Sylphide traverse tout le XIXe siècle, représentant la femme idéale alors qu'elle est à l'origine une « très ancienne figure de la mythologie celto-gauloise dont la première trace, selon Littré, se trouve dans une inscription découverte près de Lausanne. » (p. 23). Selon le critique, la Sylphide apparaîtrait pour la première fois dans *Le Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villars, en 1670. Chez Chateaubriand, Jean-Pierre Richard note que la figure de la Sylphide a l'art « de se prêter aux principales obsessions chateaubrianesques : celle de l'écho d'abord », étant dotée de cette capacité intéressante de « réunion hétérogène » (*Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 179) mais aussi de « synthèse personnelle » ou de « mise en communication » des éléments (*ibid.*, p. 180). La Sylphide est un catalyseur du récit et de la rêverie et attire les paysages à elle pour les sublimer *via* l'imaginaire qu'elle représente. Pour Jean-Marie Roulin, sa présence dans *Mémoires d'outre-tombe* se justifie par le fait qu'elle est « celle qui vient combler le vide » (*ibid.*, p. 31), s'éloignant des réminiscences rousseauïstes de *La Nouvelle-Héloïse* ou de l'imaginaire de la danseuse qui ont premièrement nourri l'esprit créateur de Chateaubriand. « Beauté insurpassable » (*ibid.*, p. 31) au « caractère insaisissable », elle marquerait « l'apogée de la Sylphide romantique » (*ibid.*, p. 32).

[287] L'épisode fameux des Floridiennes, femmes imaginaires et sensuelles, peut aussi être compris comme un des avatars de la Sylphide Combourg de même que l'est, traditionnellement, celui de l'apparition de Velléda dans *Les Martyrs*, Livre IX, *op. cit.*, p. 253. C'est donc à bon droit que Jean-Claude Berchet parle des « incarnations de la Sylphide » (« La nuit et les incarnations de la Sylphide », in *Bicentenaire de Chateaubriand*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1971, pp. 197-209) tant elle ne semble pouvoir exister que lorsqu'elle s'intègre dans un autre corps ou suggère autre chose qu'elle-même, comme un paysage idéalisé et syncrétique. Forme vide, elle est bien le symbole de l'imaginaire sous des dehors féminins. En elle se trouve, comme le laisse entendre Jean-Claude Berchet pour la « nuit presque symbolique » où Chateaubriand s'adresse à elle, l'image de « la médiation imaginaire qui unit en profondeur la fabulation érotique et la fabulation romanesque. » (« La nuit et les incarnations de la Sylphide », in *Bicentenaire de Chateaubriand*, Lettres Modernes Minard, 1971, p. 197). Pour le critique, la Sylphide est la nuit car « imaginer la sylphide et créer la nuit comme milieu poétique ne font qu'un » (*ibid.*, p. 200), « la belle nuit romanesque et sentimentale du XVIIIe siècle devient une analogie de la sylphide et comme elle une puissance trompeuse » (*ibid.*, p. 209). En cela, il voit en elle un symbole qui filtre les idéaux : « en prenant la figure de son idole, une et multiple, les espaces sans bornes deviennent ses demeures enchantées. » (*ibid.*, p. 201).

de l'étoile Vénus à l'horizon appelle logiquement, par la référence à la déesse de la beauté et de l'amour, l'apparition en surimpression de sa propre déesse : « je ne me pouvais rassasier de regarder Vénus, dont les rayons semblaient m'envelopper comme jadis les cheveux de ma Sylphide »[288]. Chateaubriand paraît anticiper la poésie de la chevelure baudelairienne dans un contexte de dévoilement paysager où le « ciel brumeux des régions boréales avait succédé » au « plus beau ciel », dans des « crépuscules » et des « nuits […] admirables ». L'apparition du séduisant fantôme vient couronner un tableau paysager de l'ordre de l'idéalisation, de la perfection esthétique par l'imaginaire du cocon repris lors de sa réapparition en femme protectrice lorsque le voyageur des *Mémoires d'outre-tombe* est piégé par l'orage dans les Alpes : « il me semble que je vois sortir des flancs du Saint-Gothard ma Sylphide des bois de Combourg. »[289]. Toujours incertaine, l'apparition du souvenir participe d'une esthétique du tremblement poétique, celui qui hésite encore à voir la réalité dans un au-delà de l'image qui correspond au souvenir contemplé à sa place. Chaque réapparition de la Sylphide s'inscrit ainsi en perspective d'un ancien passage de l'œuvre, d'un souvenir de Combourg et lorsqu'il l'appelle, c'est pour faire référence à ses rêves d'enfant nourris en commun avec elle : « Viens, nous monterons encore ensemble sur nos nuages ; nous irons avec la foudre sillonner, illuminer, embraser les précipices où je passerai demain. Viens ! emporte-moi comme autrefois, mais ne me rapporte plus. ». Le « songe » se mue en vœu pieu car le temps a passé. Le contexte n'est plus celui de l'Amérique apaisée, mais des Alpes orageuses, où les « éclairs s'entortillent aux rochers » avec pour écho sonore « les mugissements de la Schächenel et de la Reuss ». Devenu « barde de l'Armorique », Chateaubriand replonge aux racines de lui-même, ce que laisse entendre la régression à l'âge de l'enfance. Or, ce repliement sur soi s'opère aussi une nouvelle fois, par textes interposés, dans la *Vie de Rancé*. Un passage surprenant semble en reprendre un autre, issu de *Mémoires d'outre-tombe*, celui justement où la Sylphide emmène le jeune « chevalier » avec elle pour visiter des paysages d'un exotisme débridé. Les voyages avec celle qu'il appelle sa « fleur d'amour », qui rapproche une nouvelle fois la Sylphide, nouvelle fleur, des « Floridiennes », répondent à ceux que Rancé aurait pu faire sur le mode conditionnel « s'il avait suivi ses premiers desseins », « lorsqu'il avait songé à cacher ses blessures parmi les pasteurs de l'Himalaya » :

---

[288] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre sixième – Chapitre 6, p. 340.
[289] *Ibid.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 11, p. 598. Les citations qui suivent sont issues du même passage, pp. 598-599.

> […] il aurait vu […] ces rizières abandonnées quand l'homme qui les sema est passé depuis longtemps ; il aurait suivi des yeux ces Aras blancs qui se reposent sur les manguiers du tombeau de Tadjmahal, il aurait retrouvé tout ce qu'il eût aimé dans son jeune âge, la gloire des palmiers, leur feuillage et leurs fruits : il se serait associé à cet Indien qui appelle ses parents morts aux bouches du Gange, et dont on entend la nuit les chants tributaires qu'accompagnent les vagues de la mer Pacifique[290].

Des fragments de paysages se succèdent dans l'irréel d'un passé inatteignable, celui des regrets d'une vie par procuration. Par petites touches, un décor oriental se dessine qui reprend celui, morcelé selon le même procédé, que Chateaubriand enfant visite avec la Sylphide dans son donjon :

> Il serait trop long de raconter les beaux voyages que je faisais avec ma fleur d'amour ; comment main en main nous visitions les ruines célèbres, Venise, Rome, Athènes, Jérusalem, Memphis, Carthage ; comment nous franchissions les mers ; comment nous demandions le bonheur aux palmiers d'Otahiti, aux bosquets embaumés d'Amboine et de Tidor. Comment au sommet de l'Himalaya nous allions réveiller l'aurore ; comment nous descendions les fleuves saints dont les vagues épandues entourent les pagodes aux boules d'or ; comment nous dormions aux rives du Gange, tandis que le bengali, perché sur le mât d'une nacelle de bambou, chantait sa barcarolle indienne[291].

Himalaya, palmiers, le Gange, l'indien bengali qui chante sur son embarcations, autant de motifs repris dans ces deux passages et qui, combinés avec la rêverie sur les ruines antiques ou sur le Tadjmahal, n'ont de sens que combinés dans un ensemble formant une rêverie orientale dépaysante, nourrie par les fantasmes d'un ailleurs qui n'a d'autre référence que celle transmise par un esprit avide d'exotisme. Dès lors que le paysage s'échappe de son champ référentiel, il se disloque en une série d'images qui trouvent leur origine dans la symbolisation de la Sylphide, personnification de la rêverie, qui fait son apparition pour déréaliser l'espace naturel perçu et l'ouvrir à la forge intérieure des paysages lointains. On rejoint ici les « rivages » éloignés de René dont l'envol des oiseaux représentait la fuite de l'imaginaire hors des contraintes stériles du réel : le paysage se fait espace de métaphorisation du désir de l'ailleurs, rejoignant le paysage idéalisé de l'Amérique, ouvrant sur des mondes possibles pour le jeune héros prisonnier ou pour Rancé se tournant vers son « arrière vie »[292]. Cette outre-existence aurait pu le rendre autre et peut-être plus heureux, à l'image d'un vieillard isolé au sein des orages et qui se trouve face à un songe évanoui menant au constat fataliste : « de ce songe, il ne reste plus que la

---

[290] *Vie de Rancé, op. cit.*, Livre IV, p. 1114.
[291] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, Livre troisième – Chapitre 10, pp. 212-213.
[292] *Vie de Rancé, op. cit.*, Livre IV, p. 1114.

pluie, le vent et moi, songe sans fin, éternel orage »[293]. Telles sont, parfaitement résumées, les composantes majeures du paysage investi par le souvenir, liant l'enfance et la vieillesse, le passé et le présent, dans l'atemporalité du rêve.

Mais la matrice de Combourg est incluse dans la matrice bretonne : bois, mail, Combourg, donjon et oiseaux, couronnés par l'insaisissable Sylphide, autant d'éléments qui viennent prendre place dans un tableau plus large qui, lui aussi, reparaît parfois au gré de l'œuvre pour lui donner l'épaisseur du temps par des paysages étagés du souvenir, cristallisés autour d'autres motifs.

2. Espaces redéployés du pays breton : vapeurs, mer, bruyères et le fantôme de Plancouët

Chateaubriand aime à cultiver la sensation d'inattendu lorsqu'il décrit les paysages qu'il visite au gré de ses errances. Les rencontres s'y font aussi surprenantes que les souvenirs qui surgissent sans crier gare. Le paysage se fait le théâtre de ces rencontres fortuites avec, pour basse continue, l'omniprésence de la mer, fantôme de celle qui a bercé son enfance à Saint-Malo. En Italie, ne déclare-t-il pas : « J'ai ouvert ma fenêtre : les flots venaient expirer au pied des murs de l'auberge. Je ne revois jamais la mer sans un mouvement de joie et presque de tendresse. »[294]. Chactas, René, Blanca, la liste serait longue de ces personnages rêveurs qui voient en la mer ou en l'océan un infini dans lequel noyer leurs chagrins et leurs incertitudes, ou tout au moins un espace où pouvoir abriter leurs rêves. Cette rêverie prend racine en Bretagne et trouve une singulière conclusion dans la tombe du Grand-Bé, tournée résolument vers ce même océan que le mort peut désormais contempler « outre-tombe ». Brumes, grèves et bruyères, tels semblent êtres les motifs principaux qui constituent le paysage breton de Chateaubriand, tel qu'il se trouve réinvesti dans plusieurs passages de son œuvre.

Le surgissement breton se produit ainsi souvent à la faveur d'un lever de brume théâtral, vapeur des souvenirs à La Trappe dans *Vie de Rancé* : « Les âmes qui portaient des souvenirs disparaissaient comme ces vapeurs que j'ai vues dans mon enfance sur les côtes de la Bretagne ; brouillards, assurait-on, produits par les volcans lointains de la Sicile. »[295].

---

[293] *Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 11, p. 599.
[294] *Voyage en Italie*, « Voyage de Naples », *op. cit.*, p. 1460.
[295] *Vie de Rancé*, *op. cit.*, Livre IV, p. 1100.

Le paysage dissout s'ouvre à un ailleurs, il révèle pour mieux éloigner, produisant cette oxymorique « ombre blanche » qui rappelle de nouveau la Bretagne dans l'imaginaire de Chateaubriand, cette fois-ci près de l'antre de la Sibylle :

> La vapeur de la chute de l'eau remontait vers moi du fond du gouffre comme une ombre blanche : c'était une véritable apparition. Je me croyais transporté au bord des grèves ou dans les bruyères de mon Armorique, au milieu d'une nuit d'automne ; les souvenirs du toit paternel effaçaient pour moi ceux des foyers de César : chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger[296].

La Bretagne est ainsi propice à la rêverie par son paysage de l'entre-deux, s'immisçant dans d'autres paysages comme une apparition. Les motifs archétypaux de la Bretagne sont ainsi réunis par la conjonction d'une vapeur surgissante : automne, bord de mer ou bruyères ; le paysage rêvé supplante le paysage réel, en surimpression, comme un espace palimpseste. C'est qu'il est avant tout intérieur, et le fruit de la rencontre fortuite entre un élément du cadre qui opère le basculement vers l'extérieur et la superposition du rêve et du réel, par l'effacement du second. Ce passage décrit bien le processus de médiance qui aboutit à la transformation du paysage après l'opération de reconnaissance première : la superposition prend ainsi appui sur de petits détails. Dans *Voyage en Italie*, « des terrains humides semés de fougères, attenant à des fonds boisés », constituent un paysage minimal de reconnaissance où s'opère la transposition de l'imaginaire breton : « [ils] m'ont rappelé les aspects de la Bretagne. »[297]. S'ensuit alors une déploration sur le sujet de ses « bruyères natales », métonymie des lieux de son enfance. La dialectique de l'intériorité et de l'extériorité prend ainsi appui sur l'insignifiant, le détail, parfois au point d'égarer l'auteur et le voyageur eux-mêmes, comme à Woknabrück où surgit le village de Plancouët :

> Un accident arrivé à la calèche m'obligea de m'arrêter à Woknabrück. En rôdant dans l'auberge, une porte de derrière me donna l'entrée d'un canal. Par delà s'étendaient des prairies que rayaient des pièces de toile écrue. Une rivière, infléchie sous des collines boisées servait de ceinture à ces prairies. Je ne sais quoi me rappela le village de Plancouët, où le bonheur s'était offert à moi dans mon enfance. Ombres de mes vieux parents, je ne vous attendais pas sur ces bords ! Vous vous rapprochez de moi, parce que je m'approche de la tombe, votre asile ; nous allons nous y retrouver. Ma bonne tante, chantez-vous encore aux rives du Léthé votre chanson de l'Epervier et de la Fauvette ? Avez-vous rencontré chez les morts le volage Trémigon, comme Didon aperçut Enée dans la région des mânes[298] ?

---

[296] *Voyage en Italie*, « Tivoli et la villa Adriana », *op. cit.*, p. 1443.
[297] *Ibid.*, « Patria ou Literne », p. 1471.
[298] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre quarante-unième – Chapitre 2, p. 919.

Le paysage fait naître des « ombres », il est de l'ordre des augures inattendus, il devient l'espace de surgissement de l'irrationnel. Le dialogue fictif, coutumier de Chateaubriand conversant avec l'invisible, est un premier dialogue des morts, tentative pour correspondre avec ce qui n'est plus et tenter de le rendre réel par l'écriture. Dès lors, à peine le paysage évoque-t-il qu'il disparaît sous la force du surgissement : diffracté par la résurgence de la Sybille, du motif de Combourg ou des bruyères et vapeurs bretonnes, il a opéré le basculement vers l'intériorité dont l'issue ne peut plus être que la lamentation, la méditation mais plus la représentation de l'espace. Ainsi, que la matrice soit celle de Combourg ou de la Bretagne, une poétique du surgissement mine le paysage et, tout en signifiant sa capacité à accueillir en son sein un autre paysage, affectif et de l'ordre du passé, il semble que ce passé resurgi ne puisse se superposer durablement au présent du paysage contemplé. L'ordre successif de la description littéraire ne peut que suggérer, rejouer le moment du surgissement sans pouvoir témoigner de la simultanéité du phénomène perceptif.

Ces modélisations de la perception, ancrées sur des paysages archétypiques et archéologiques, figés autour de quelques motifs de l'enfance bretonne, mettent en œuvre des opérations de glissement et d'incorporation, dont nous avons pu cerner quelques exemples comme l'analogie, la comparaison ou la mise en scène de l'inattendu et de la surprise. Mais l'épanchement des souvenirs dans le paysage entraîne des procédés d'écriture plus variés qu'il convient à présent de cerner rapidement, afin de déterminer la poétique du surgissement du souvenir paysager à l'œuvre chez notre auteur.

3. L'incorporation des souvenirs dans la description des paysages.

Nous l'avons vu pour certains tableaux de paysages, le souvenir peut affleurer en fin de description pour former une bordure mouvante, ouvrant sur un infini intériorisé. Mais l'insertion des souvenirs dans la matière descriptive de l'espace naturel peut se faire de manière plus variée. Elle emprunte trois logiques distinctes : la logique contrastive, la logique assimilatrice et la logique combinatoire.

A- La logique contrastive : une poétique de la distinction.

Environ un tiers des paysages qui sont le théâtre du surgissement du souvenir l'insèrent dans le champ descriptif sur le mode de l'opposition. Cela peut se traduire par un brusque retour au passé regretté, prenant pour appui la contemplation actuelle de la lune comme lorsque le personnage de *Mémoires d'outre-tombe* traverse « le jardin du Luxembourg » et déclare : « je refis le chemin des parterres les yeux attachés sur la lune. Je regrettais les mers et les montagnes où elle m'était apparue, les forêts dans la cime desquelles, se dérobant elle-même en silence, elle avait l'air de répéter la maxime d'Epicure : 'cache ta vie.'. »[299]. Le paysage se fragmente au gré de la lamentation, de manière diffuse, aussi éthéré que le passé désormais révolu. La description disloquée prend acte, sur le plan de la syntaxe, d'un désordre intérieur, d'une incapacité à faire coïncider un présent décevant et un passé enjolivé et idéalisé. C'est principalement cette disjonction qui motive nombre de descriptions contrastives faisant surgir le paysage du passé sur le mode de la rupture inconciliable avec le réel perçu.

Que la logique qui préside à l'opposition du paysage réellement perçu et du paysage convoqué face à lui soit de l'ordre temporel ou spatial, le champ de contrastes offert conduit à des paysages qui se répondent selon trois modes : celui des champs d'opposition, comme en miroir inversés, celui des glissements substitutifs, et enfin celui du réajustement permanent du propos.

a) Les champs d'opposition

La répartition des paysages par champs d'opposition met davantage en relief ce qui les sépare : dans *Les Martyrs*[300], la Germanie et la Grèce, archétypes respectifs des paysages du nord et des paysages méditerranéens, sont ainsi confrontés selon les logiques opposées de l'ombre, du terne et du lumineux, de l'éclatant. Le « ciel sans lumières » fait face aux « paysages éclatants de la Grèce », « sa voûte abaissée » à la « haute et riche bordure de ses

[299] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 11, p. 407.

[300] *Les Martyrs, op. cit.*, Livre VI, pp. 196-197 : « Mais lorsque, jetant les yeux autour de nous, nous apercevions les horizons noirs et plats de la Germanie, ce ciel sans lumières qui semble vous écraser sous sa voûte abaissée, ce soleil impuissant qui ne peint les objets d'aucune couleur ; quand nous venions à nous rappeler les paysages éclatants de la Grèce, la haute et riche bordure de leurs horizons, le parfum de nos orangers, la beauté de nos fleurs, l'azur velouté d'un ciel où se joue une lumière dorée, alors il nous prenait un désir si violent de revoir notre terre natale, que nous étions près d'abandonner les aigles. ».

horizons » et enfin « les objets d'aucune couleur » à « l'azur velouté du ciel où se joue une lumière dorée ». Le processus de remémoration est motivé par l'aspect sombre des paysages visités et par une nostalgie du lieu des origines, plus riant. Le contraste est appuyé par l'usage de la ponctuation forte, le point-virgule faisant office de pivot qui retourne le paysage en son envers idéalisé. Un même champ contrastif oppose l'Amérique perçue par « les officiers américains », dans *Mémoires d'outre-tombe*[301], au « chant de la Pennsylvanienne », prenant cette fois appui sur les adverbes de temps, « naguère » et « maintenant », pour construire la description dans un entre-deux, celui du « souvenir des troubles passés » face au « calme du moment présent », la « paix profonde » et le « bruit des armes ». S'ensuit alors une description libérée des tensions, exposant les vertus de ces « lieux dorés des derniers feux du jour », où le « sifflement » de l'oiseau prend la place de celui des artilleries. Le mode contrastif détourne ainsi le procédé substitutif en reproduisant non plus un paysage du double, mais de l'exact inverse. L'espace représenté subit alors un basculement libérateur qui, par l'entremise de la mémoire, apporte un baume consolant aux visions peu réjouissantes.

C'est le cas notamment pour l'insensibilité nouvelle ressentie par Chateaubriand qui a vieilli face au « bruit des eaux » dont il témoigne lors de son *Voyage en Italie*[302] : plus vieux, il n'est plus sensible aux mêmes charmes que ceux qui berçaient sa jeunesse, et, par l'entremise de l'anaphorique, « ce bruit qui [l'a] tant de fois charmé dans les forêts américaines » ouvre sur un espace de l'ailleurs nostalgique, continuant la rêverie américaine sur le mode de la réminiscence : « je me souviens encore du plaisir que j'éprouvais lorsque, la nuit, au milieu du désert […] j'écoutais la mélodie des eaux et des vents dans la profondeur des bois. ». Le premier constat de gêne auditive, bref, est compensé, annulé et sublimé par la description expansive d'un paysage du charme sonore, prenant pour origine le même son aux conséquences inversées. C'est que l'ailleurs nostalgique figure un refuge face à une réalité parfois difficile : face aux « têtes chauves », aux « diverses expressions de ces Solons peu soignés et mal accompagnés de leurs corps » qu'il observe « le long de la nuit, dans [son] demi-sommeil », le héros des *Mémoires d'outre-tombe*[303] oppose « l'hirondelle qui [le] réveillait dans [sa] jeunesse et les Muses qui remplissaient [ses] songes ». La laideur fait place au beau, le terne et le corporel au reluisant et à l'aérien, appelant l'imaginaire de la Syrie : « les rayons de l'aurore qui,

[301] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre septième – Chapitre 2, pp. 358-359.
[302] *Voyage en Italie*, « A M. de Fontanes », *op. cit.*, p. 1486.
[303] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-cinquième – Chapitre 9, p. 28.

frappant un cygne, faisaient tomber l'ombre de ces oiseaux blancs sur un vague d'or », par contamination des images, conduit au « soleil levant qui [lui] apparaissait en Syrie dans la tige d'un palmier, comme le nid du phénix ». Cette vision « [lui] plaî[t] mieux », substituant la mort à la renaissance lumineuse et porteuse d'espoir[304].

L'espace des paysages contrastés permet ainsi, par des procédés redoublés d'opposition ancrés dans les termes employés, la structure des phrases et les imaginaires employés, de faire surgir un ailleurs de compensation, qui atténue la mélancolie des lieux au miroir sublimant des motifs convoqués, souvent relatifs au paradis américain ou à celui de l'enfance bretonne. Mais l'opposition peut aussi se traduire par un glissement, pas toujours euphorique, dans une imagerie opposée qui se substitue à la première.

b) Les glissements substitutifs

Les *Mémoires d'outre-tombe* sont l'occasion de faire des paysages des espaces où le creusement du temps s'opère par la fracture qui s'opère entre le vieillard et le jeune homme : la remémoration des jeux sur la plage de Saint-Malo pendant son enfance permet alors à Chateaubriand de décrire un paysage qui se clôt sur une méditation finale jouant sur la nature des châteaux dressés par l'homme d'âge mûr : « un autre divertissement était de construire, avec l'arène de la plage, des monuments que mes camarades appelaient des fours. Depuis cette époque, j'ai souvent cru bâtir pour l'éternité des châteaux plus vite écroulés que mes palais de sable. »[305]. Le château est l'objet qui permet le basculement temporel, mais aussi et surtout le changement de tonalité du texte, de la nostalgie heureuse à la déploration mélancolique. Le marqueur temporel qui débute la dernière phrase fait office de scission et clôt l'épisode du tableau de l'enfance bretonne insouciante pour entrer,

[304] C'est le temps, encore, qui transforme les paysages et conduit Chateaubriand à s'exclamer « comme tout change en ce monde » dans *Mémoires d'outre-tombe* (*op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 5, pp. 570-571) lorsqu'il s'aperçoit que le « petit jardin bien vert » qu'il contemplait jadis depuis « le cabinet de mademoiselle Gisquet » est devenu « un lambeau déchiré et biscornu du jardin français », lacération qui n'a d'égale que la restriction du champ de perspective subi, permettant originellement de percevoir, « à gauche, le quai de la Seine, la rivière et un coin du vieux Paris dans la paroisse de Saint-André-des-Arcs ». Ce paysage urbain est réduit à néant puisque le jardin est devenu moins grand à cause d'un « paquet de maisons qui borne la vue au nord et au couchant » alors qu'« il s'étendait jusqu'au bord de la Seine ». Le « petit jardin anglais romantique » constitue ainsi un paradis perdu colonisé par la laideur urbaine, au mépris de la beauté et de la poésie du microsome naturel qu'il constituait, ce que rend manifeste une fois encore le champ des oppositions entre la fraîcheur, la vie, et la mort par déchirure et déformation, mais aussi la mort de la perspective par l'écrasement urbain des édifices, donc la mort du paysage.

[305] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre premier – Chapitre 4, p. 141.

par rapprochement inversé, dans celui des désillusions adultes. De même, un tableau paysager issu du *Génie du Christianisme*[306] provoque un brusque retour en arrière sur les sentiments ressentis à l'époque de son édification et sa comparaison contrastée avec le sentiment vécu au moment de sa récriture : « Quand je peignis ce tableau dont vous pouvez revoir l'ensemble dans le Génie du Christianisme, mes sentiments religieux s'harmonisaient avec la scène ; mais hélas ! quand j'y assistai en personne, le vieil homme était vivant en moi : ce n'était pas Dieu seul que je contemplais sur les flots dans la magnificence de ses œuvres. Je voyais une femme inconnue et les miracles de son sourire ». S'ensuit un paysage féminisé qui se dilue dans une méditation amoureuse[307], rendant perceptible le glissement d'une poétique christianisée du paysage à une poétique sensualisée, qui fait de celui-ci un espace palimpseste de la féminité.

La logique contrastive des paysages mis en présence par la réminiscence trahit donc le passage du temps comme les mouvements de la sensibilité du descripteur : elle peut aussi révéler sa volonté d'ajuster son propos pour minorer la valeur définitive des contrastes mis en place.

c) Le réajustement permanent du propos

L'insertion du souvenir est un moyen utilisé par Chateaubriand pour réduire la distance temporelle concentrée dans un espace naturel identique, aux résonances distinctes, comme pour mieux se mesurer à l'échelle du monde, invariable, lui qui a tant changé. Intégrés au discours argumentatif, les paysages confrontés sont aussi souvent employés à des fins argumentatives au point de ne plus servir que d'objets de références soupesés par le jugement esthétique incertain, en cours d'élaboration.

Lorsqu'il entreprend de comparer les paysages de Naples et de Rome, le narrateur de *Voyage en Italie* laisse entendre son hésitation : « Je conviendrai toutefois que les sites

[306] *Op. cit.*, tome I, Livre sixième – Chapitre 6, p. 341 (le passage cité ensuite est issu de la même page) : « Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparaissait entre les cordages du navire au milieu des espaces sans bornes : on eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux changeait à chaque instant d'horizon. ».

[307] « […] les beautés du ciel me semblaient écloses de son souffle ; j'aurais vendu l'éternité pour une de ses caresses. Je me figurais qu'elle palpitait derrière ce voile de l'univers qui la cachait à mes yeux. Oh ! que n'était-il en ma puissance de déchirer le rideau pour presser la femme idéalisée contre mon cœur, pour me consumer sur son sein dans cet amour, source de mes inspirations, de mon désespoir et de ma vie ! Tandis que je me laissais aller à ces mouvements si propres à ma carrière future de coureur des bois il ne s'en fallut guère qu'un accident ne mît un terme à mes desseins et à mes songes. ».

de Naples sont peut-être plus éblouissants que ceux de Rome », hypothèse qui se trouve immédiatement renforcée par la description d'un paysage lui-même « éblouissant » :

> […] lorsque le soleil enflammé, ou que la lune large et rougie, s'élève au-dessus du Vésuve, comme un globe lancé par le volcan, la baie de Naples avec ses rivages bordés d'orangers, les montagnes de la Pouille, l'île de Caprée, la côte du Pausilippe, Baïes, Misène, Cumes, l'Averne, les champs Elysées, et toute cette terre virgilienne, présentent un spectacle magique […][308].

Ce déploiement de pompe descriptive, qui devrait consolider l'argumentation en faveur de Naples, ne fait pourtant pas pencher la comparaison contrastive en sa faveur : « mais il n'a pas selon moi le grandiose de la campagne romaine ». L'indécision demeure, encore tempérée par la modalisation finale : « du moins est-il certain que l'on s'attache prodigieusement à ce sol fameux ». Les qualificatifs élogieux se succèdent dans une logique contrastive qui ne parvient pas à trancher : le paysage décrit n'a qu'une valeur d'exemple dans une rhétorique ambivalente de l'indécision esthétique. L'insertion du paysage comparé et sa confrontation au paysage comparant relève ainsi de la pure spéculation argumentative, comme lorsque l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* met en regard les paysages de l'Angleterre et ceux de l'Andalousie et de Rome[309].

A l'indigence des espaces naturels anglais, signifiée par la réduplication éternelle du même[310], répond une autre vertu itérative, celle des négations qui dessinent deux paysages de la variété séduisante : « ce n'étaient pas ces champs de l'Andalousie », « ce n'était pas là cette campagne romaine ». Au gré des démonstratifs à valeur cataphorique, les paysages se déploient successivement pour proposer des espaces méditerranéens contrastant exactement avec ceux du nord, dont l'Angleterre forme le parangon. En Angleterre, « peu de grands bois, peu d'oiseaux, le vent et la mer », un espace sans caractérisation, si ce n'est celui de l'insignifiance et de la pauvreté ; en Andalousie au contraire prennent place « les débris voluptueux du palais des Mores au milieu des aloès et des palmiers » et à Rome « le charme irrésistible » de « ces flots et ce soleil […] qui baignent et éclairent le promontoire sur lequel Platon enseignait ses disciples, ce Sunium où [il] entendi[t] chanter le grillon ». Mais, là encore, lorsque le contraste pourrait suffire pour donner une idée de la bipartition paysagère ainsi tracée, le propos se modère *in fine* : « mais enfin, telle qu'elle était, cette Angleterre, entourée de ces navires, couverte de ses troupeaux et professant le culte de ses grands hommes, était charmante et redoutable ». Chateaubriand aime ainsi à renverser la

---

[308] *Voyage en Italie*, « A M. de Fontanes », *op. cit.*, p. 1480.
[309] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-septième – Chapitre 11, pp. 116-117.
[310] « […] partout la petite église […] partout les chemins étroits et sablés ».

perspective dessinée par le trajet contrastif des paysages pour apporter un correctif dernier à ses propos, qui modifie l'optique générale de la description. Les paysages comparés sont une invitation à la relativisation : chacun apporte son degré de beauté conformément à ses propres avantages et la comparaison par l'opposition se trouve ruinée dans sa légitimité. On ne peut pas comparer l'Angleterre, l'Andalousie et Rome, le Nord et le Sud, tant leur charme est différent, mais pourtant bel et bien réel, chacun selon ses propres caractéristiques intrinsèques.

Ainsi, certains paysages ne peuvent foncièrement pas se superposer : le temps, l'éloignement spatial, la modification des perspectives, révèlent un hiatus impossible à combler et l'inanité de toute comparaison. Mais le plus souvent, la vertu du souvenir paysager est de permettre la démultiplication harmonieuse de l'espace naturel contemplé, étendant le paysage non plus dans un champ polémique, mais au contraire redoublé, euphorique et parfois fusionnel.

B – La logique assimilatrice : du rapprochement à la fusion substitutive.

Près de deux tiers des paysages investis par le souvenir répondent à la caractéristique d'un rapprochement, voire d'une fusion du paysage comparé avec le paysage comparant, selon un degré plus ou moins important de confusion qui va jusqu'à la superposition palimpseste. Un premier ensemble de paysages mis en coprésence par la mémoire relève d'un premier stade d'intégration, de l'allusion simple à l'analogie ; un second ensemble correspond à un second stade, celui de la substitution, par superposition ou par basculement des points de vue.

a) Premier degré de l'intégration : allusions, comparaisons et analogies

Commentant le « sens » et la « fonction » des analogies dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Alain Guyot spécifie que « l'analogie, avant même d'être une catégorie rhétorique, constitue l'un des modes d'écriture privilégiés du récit de voyage » mais aussi que le « démon de l'analogie », propre à Chateaubriand, « hantera plus tard les

Mémoires »[311]. Autant dire que cette figure de construction du discours argumentatif est un des moyens d'expression privilégié de l'auteur, notamment en matière de paysages. Plus que la confrontation, il aime l'accord redoublé et harmonieux qui s'exprime tout d'abord par la légèreté de l'allusion qui rapproche sans approfondir.

- Paysages et détours de l'allusion

Au Lido, dans *Mémoires d'outre-tombe*, la référence au passage de Byron plane comme un fantôme et paraît sans incidence réelle sur la description du paysage qui suit la notation, donnée au détour d'une relative adjective : « Il n'y a pas encore deux années qu'un jour, au lever de l'aube, j'errais au Lido où tant de fois avait erré Byron ». Pourtant, à y bien regarder, l'amertume nostalgique du *tempus fugit* qui informe la matière même de la description pourrait bien être motivée par la posture d'un double, poète enfui, dont les errances préfigurent un espace du désenchantement :

> Il ne sortit de la mer qu'une aurore ébauchée et sans sourire ; la transformation des ténèbres en lumière, avec ses changeantes merveilles, ses étoiles éteintes tour à tour dans l'or et les roses du matin, ne s'opéra point. Quatre ou cinq barques serraient le vent à la côte ; un grand vaisseau disparaissait à l'horizon. Des mouettes posées marquetaient en troupe la plage mouillée ; quelques-unes volaient pesamment au-dessous de la houle du large. Le reflux avait laissé le dessin de ses arceaux concentriques sur la grève ; le sable guirlandé de fucus était ridé par chaque flot, comme un front sur lequel le temps a passé. La lame déroulante enchaînait ses festons blancs à la rive abandonnée[312].

La personnification du paysage en être désenchanté redouble la présence diffuse du poète, chantre du romantisme anglais. Le plus souvent cependant, c'est le paysage attaché à une présence fantomatique qui est évoqué comme un ailleurs simplement suggéré. De petites précisions donnent ainsi de l'épaisseur aux lieux traversés : à Neufchâtel, la description du lac[313] se trouve auréolée par deux notations conclusives, le voyageur des *Mémoires* précisant « Je me souvenais de milord maréchal » puis, plus loin, percevant « le

---

[311] Alain Guyot, « L'Orient de Chateaubriand : Floride ou Bourbonnais ? Sens et fonction des analogies dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », in *Chateaubriand, la fabrique du texte*, *op. cit.*, p.74. Alain Guyot rappelle d'ailleurs que Chateaubriand emprunte cette modalité analogique à ses devanciers, notamment Bernardin de Saint-Pierre de Senancour, soulignant « l'importance accordée par la pensée analogique par des écrivains et voyageurs comme Senancour et surtout Bernardin de Saint-Pierre, qui a eu l'influence que l'on sait sur les premières recherches d'écriture de Chateaubriand […] » (*ibid.*, p. 75).

[312] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Appendice II. Fragments retranchés, « le livre sur Venise », (18) « Rêverie eu Lido », p. 1404.

[313] *Ibid.*, tome II, Livre vingt-huitième – Chapitre 4, p. 133.

lac de Bienne aux brises et aux flots de qui J.-J. Rousseau doit une de ses plus heureuses inspirations ». Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[314], il marche « quelque temps le long de la mer qui baignait le tombeau de Thémistocle », songeant ensuite à l'oubli qui frappe le souverain désormais. L'allusion se loge de manière discrète à la suite d'un paysage propice à son émergence, où la mort est décrite de manière métaphorique : « les vagues que la brise du soir avait soulevées battaient la grève et venaient mourir à mes pieds ». Ainsi, à la manière d'une efflorescence fugace, l'allusion, degré zéro de l'analogie, agrandit le paysage au détour d'une phrase, convoquant parfois un autre espace non pas marqué par la présence d'un homme célèbre mais relevant de la géographie intime du voyageur. Ayant « gravi les derniers redans de l'Apennin », le voyageur de *Mémoires d'outre-tombe*[315] décrit « le plateau de la montagne », « humide et cultivé comme une houblonnière » et poursuit : « A gauche étaient les mers de la Grèce, à droite celles de l'Ibérie ; je pouvais être pressé du souffle des brises que j'avais respirées à Athènes et à Grenade. ». Le plaisir de Chateaubriand voyageur réside ainsi dans cet imaginaire qui met en relation les espaces de sa vie antérieure pour humaniser le paysage à l'aune de ses réminiscences. L'hypothèse d'un ailleurs du paysage surgit comme extension de l'univers intime prolongeant l'espace perçu et lui donnant la profondeur de l'expérience vécue. Les comparaisons accentuent encore ce principe, simplement effleuré par le mode allusif.

- Le mode comparatif

Si l'allusion donne une dimension poétique à la description d'un paysage, incluant un possible non décrit en superposition de l'espace représenté, la comparaison met sur le même plan deux lieux naturels avec un degré de similitude moins approfondi : Chamisso et Berlin ne sont ainsi rapprochés que par le lien ténu que constitue l'identité de degré du vent ; dans un autre passage de *Mémoires d'outre-tombe*, « abandonné sur les ruines de Rome », Chateaubriand s'égare et ce sentiment de perte lui semble proche de celui ressenti naguère dans un autre cadre, bien différent :

[314] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, « Voyage de la Grèce », pp. 162-163.
[315] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième – Chapitre 2, p.196.

> A ma première promenade, les aspects me semblaient changés, je ne reconnaissais ni les arbres, ni les monuments, ni le ciel, je m'égarais au milieu des campagnes, le long des arcades, des aqueducs, comme autrefois sous les berceaux des bois du Nouveau Monde[316].

Le désenchantement gagne l'auteur après la mort de Pauline de Beaumont : le paysage s'en ressent mais la comparaison permet de suggérer un espace du refuge face à une réalité qui l'égare : l'image des « berceaux » est loin d'être anodine et suggère le cocon réconfortant du Nouveau-Monde, moment naïf d'un bonheur primitif vécu naguère, du temps de la jeunesse insouciante. Si le rapprochement n'est pas pertinent, l'égarement n'étant pas du tout le même, égarement de l'esprit à Rome et égarement véritable dans l'immensité inconnue en Amérique, il n'est justifié que par le nécessaire surgissement d'une image consolatrice. La comparaison paysagère, si elle démultiplie l'espace du paysage premier dans un espace second, via un point de rapprochement ténu, participe cependant bien d'une stratégie d'écriture utilitaire, ce que confirme davantage le fonctionnement analogique, rapprochant les espaces de manière plus nette encore.

- *Analogies paysagères*

Les rapports étroits tissés entre les paysages antérieurs et les paysages présents ouvrent la brèche de la mélancolie, aussi convient-il tout d'abord d'identifier ce fond déceptif qui constitue l'arrière-plan d'une symbiose éphémère des espaces perçus.

Le fond de l'analogie : la crise du « moi »

L'analogie des paysages prend racine dans une identité de situation qui favorise l'émergence de la mémoire que Chateaubriand présente comme un « panorama »[317]. Elle prend le cadre nocturne comme espace-temps de prédilection, favorisant l'épaisseur analogique des paysages superposés. L'auteur fait de son esprit le lieu de conjonction des paysages vus et réactivés au moment d'une appréhension présente : « là, viennent se peindre sur la même toile les sites et les cieux les plus divers avec leur soleil brûlant et leur horizon brumeux ». Prenant volontiers les exemples de paysages les plus contraires, il

[316] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre quinzième – Chapitre 7, p. 712.
[317] *Ibid.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 8, p. 798.

entend illustrer le large spectre qui s'ouvre au processus de la réminiscence : projection de cette toile intérieure, la page reproduit cette fusion paysagère. Chateaubriand théorise d'ailleurs cet aspect dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, mais plus largement dans *Mémoires d'outre-tombe*, le premier annonçant le second dans sa dimension introspective : le « moi » se fait le foyer réflexif d'une relation intime à un type particulier de paysage nocturne et « noble ». Ainsi, la nuit, par l'effacement des données perceptives, favorise la surimpression mémorielle des paysages[318] :

> La nuit est plus favorable que le jour aux réminiscences du voyageur ; elle lui cache les paysages qui lui rappelleraient les lieux qu'il habite, elle ne lui laisse voir que les astres, d'un aspect semblable sous les différentes latitudes du même hémisphère. Alors il reconnaît ces étoiles qu'il regardait de tel pays, à telle époque ; les pensées qu'il eut, les sentiments qu'il éprouva dans les diverses parties de la terre, remontent et s'attachent au même point du ciel[319].

Miroir d'un véritable rapport à soi par l'abolition des paysages antérieurs qui pourraient se rappeler à l'espace de la conscience, la nuit motiverait cependant un autre type de remémoration, celle des sentiments, dans un face à face avec soi. L'enjeu de la superposition nocturne serait ainsi l'effacement de l'espace extérieur au profit d'un espace intérieur. Le paysage devient ainsi un simple moyen de réactivation, un point d'ancrage qui matérialise le début du processus introspectif :

> La nuit je me promenais sur le pont avec le second capitaine, Dinelli. Les nuits passées au milieu des vagues, sur un vaisseau battu de la tempête, ne sont point stériles pour l'âme, car les nobles pensées naissent des grands spectacles. Les étoiles qui se montrent fugitives entre les nuages brisés, les flots étincelants autour de vous, les coups de la lame qui font sortir un bruit sourd des flancs du navire, le gémissement du vent dans les mâts, tout vous annonce que vous êtes hors de la puissance de l'homme et que vous ne dépendez plus que de la volonté de Dieu. L'incertitude de votre avenir donne aux objets leur véritable prix, et la terre contemplée du milieu d'une mer orageuse ressemble à la vie considérée par un homme qui va mourir[320].

Le « noble » paysage nocturne ne convoque pas tant un autre paysage qu'il ne conduit à un repositionnement du « moi » dans le cosmos, dans une intériorisation progressive de la conscience placée peu à peu face à Dieu. La mémoire analogique fait du paysage un vecteur idéal conduisant au « moi », dans une similitude d'agitation et de fugacité. Plus le paysage exprime la puissance de la nature et de Dieu, plus l'homme, en

---

[318] Pour Jean-Claude Berchet, la nuit chateaubrianesque irait même plus loin, favorisant la dissipation même du paysage : c'est lorsqu'elle trouve « cette unité toute intérieure » qu'elle devient une force d'abstraction, « de moins en moins liée au paysage » et favorisant les « incantations » de Chateaubriand (« La nuit et les incarnations de la Sylphide », *op. cit.*, p. 201).
[319] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-sixième – Chapitre 1, p. 652.
[320] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage d'Egypte », *op. cit.*, p. 483.

retour, se considère dans sa finitude et dans sa faiblesse. Les paysages s'appellent les uns les autres par un système de miroirs qui n'ont d'autre fonction que de s'annuler au profit d'un constat éternellement renouvelé :

> Je me laissai entraîner à ces réflexions que chacun peut faire, et moi plus qu'un autre, sur les vicissitudes des destinées humaines. Que de lieux avaient déjà vu mon sommeil paisible ou troublé ! Que de fois, à la clarté des mêmes étoiles, dans les forêts de l'Amérique, sur les chemins de l'Allemagne, dans les bruyères de l'Angleterre, dans les champs de l'Italie, au milieu de la mer, je m'étais livré à ces mêmes pensées touchant les agitations de la vie[321] !

Les paysages changent, mais le trouble reste : l'identité du moi, fatale, demeure derrière le paravent des espaces naturels. Noter une conjonction des paysages, c'est revenir éternellement à soi et l'énumération des fragments de lieux traversés demeure empreinte de vanité. La finalité de la superposition des paysages n'est autre que d'aboutir à un discours déploratif sur soi. Malgré tout, si le lamento existentiel se greffe en périphérie des systèmes analogiques, tissant une toile de fond mélancolique, c'est que l'analogie en elle-même a pu, le temps de l'union des paysages contemplés et de ceux antérieurement perçus, donner l'illusion d'une harmonie séduisante, qui individualise l'espace étranger, en faisant une part annexée d'un moi heureux.

Le paravent des paysages : une superposition heureuse et éphémère

Un paysage semble représenter explicitement les deux étapes principales du principe de superposition, lorsque le voyageur d'outre-tombe retrace son parcours de Dunkeim à Frankenstein, glissant peu à peu vers l'espace des réminiscences :

> De Dunkeim à Frankenstein, la route se faufile dans un vallon si resserré qu'il garde à peine la voie d'une voiture ; les arbres descendant de deux talus opposés se joignent et s'embrassent dans la ravine. Entre la Messénie et l'Arcadie, j'ai suivi des vallons semblables, au beau chemin près : Pan n'entendait rien aux ponts et chaussées. Des genêts en fleurs et un geai m'ont reporté au souvenir de la Bretagne ; je me souviens du plaisir que me fit le cri de cet oiseau dans les montagnes de Judée[322].

La similitude approximative des lieux, entre rapprochement général (identité de l'aspect du vallon) et distanciation assise sur un détail minime (le chemin) conduit à l'évocation explicite de la réminiscence au moyen de verbes relatifs à la mémoire. De

[321] *Op. cit.*, p. 114.
[322] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 9, p. 798.

nombreux paysages se conforment à ce modèle, insistant sur un rapprochement modéré des lieux ou mettant en évidence le surgissement du passé.

Lorsque le rapprochement est effectué, l'écrivain fond le « moi » dans la matière du paysage : que ce soit le moi-fleuve si souvent évoqué par Chateaubriand pour faire de sa vie un cours tortueux après avoir multiplié les comparaisons entre les fleuves américains tour à tour « rivaux » et « époux » lorsqu'il envisage la conjonction de l'Ohio et du Mississipi dans *Mémoires d'outre-tombe*[323] ; ou que ce soit Pauline de Beaumont contaminant les ruines de Rome de son agonie face à « ces portiques morts eux-mêmes depuis tant d'années », et mariant l'image de la beauté fanée de la « femme expirante » aux ruines « décorées de ronces et d'ancolies safranées par l'automne » mais aussi « noyées dans la lumière »[324], le paysage analogique est le meilleur moyen d'y imprimer la présence d'un être en fuite. Le glissement est plus subtil encore pour l'affleurement de l'histoire de la figure de Napoléon dans un cadre alpin. Dans le « journal de Paris à Lugano » de *Mémoires d'outre-tombe*, après la description du paysage offert par le « limbe droit de la Reuss », du « pan de la montagne » et du « chemin » et des « troupeaux », la mention de la faune alpestre, et en particulier de l'aigle, permet une dérive vers la métaphorisation du discours historique fondu dans le paysage :

> Les troupeaux, relégués aux pâturages des régions supérieures, ne paraissent point, d'oiseaux, aucun ; d'aigles, il n'en est plus question : le grand aigle est tombé dans l'océan en passant à Sainte-Hélène ; il n'y a vol si haut et si fort qui ne défaille dans l'immensité des cieux. L'aiglon royal vient de mourir. On nous avait annoncé d'autres aiglons de Juillet 1830 ; apparemment qu'ils sont descendus de leur aire pour nicher avec les pigeons pattus. Ils n'enlèveront jamais de chamois dans leurs serres ; débilité à la lueur domestique, leur regard clignotant ne contemplera jamais du sommet du Saint-Gothard le libre et éclatant soleil de la gloire de la France[325].

L'analogie confine à la fusion véritable, le paysage devenant un instrument commode pour métaphoriser le discours historique par le basculement opéré autour du motif de l'aigle. Pour un peu, Chateaubriand pourrait reprendre la réflexion qui clôt le tableau perçu à Gand : « l'histoire m'apparaissait sur les nuages du ciel »[326]. Mais parfois, une légère distance s'opère entre l'espace perçu et l'élément analogique qui s'y superpose. Si les personnages sont volontiers en rapport de fusion avec lui, les paysages convoqués sont souvent mis à distance avec le premier d'où il tire son origine.

---

[323] *Op. cit.*, tome I, Livre huitième – Chapitre 2, p. 397.
[324] *Ibid.*, tome I, Livre quinzième – Chapitre 4, p. 700.
[325] *Ibid.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 12, pp. 601-602.
[326] *Ibid.*, tome I, Livre vingt-troisième – Chapitre 9, p. 1152.

A Tain, le paysage américain, qui est le principal objet des souvenirs chateaubrianesques, apparaît quelque peu distancié : « je me croyais en Amérique : le Rhône me représentait mes grandes rivières sauvages. J'étais niché dans une petite auberge, au bord des flots »[327]. L'annexion possessive de l'espace du Nouveau-Monde trahit bien son intériorisation comme composante du moi avec laquelle le nouveau paysage entre en rapport de proximité : mais l'illusion américaine reste mise à distance par les verbes employés. Ainsi en est-il de même à Gand, où le voyageur constate que les « barques glissant sur d'étroits canaux, obligées de traverser dix à douze lieues de prairies pour arriver à la mer, avaient l'air de voguer sur l'herbe ». Alors, précise le mémorialiste, « elles me rappelaient les canaux sauvages dans les marais à folle avoine du Missouri. »[328]. En Grèce, observant le panorama depuis une fenêtre, le voyageur fait participer le lecteur à son activité contemplative[329], mais l'analogie avec le passé mythique du pays se fait aussi sur le mode de la distanciation : « je pouvais à peine me persuader que je respirais dans la patrie d'Hélène et de Ménélas »[330]. Ce rapprochement distancié est comme la mesure de l'empan qui sépare, malgré les ressemblances, la réalité du souvenir : le mémorialiste se méfie des illusions de l'esprit et des idéalisations de sa jeunesse. La mémoire peut se jouer facilement de la conscience et le bon rapport de médiance au monde est celui d'une prudence, celle de l'esprit d'examen :

> A la nature de la lumière et à une sorte de vivacité du paysage, je me serais cru sur une des croupes des Alleghanis, n'était qu'un haut aqueduc, surmonté d'un Pont étroit, me rappelait un ouvrage de Rome auquel les ducs lombards de Spoleto avaient mis la main : les Américains n'en sont pas encore à ces monuments qui viennent après la liberté[331].

Un simple aqueduc peut métaphoriser, comme l'a bien souligné Jean-Pierre Richard[332], le rapport d'analogie entre un paysage présent et un paysage passé, mais la raison du voyageur est là pour modérer les élans de la mémoire : l'Amérique n'est pas l'Italie, et les Alleghany sauvages ne peuvent entièrement se superposer à la Rome civilisée. Ainsi, Chateaubriand aime à penser des rapprochements pour mieux ensuite les

---

[327] *Op. cit.*, tome I, Livre quatorzième – Chapitre 2, p. 658.
[328] *Ibid.*, tome II, Livre vingt-troisième – Chapitre 9, p. 1152.
[329] « […] je parcourais des yeux le ciel, la vallée, les sommets brillants et sombres du Taygète, selon qu'ils étaient dans l'ombre ou dans la lumière. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de la Grèce», *op. cit.*, p. 114.).
[330] *Ibid.*, p. 114.
[331] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième – Chapitre 2, p. 197.
[332] Selon le critique, « il est encore une rivière aérienne ; en son sommet courent des eaux […] qui nous signifient à la fois la fragilité, la vivacité glissante du moment, et l'irrévocable fuite des temps, le passage cosmique d'une Histoire. » (*Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 90).

atténuer, dans une poésie de la compensation qui n'est pas sans s'opposer à la manière fréquente par laquelle, au contraire, il convoque le paysage comparant en exhibant les procédés de la mémorisation.

Alors qu'il retrace ses promenades botaniques dans la vallée de Tèple, le mémorialiste jette un pont entre ces préoccupations de l'âge avancé et celles du jeune homme : le paysage retracé conduit à l'énumération des espèces végétales et au « doux sujet de [ses] premières anthologies »[333]. Le paysage devient alors un moyen de métaphoriser le processus d'émergence du souvenir : « voilà que ma jeunesse vient suspendre ses réminiscences aux tiges de ces plantes que je reconnais en passant. ». Le lecteur doit voir là un signal démarcatif de la plongée dans un espace antérieur, souligné par l'appel direct qui le suit : « Vous souvenez-vous de mes études botaniques chez les Siminoles […] ? ». Le retour au présent après la digression analeptique est tout aussi théâtralisé : « et moi, qui porte en ma mémoire ces souvenirs lointains, solitaires, ignorés, je vis ! Je suis en Bohème, non pas avec Atala et Céluta, mais auprès de madame la Dauphine qui va me donner une lettre pour madame la duchesse de Berry. ». Multiples sont les procédés qui consistent à mettre en relief le mouvement rétrospectif dans *Mémoires d'outre-tombe*, offrant l'introduction ritualisée à un paysage autre, qui prévient le lecteur de l'intrusion du décrochage énonciatif : dans un « gîte » placé « face à l'occident », le voyageur contemplant « l'horizon d'or » témoigne sans ambages : « ma jeunesse revient à cette heure, elle ressuscite les jours écoulés que le temps a réduits à l'insubstance de fantômes ». S'ensuit un paysage dédoublé : « quand les constellations percent leur voûte bleue, je me souviens de ce firmament splendide que j'admirais du giron des forêts américaines, ou du sein de l'océan »[334]. Toile vierge, idéale, où se mêlent les souvenirs à l'image d'une figuration de la page blanche, le ciel devient un espace carrefour du paysage passé et du paysage présent, mais il projette surtout le processus de remémoration en actes[335].

---

[333] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 3, p. 771.
[334] *Ibid.*, tome II, Livre trente-sixième – Chapitre 1, p. 652.
[335] Cela peut se réaliser en soulignant l'écart temporel qui sépare les paysages depuis l'embarquement à Douvres jusqu'au « moment où [il tient] la plume », spécifiant que « trente-neuf années sont accomplies » par la métaphore paysagère qui sublime le procédé de convocation des souvenirs *(Mémoires d'outre-tombe*, *ibid.*, tome II, Livre vingt-septième – Chapitre 11, p. 119.). Dans *Mémoires d'outre-tombe*, un même phénomène se produit par le brusque décrochage au moyen de connecteurs temporels comme « lorsque » ou « quand », entraînant immédiatement dans deux espaces successifs antérieurs, celui de la vue depuis les « châteaux de l'Italie » ou « sur les murs du moyen âge » de « Jérusalem » (*ibid.*, tome II, Livre vingt-sixième – Chapitre 9, p. 75.). Dans les deux cas, il s'agit de mettre en relief l'épaisseur de la mémoire dans une superposition des paysages qui n'est jamais tout à fait exacte : « le spectacle était triste sans doute, mais l'histoire était là et le silence du présent ne laissait que mieux entendre le bruit du passé ».

Appelés ouvertement par la mémoire, les paysages analogiques finissent ainsi par illustrer le processus lui-même, à savoir la capacité de l'esprit de l'auteur à rapprocher les lieux les plus éloignés tout en les confondant dans un espace mémoriel qui exhibe ses modalités de fonctionnement : contemplant les plaines du Nil, Chateaubriand les décrit mais ne peut manquer de faire le rapprochement avec d'autres lieux[336]. Dans la perspective du glissement de la vue à la rêverie, cette vue intérieure, de « Je voyais » à « je songeais », le paysage se creuse à la faveur des souvenirs, il ne se suffit plus à lui-même et réalise « en même temps » la superposition des espaces et la projection omniprésente des processus mentaux : « je ne fus pas très étonné » confie le voyageur, au pied des pyramides, déclarant « c'était absolument là mes fleuves de Louisiane et mes savanes américaines : j'aurais désiré retrouver aussi les forêts où je plaçai les premières illusions de ma vie ». Construire dans l'espace textuel le lieu de rencontre de paysages analogiques, c'est ainsi retrouver avec plaisir ce qui a fui le temps d'une description : décrit, le paysage ne suffit plus et il se trouve étiré vers un écho du passé ou une projection du désir, qui ne peuvent tous deux advenir, si ce n'est dans l'espace des possibles qu'est la description littéraire. Dès lors, il s'agit de retrouver, par la force analogique, celle d'« un enchantement » qui permet de citer Rousseau et ses *Rêveries* et de l'imiter dans les *Mélanges littéraires*, en peignant une nuit américaine qui lui ressemble beaucoup, et en soulignant ostensiblement qu'il s'agit là d'un souvenir : « ce passage de Rousseau me rappelle qu'une nuit, étant couché dans une cabane, en Amérique, j'entendis un murmure extraordinaire qui venait d'un lac voisin »[337].

Entre rapprochement prudent et distanciation nostalgique, les paysages analogiques en viennent à constituer un ensemble descriptif hybride, où il perd peu à peu sa caractérisation propre pour accueillir divers types de discours[338]. Comme pour éviter la confusion entre passé et présent dans les illusions du souvenir déformant et la réalité contemplée, Chateaubriand rapproche les espaces par l'insertion du souvenir sans jamais les confondre. Il cherche toujours à privilégier le « moi » qui, dans ses épanchements doloristes, se substitue aux paysages paravents qui ont tenu le change l'instant d'une heureuse conjonction éphémère. Alors, les inquisitions ou les substitutions de point de vue

---

[336] « […] je ne trouvais dignes de ces plaines magnifiques que les souvenirs de la gloire de ma patrie. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de l'Egypte », *op. cit.*, pp. 461-462. Les citations qui suivent sont issues des mêmes pages.).

[337] *Mélanges littéraires*, « Young », *op. cit.*, p. 31.

[338] Discours historique, intime, métadiscursif ou descriptif des modalités de fonctionnement de l'esprit par la médiation métaphorique.

traduisent la volonté de l'auteur de renforcer encore ce rapport ambigu de proximité et de distance avec les paysages évoqués.

b) Deuxième degré de l'intégration : substitution et basculement des points de vue

Deux modes principaux d'approche de l'espace convoqué permettent à Chateaubriand de mener à bien une véritable intégration fusionnelle des paysages analogiques : l'adoption d'un point de vue inquisitorial et l'adoption d'un regard extérieur, en percevant par les yeux de l'autre, souvent oriental.

- Le paysage analogique comme lieu d'enquête d'un espace de la vacuité

Le paysage décrit sous la forme d'une enquête nous avait d'abord retenu lors de l'étude de la vacuité, *via* les espaces du déchiffrement de l'absence : lorsqu'un élément de la mémoire n'y est pas repris, l'élan déceptif se trouve alors au centre de la description, donnant naissance à un paysage en négatif. Le point de vue du voyageur investit les parcelles les plus infimes de l'espace pour témoigner au plus près de ce qu'il ne contient plus. Un passage célèbre de *Mémoires d'outre-tombe* se livre ainsi, avec un plaisir morbide, à faire la liste des personnalités mortes que l'auteur a connues et dont il a vu la disparition[339]. Un même phénomène se produit face au lac de Genève où planent les souvenirs évanouis de grandes figures littéraires :

> Resté assis sur un banc devant le mur d'enceinte je tournais le dos à la France et j'avais les yeux attachés tantôt sur la cime du Mont-Blanc, tantôt sur le lac de Genève : des nuages d'or couvraient l'horizon derrière la ligne sombre du Jura ; on eût dit d'une gloire qui s'élevait au-dessus d'un long cercueil. J'apercevais de l'autre côté du lac la maison de lord Byron, dont le faite était touché d'un rayon du couchant, Rousseau n'était plus là pour admirer ce spectacle, et Voltaire, aussi disparu, ne s'en était jamais soucié. C'était au pied du tombeau de madame de Staël que tant d'illustres absents sur le même rivage se présentaient à ma mémoire[340].

Tout ce paysage est construit comme un monument à la gloire de figures disparues, depuis l'auréole sainte de l'horizon qui inaugure la description jusqu'à la perspective du

[339] Il s'agit de l'inventaire auquel l'auteur procède au livre trente-neuvième – Chapitre 3 de *Mémoires d'outre-tombe* (*op. cit.*, tome II, p. 826).
[340] *Mémoires d'outre-tombe, ibid.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 21, p. 632.

tombeau de Mme de Staël. La description progresse au fil des lieux de mémoire vidés de leurs occupants et le voyageur se fait le témoin d'hommes oubliés, ces « illustres absents » qui se succèdent sur le fond du cadre naturel comme dans une galerie mortuaire. Le paysage n'est plus qu'un prétexte pour évoquer ses pairs littéraires, écrin qui rehausse encore le prestige du tableau. La célébration des morts est la grande entreprise de Chateaubriand, concrétisée dans *Mémoires d'outre-tombe*, œuvre du « dernier qui » pour reprendre la formule analysée par Albert Thibaudet[341]. Dans cette entreprise, le paysage devient espace de signes d'une ancienne présence dans la pleine conscience d'une impossibilité à faire advenir de nouveau ce qui n'est plus : « Mœurs d'autrefois, vous ne renaîtrez pas ; et si vous renaissiez, retrouveriez-vous le charme dont vous a parées votre poussière ? »[342], se demande le biographe de Rancé.

La seule motivation du paysage de la célébration mortuaire est d'investir des lieux vides de la plénitude de ce qui fut. Espace de reconnaissance, il se peuple de fantômes : « Qui naissait, qui mourait, qui pleurait ici ? Silence ! ». Ces propos de *Vie de Rancé* synthétisent bien la manière dont la littérature descriptive du paysage testimonial se mue en espace de tension entre la vie absente et la mort précaire pour combler la vacuité par le souvenir. Le paysage est un territoire d'enquête peuplé par les mots, d'où la prolifération des énumérations. A Villeneuve, l'ami Joubert est mort mais la nature est un espace de réminiscences : « je reconnaissais les arbres, les champs, les vignes, les petits tas de pierre où nous avions coutume de nous reposer », « je jetais un regard sur la rue déserte et sur la maison fermée de mon ami »[343]. Les étoiles nommées par Pauline de Beaumont sont ainsi des vestiges inscrits dans le ciel : « le lieu où je les ai vus sur les bois de Savigny, et les lieux où je les revoyais, la mobilité de mes destinées, ce signe qu'une femme m'avait laissé dans le ciel pour me souvenir, tout cela brisait mon cœur. »[344]. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, l'orient est investi par « les souvenirs de la France » face à une « mer si tranquille » mais n'en préside pas moins à une trajectoire compensatoire du regard pour combler la vacuité par le dénombrement des signes : « Je ramenais mes regards sur le Péloponnèse, sur Corinthe, sur l'isthme, sur l'endroit où se célébraient les jeux : quel

---

[341] Selon Albert Thibaudet, Chateaubriand aime à se penser comme le dernier représentant d'une génération éteinte : « La vocation de son cœur était combattue par celle de son génie, et celle de son génie était de conclure un passé, de conduire un deuil, d'habiter un château d'idées, de sentiments, de formes dont il fût le dernier héritier. Le leitmotiv « je suis le dernier qui… » ou « j'aurai été le dernier qui… » court tout le long de son œuvre. » (Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, CNRS éditions, p. 71).
[342] *Vie de Rancé*, *op. cit.*, Livre II, p. 1043. La citation qui suit est issue du même passage.
[343] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre treizième – Chapitre 7, p. 632.
[344] *Ibid.*, tome I, Livre treizième – Chapitre 8, pp. 633-634.

désert ! quel silence ! Infortuné pays ! Malheureux Grecs ! La France perdra-t-elle ainsi sa gloire ? Sera-t-elle dévastée, foulée aux pieds dans la suite des siècles ? »[345].

Parfois, le parcours est filtré par le regard d'un personnage, comme Eudore dans *Les Martyrs* contemplant, en se dirigeant vers Athènes, « l'isthme dépeuplé » que Chateaubriand construit comme un double de lui-même, compensant la frustration du voyageur déçu en Grèce par une accumulation de prestigieuses références : « tous ces lieux, encore remplis des noms d'Hercule, de Pélops, de Clytemnestre, d'Iphigénie, n'offraient que des débris silencieux », « il se rappelle ces jeux chantés par Pindare, qui participaient en quelque sorte de l'éclat et de la toute-puissance des dieux ; il cherche à Mégare les foyers de son aïeule qui recueillit les cendres de Phocion. »[346]. Si le héros reconnaît quelque chose, ce sont uniquement « les pierres funèbres de Thrasybule, de Conon, de Timothée » et « il salue les sépulcres de ces jeunes hommes, morts pour la patrie dans la guerre du Péloponnèse. ». Sonder le paysage vide, c'est le peupler de noms, faire de lui un espace annexé par la mémoire. Cette vertu commémorative des paysages du souvenir passe alors fréquemment par la fiction d'un point de vue autre, qui change la perspective et rend exotique ou attrayant, faisant de l'image de l'oriental ou de l'écrivain une figure de transition visuelle bien commode pour exprimer une rêverie sur l'espace fortement teintée d'imaginaire.

- L'adoption d'un point de vue par procuration : « l'estrangement » paysager

De même que René rêve de devenir lui-même un pâtre blotti auprès du feu au coin d'un bois[347], une rêverie sur la naïveté primitive se poursuit tout au long de l'œuvre de Chateaubriand. La figure de l'étranger, souvent figure du simple, cristallise en lui les rêves d'une vie autre et idéalisée, imaginée comme meilleure, mais permettant surtout de jeter un œil neuf et comme désincarné sur le paysage envisagé. Débarrassés de la culture et des préjugés occidentaux, les personnages orientaux sont comme autant de points d'ancrage de la rêverie sur un regard naïf, trahissant un rapport de proximité primitive à la nature. Souvent, Chateaubriand se rêve en Arabe ou en Turc, adoptant de manière fictive le point de vue de ces *alter egos* sur le paysage.

---

[345] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de la Grèce », *op. cit.*, p. 154.
[346] *Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre XV, p. 339.
[347] *René*, *op. cit.*, p. 129.

La vision d'une Grèce idéalisée préside alors à un premier décrochage par rapport au paysage réel :

> Je vois aujourd'hui, dans ma mémoire, la Grèce comme un de ces cercles éclatants qu'on aperçoit quelquefois en fermant les yeux. Sur cette phosphorescence mystérieuse se dessinent des ruines d'une architecture fine et admirable, le tout rendu plus resplendissant encore par je ne sais quelle autre clarté des muses.

S'ensuit une posture fictive de substitution qui place Chateaubriand dans le regard du « douanier turc du Pirée », dans un procédé semblable à celui par lequel il imagine la rêverie mélancolique de Bonaparte en exil à Saint-Hélène :

> […] il vivait seul, gardien de trois ports déserts, promenant ses regards sur des îles bleuâtres, des promontoires brillants, des mers dorées. Là, je n'entendais que le bruit des vagues dans le tombeau détruit de Thémistocle, et le murmure des lointains souvenirs : au silence des débris de Sparte, la gloire même était muette[348].

Le regard du turc conduit au cadre de sa contemplation, informée par la rêverie de Chateaubriand. Ce glissement lui confère des rêveries qui ne sont pas les siennes, idéalisant sa perception. Le « murmure des lointains souvenirs » investit la vision de l'espace et l'arabe n'est qu'un double du turc, truchement de l'auteur développant sa poésie intime des paysages :

> Ah ! si du moins j'avais l'insouciance d'un de ces vieux Arabes de rivage, que j'ai rencontrés en Afrique ! Assis les jambes croisées sur une petite natte de corde, la tête enveloppée dans leur burnous, ils perdent leurs dernières heures à suivre des yeux, parmi l'azur du ciel, le beau phénicoptère qui vole le long des ruines de Carthage ; bercés du murmure de la vague, ils entroublient leur existence et chantent à voix basse une chanson de la mer : ils vont mourir[349].

La postulation hypothétique nimbe le propos d'incertitude et confirme le décrochage référentiel : ultime avatar de René contemplant les oiseaux de passage partant pour d'autres contrées, l'arabe figure la condition humaine dans un paysage archétypal et paradisiaque. Une même poésie du murmure relie les espaces du turc du Pirée et ceux de l'arabe « de rivage », un même déclin qui conduit vers la lente agonie du dernier souffle. Il s'agit bien de la rêverie d'un mémorialiste qui retrace sa propre vie finissante et qui envie la quiétude de doubles apaisés, transformant les lieux en havre de paix, cimetières idylliques du poète. Les paysages de substitution qui se développent ainsi ne sont donc qu'en apparence des points de vue alternatifs sur le monde : la rêverie de l'auteur y trouve

---

[348] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre dix-huitième – Chapitre 1, p. 796.
[349] *Ibid.*, tome I, Livre vingt-quatrième – Chapitre 17, p. 1261.

un asile parfait pour sa pleine expression distanciée. Mais Chateaubriand va plus loin puisqu'il délègue parfois sa parole en empruntant les propos d'autres auteurs, utilisant l'intertextualité revendiquée pour masquer un défaut de perception réelle des lieux, comme pour les pyramides égyptiennes et les plaines de Memphis[350]. Sous couvert d'apporter un point de vue plus pertinent que le sien, Chateaubriand masque un écueil de son récit : dès lors, la substitution comble un vide littéraire alors que le relais perceptif était au contraire, par la figure de l'étranger, fortement investi des rêveries de l'auteur.

La construction habile du jeu des points de vue portés sur les paysages permet de varier les descriptions et d'animer le récit : Chateaubriand ne recherche pas autre chose lorsque le paysage du souvenir vient prendre place au sein de la description en combinant les procédés d'écriture jusque-là relevés.

C – La logique combinatoire : la voie médiane de l'insertion.

Empruntant à diverses techniques descriptives, certains paysages associent perception analogique et logique contrastive. Pour donner la juste mesure des nuances, le paysage se tempère après avoir cédé aux sirènes de l'analogie : à Londres, dans *Mémoires d'outre-tombe*, le voyageur retrace un dîner où l'identité de point de vue entre Chateaubriand et son convive est rapprochée de celui de Milton et Shakespeare, franchissant l'abîme du temps pour mieux modérer *in fine* l'affirmation première :

> Nous dînions souvent dans quelque taverne solitaire à Chelsea, sur la Tamise, en parlant de Milton et de Shakespeare : ils avaient vu ce que nous voyions ; ils s'étaient assis, comme nous, au bord de ce fleuve, pour nous fleuve étranger, pour eux fleuve de la patrie. Nous rentrions de nuit à Londres, aux rayons défaillants des étoiles, submergées l'une après l'autre dans le brouillard de la ville. Nous regagnions notre demeure, guidés par d'incertaines lueurs qui nous traçaient à peine la route à travers la fumée de charbon rougissante autour de chaque réverbère : ainsi s'écoule la vie du poète[351].

L'analogie poétique, d'abord soulignée par une conformité première, est nuancée par un système de parallélisme à valeur contrastive sur le rapport au fleuve, puis le paysage traversé retisse le lien relâché de l'identité poétique par une même errance nocturne en suivant une lumière idéalisée, sans doute celle du génie. La pointe finale renoue l'analogie distendue par un paysage entre ombre et lumière. Au bord de l'Eurotas, le voyageur mesure

[350] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de l'Egypte », *op. cit.*, p. 472. Chateaubriand cite Diodore de Sicile en lieu et place de sa propre description.
[351] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre onzième – Chapitre 3, p. 549.

les rapports de sa situation avec celle de son passé en Amérique pour mieux souligner les ravages du temps qui ont changé son rapport à la nature : « les yeux attachés au ciel » à contempler « la belle Constellation du Cygne de Léda », il établit un lien avec ses rêveries américaines d'antan. Il précise alors : « je me rappelle encore le plaisir que j'éprouvais autrefois à me reposer ainsi dans les bois de l'Amérique », filant le propos à travers un long paysage qui se conclut sur une différence qui oppose le jeune homme de « vingt ans » et celui d' « un âge plus mûr » dont les goûts ont changé. « Il me faut à présent de vieux déserts » : « je dormirais encore volontiers au bord de l'Eurotas ou du Jourdain si les ombres héroïques des trois cents Spartiates ou les douze fils de Jacob devaient visiter mon sommeil ; mais je n'irais plus chercher une terre nouvelle qui n'a point été déchirée par le soc de la charrue. »[352]. Seule reste la rêverie investissant un paysage désormais idéalisé dans le vide qu'il contient, creuset plus apte à recueillir les souvenirs de toute une vie. Le paysage devient lieu d'une tension entre divers espaces analogiques et si le mémorialiste témoigne de la manière dont « les édifices de Gand [lui] retraçaient ceux de Grenade », c'est « moins le ciel de la Vega ». La minoration du propos est constante : les « vingt-six îles formées par ces canaux » de Gand « n'étaient pas ceux de Venise ». Le paysage est le lieu de la distinction et les ressemblances valent d'autant plus lorsqu'elles sont perçues à l'aune des différences : « une énorme pièce d'artillerie du moyen âge, voilà ce qui remplaçait à Gand la cité des Zegris »[353]. L'espace analogique démultiplie le champ des références et le paysage devient un espace composite tissé par les souvenirs, mais aussi et surtout, à la croisée des procédés de rapprochement et d'opposition, un lieu d'ajustement référentiel, qui vise à donner au lecteur l'image véritable qu'en a le narrateur chargé d'années.

Ainsi, dans *Mémoires d'outre-tombe*, lorsque Chateaubriand compare, à son habitude, « les jours de Voltaire [qui] se sont écoulés » et sa « renommée » qui « fait encore un peu de bruit », non pas à un fleuve, comme il le fait pour sa propre existence, mais seulement à un « ruisselet », le rapprochement, moins fort que l'analogie par le biais de la comparaison, n'en est pas moins une invitation à la contemplation d'un monde infime, sur le mode mineur. L'exploration qui s'ensuit d'un paysage microcosme, fait d'une « palmette de fougère », du « susurrement d'une vague » ou d'un « insecte imperceptible », distingue l'attention scrupuleuse du voyageur au monde naturel de la grandeur de vue de Voltaire,

[352] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de la Grèce », *op. cit.*, pp. 139-140.
[353] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre vingt-troisième – Chapitre 9, p. 1153.

dont ces « intimes misères » sont « inconnues […]»[354]. Le paysage, de comparant, devient moyen de distinction ; la construction d'un ethos du voyageur attentif et court de vue rencontre celle du grand homme aux larges regards artistiques.

Mais le rapprochement analogique peut aussi conduire à la substitution des éléments du paysage : lorsqu'en Orient, « le ciel [est] nébuleux, et l'air froid comme en France », le voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* y perçoit un « plaisir secret » qui consiste en une substitution surprenant ses attentes, celui de « contempler ce ciel grisâtre et attristé, au lieu de ce ciel pur que j'avais eu si longtemps sur ma tête. »[355]. Par le jeu des démonstratifs, le premier étant anaphorique, et le second cataphorique, Chateaubriand opère le glissement de l'analogie à la logique de substitution pour mieux mimer l'effet d'inattendu. Souvent, le paysage nourri de réminiscences allie modalités comparatives et analogiques pour nuancer le rapprochement effectué en combinant deux procédés proches. Dans *Voyage en Amérique*, à Cuscowilla, Athènes apparaît dans l'espace du Nouveau-Monde, d'abord par le biais d'une comparaison, celle du tronc des sapins qui « séparent la ville et le lac : entre leurs troncs, comme entre des colonnes », rêverie qui appelle le rapprochement approximatif concluant le tableau :

> On aperçoit des cabanes, le lac et ses rivages attachés d'un côté à des forêts, de l'autre à des prairies : c'est à peu près ainsi que la mer, la plaine et les ruines d'Athènes se montrent, dit-on, à travers les colonnes isolées du temple de Jupiter Olympien[356].

Les marques de précaution apportées construisent un espace de l'entre-deux, donnant l'image vague d'Athènes flottant en perspective, comme en surimpression, en toile de fond du paysage américain. Parfois, l'inverse se produit et l'analogie conduit à la comparaison[357].

---

[354] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-quatrième – Chapitre 7, pp. 508-509.
[355] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage de l'archipel, de l'Anatolie et de Constantinople », *op. cit.*, p. 249.
[356] *Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 733-734.
[357] Dans *Mémoires d'outre-tombe* le souvenir de Mme Récamier « dans ces campagnes désertes » pendant les promenades de Chateaubriand lie « dans [ses] sentiments l'avenir et le passé, car autrefois [il faisait] aussi les mêmes promenades ». S'ensuit alors un autre souvenir, celui d'une morte, « pauvre jeune femme », associée à « l'endroit où [cette] Anglaise s'est noyée » : lieu de pèlerinage, le paysage organisé autour du Tibre est aussi promesse de renaissance via une comparaison : « ses flots se sont renouvelés : ils sont aussi pâles et aussi tranquilles que quand ils ont passé sur cette créature pleine d'espérance, de beauté et de vie » *(Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre vingt-neuvième – Chapitre 14, p. 251). D'une figure fantomatique à l'autre, d'une absente à une morte, de l'analogie des promenades, des eaux lugubres de la morte à celles qu'il contemple est métaphorisé le franchissement du temps. Ainsi s'établit la permanence des souvenirs de Mme Récamier, par la figure de transition de la jeune anglaise en surimpression du paysage aperçu. Le souvenir ne meurt jamais, comme les eaux du Tibre qui restent imperturbables, images du temps dévorateur. Les campagnes comme le fleuve figurent, le lien qui rattache l'homme et ses souvenirs : le paysage devient le

Les trois logiques à l'œuvre dans la construction des paysages du souvenir – contrastive, assimilatrice et combinatoire – témoignent de la grande diversité des modes de combinaison de la mémoire et du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand. Un esthétique de la moyenne voie semble être celle qui préside à l'ensemble de ces descriptions : l'assimilation entre les paysages perçus et les paysages en surimpression, appelés par les souvenirs, n'est jamais totale, elle est toujours l'objet d'une distinction ou d'une précaution qui note la nuance et permet une juste appréhension de l'espace composite ainsi recréé par la littérature. Annexant le langage des peintres et les techniques descriptives de ses devanciers pour nourrir sa propre poétique, Chateaubriand inscrit ses paysages dans une dynamique d'interaction et de récriture qui, des variantes aux postulations analogiques du souvenir, témoignent d'un souci constant de la variation et du ton juste, ciselant le style pour parvenir à la pleine expression de ses impressions et de ses sentiments face aux paysages observés. Cette restitution se veut à la fois fidèle dans ses moindres détails – d'où le souci de perfectibilité à l'œuvre dans les récritures – mais aussi apte à rendre les nuances intériorisées de l'esprit, dont les paysages nourris des analogies de la mémoire sont le témoignage.

Mais lorsqu'il s'agit d'aborder le régime de la fiction, les paysages entrent dans un autre système de représentation, constitutif du genre, où ils ne font plus tant le lien avec l'expérience scripturale et existentielle qu'ils ne sont utilisés à des fins génériques dans l'univers clos du récit. Objets de composition employés dans la recherche d'effets précis, ils entrent dans une triple relation d'interaction avec la matière fictionnelle, partant du cadre général de l'action et des rapports avec les personnages pour en venir à être intégrés dans les discours de ces derniers, ultime procédé de mise en abyme littéraire.

---

point d'ancrage où ils viennent se confondre dans une même continuité descriptive. C'est pourquoi Chateaubriand affectionne particulièrement les paysages : s'y cristallisent et s'y recomposent les figures mortes de son passé. Il les contemple comme on feuillette un album de souvenirs.

Chapitre II – Paysages et diégèse : dynamiques d'interactions

Selon Aurélie Gendrat-Claudel, qui analyse le paysage romanesque dans « le cas de l'Italie romantique »[358], le paysage serait une « fenêtre ouverte » sur le roman en ce qu'il révèlerait ses modalités de fonctionnement[359]. Cette dimension heuristique se manifeste chez Chateaubriand de manière patente dans la façon dont la description paysagère investit les domaines de l'intrigue, non plus comme un élément qui s'y adjoint ou s'y annexe, mais qui l'accompagne, la commente et souligne ses temps forts, dans la lignée des récits épiques et des romans noirs anglo-saxons. Héritier de cette double tradition qu'il combine notamment dans *Les Natchez*, *Atala* et *René*, mais aussi dans *Les Martyrs* et *Les Aventures du dernier Abencérage*, mariant tradition épique, récit d'édification chrétienne et univers méditerranéen ou oriental, il confère aux descriptions de la nature une fonction structurante, bornant l'espace géographique et temporel de l'action, mais aussi un rôle de mise en évidence des moments importants de l'intrigue, guidant le lecteur dans son parcours. Les récits de voyage, notamment *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui est le seul à fournir une trame continue et retravaillée dans la perspective de former une œuvre construite[360], reprennent déjà ce procédé, en insistant, par la surenchère descriptive de certains paysages, sur les « bornes » du parcours entrepris : mais les paysages sont pris dans une logique chronologique successive qui n'est pas celle de la fiction romanesque ou épique. De plus, un seul personnage est présent comme foyer de la perception, le voyageur et narrateur, catalysant autour de lui l'essentiel des relations trajectives qui constituent une

[358] Aurélie Gendrat-Claudel, *Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman, le cas de l'Italie romantique*, Paris, PUPS, 2007 (nous reprenons le titre même de son étude).

[359] *Ibid.*, p. 34. L'auteur part de l'expression de *De Pictura* d'Alberti pour opérer une translation de sens du « tableau » comme « fenêtre ouverte sur le monde » au « paysage décrit » comme « une fenêtre ouverte sur le roman ».

[360] *Voyage en Italie* et *Voyage en Amérique*, comme *Voyage au Mont-Blanc* et *Voyage à Clermont*, apparaissent comme des récits fragmentaires et lacunaires, pour les deux premiers, usant d'un style parfois télégraphique, empruntant au modèle du journal de bord ou de la matrice épistolaire, alors que les deux derniers se présentent comme ce que Chateaubriand appellerait des « fragments détachés », l'un sous la forme d'un court traité du paysage de montagne, l'autre comme une longue lettre relatant un bref séjour émaillé de réflexions sur la perception des paysages de montagne également.

médiance simple multipliée au sein des récits fictionnels, notamment par le procédé des récits enchâssés[361].

Ainsi, de nombreuses relations se tissent entre les paysages et l'intrigue romanesque dans les œuvres fictionnelles de Chateaubriand, se manifestant donc sur le plan de l'action, des personnages, et du discours qu'ils contiennent. Le paysage s'insère dans chacun des rouages de la machine romanesque mais de manière distincte selon les niveaux d'analyse[362] : leur participation à la dynamique de l'intrigue, leur rôle dans la constitution de l'ethos des personnages, leur inclusion dans un système discursif. Mais avant cela, il convient d'analyser rapidement, sur un plan macrostructural, la place des paysages dans les récits de Chateaubriand pour en déceler les implications dans la poétique structurale mise en œuvre.

---

[361] Par ailleurs, les récits de voyage organisent un espace de la découverte, moins présent dans le modèle romanesque, même si bon nombre de personnages chateaubrianesques sont des voyageurs, comme René, Chactas ou Eudore, mais aussi Céluta. Ces paysages traversés ne sont pas tant des « images » voulues comme pittoresques, explicitement tournées vers un ailleurs à visée dépaysante, même si elles contribuent à former un cadre exotique indéniable. Le monde fictionnel ne s'organise pas tant autour d'une trajectoire simple que d'un faisceau d'itinéraires qui se retrouvent tous au point d'origine, paradis perdu où les paysages contribuent à façonner un univers stable, en tension permanente avec la fuite paysagère des errances. Regrettant toujours la patrie, fuyant pour mieux revenir, les personnages fictionnels sont à bien des égards des doubles du voyageur, mais les paysages qui défilent au gré de leurs parcours entrent en résonnance avec ceux d'un monde clos, inexistant dans les récits de voyages de Chateaubriand, si ce n'est comme un horizon en fuite, toujours en perspective, mais qui se dérobe à toute systématisation descriptive fixe. A ce titre, les paysages des origines, pour Chateaubriand, ne peuvent réellement être décrits tout d'abord que sur le mode indirect de la fiction (on se souvient que seul René entre dans la demeure paternelle, comme Chactas dans la tente de son père ou les enfants de Rancé à La Trappe ou encore ce même Chactas au village en ruine de la Mission). Ce sont les *Mémoires d'outre-tombe* qui feront passer le modèle du paradis perdu du régime de la fiction au régime autobiographique par la peinture mémorable de la naissance et de l'enfance à Combourg et en Bretagne, déjà sous le signe de la fuite et de l'errance.

[362] Depuis la récente réhabilitation du descriptif, par les travaux de Philippe Hamon, Jean-Michel Adam et André Petitjean, au sein du roman et de sa valeur intrinsèque comme élément qui n'est plus seulement borné à la simple fonction référentielle qui lui était jusque-là dévolue, la fonction des descriptions a été repensée. Si ces travaux sont surtout concentrés sur le récit réaliste ou naturaliste, ils permettent de réévaluer la description, notamment celle des paysages, dans son lien avec l'intrigue, non plus comme simple « pause » comme l'entend la narratologie, mais comme objet du récit entrant en interaction avec l'action proprement dite et avec les personnages qui s'y trouvent impliqués. Si les descriptions ont un statut éminemment autonome structurellement parlant, et peuvent être délimitées précisément par la présence de marqueurs bornant ce qu'Adam et Petitjean nomment de manière pertinente des « séquences », cette autonomisation n'est pas à penser comme surajoutée au récit et à sa logique, mais comme un élément qui en fait partie à part entière, en tension ou en accord constant avec la dynamique de l'action. Au-delà de la simple fonction mimétique, la description de paysage, qui fait entrer dans la diégèse la présence d'un décor qui s'y appose comme sur le mode digressif, est désormais à étudier dans ce qu'Aurélie Gendrat-Claudel appelle les « deux grands problèmes » qui s'y attachent, à savoir la « fonction » et le « sens » de ces séquences (Aurélie Gendrat-Claudel, *op. cit.*, p. 131). Celle-ci propose, pour l'étude de leur présence dans les romans italiens de « l'Italie romantique », « six axes de lecture » (p. 137) : la « proportion », la « répartition et disposition », la « fonction esthétique », « l'analogie psychologique », « l'invitation herméneutique, Mathesis et Semiosis » - ce que Philippe Hamon nomme de manière heureuse la fonction « décryptive » - et enfin la « résistance », l'« opacité descriptive ». Cette dernière caractéristique ne nous semblant pas pertinente dans le cas de Chateaubriand, où toute description de paysage fait sens, nous avons choisi de considérer les fonctions et les significations de la description paysagère selon trois rapports essentiels du paysage et de la matière fictionnelle pour les examiner au miroir des trois éléments principaux de la fiction : l'intrigue, les personnages, et le langage.

I. Paysage et structuration du récit : logiques de répartition rythmique et poétique des effets

Chateaubriand utilise les paysages selon une poétique propre à ses fictions, relevant souvent de l'influence des grands modèles, comme l'épique antique, et qui servent de matrice au sein de laquelle il introduit une certaine variation. Au-delà des modèles, Chateaubriand prend un soin tout particulier à organiser des déséquilibres au sein de ses récits pour mieux faire porter l'accent sur les temps forts de l'action en concentrant les paysages à certains moments essentiels pour mieux les éluder à d'autres. L'ouverture et la clôture des récits, deux temps importants de l'œuvre, permettent la mise en place d'une esthétique du grandiose et des effets de structure alors que la répartition interne traduit un souci de variété expressive.

1. Ouverture et clôture des récits : poétique du grandiose et des effets.

L'ouverture et la clôture des récits de Chateaubriand produisent un effet de boucle, marque de perfection structurale et formelle. De même qu'il prend soin de souligner la « bordure » de ses tableaux, l'auteur cherche à soigner particulièrement les limites de ses fictions. Nombre de critiques ont déjà montré combien le prologue d'*Atala*, relevant du grandiose épique, appelle, dans l'épilogue, la description du Meschacebé réduit à néant dans un abîme sublime, la cataracte de Niagara[363]. La bipartition initiale des rives, l'imaginaire du fleuve venu des origines et trouvant sa confluence dans le Meschacebé, symbole de l'écriture et fil conducteur de l'intrigue, se constitue en miroir avec son point d'aboutissement, Niagara, qui reprend la bipartition des rives pour l'unifier *via* le motif de l'île, pouvant symboliser le paradis précaire dessiné par la fiction et suspendu dans les abîmes, destinée à être plongée dans le néant. Fin du paysage et fin du récit. On ne peut signifier de manière plus spectaculaire – Julien Gracq parle de « lever de rideau » théâtral[364] – l'entrée dans l'espace de la fiction, ritualisée par un seuil initial anticipant sur le rideau liquide refermé sur la mort des descendants et de toute continuation possible de la vie,

[363] Si Pierre Glaudes précise qu'elles sont « peu nécessaires […] à l'action d'Atala », les descriptions du Prologue et de l'épilogue de cette fiction « n'en possèdent pas moins une unité thématique, qui les assemble sous le signe de l'eau. » (*Atala, le désir cannibale*, *op. cit.*, p. 30).
[364] Julien Gracq, *Œuvres complètes*, volume II, *En Lisant en Ecrivant*, *op. cit.*, p. 565.

absorbée par le gouffre de Niagara. On ne peut s'empêcher de songer une nouvelle fois aux paroles de Chateaubriand lui-même : « Niagara efface tout »[365].

Cette tension entre naissance et mort se retrouve au fondement même des *Natchez*, qui débutent par la peinture de l'arrivée de René au village de la tribu, mais surtout au livre II, par une véritable seconde naissance du héros se réveillant devant la coupole immaculée du ciel et un paradis végétal à ses pieds, convoquant les images de l'âge d'or. La fin de l'épopée condamne fortement l'illusion de ces idéaux premiers en précipitant le récit de la mort des acteurs du récit, mais en proposant surtout une description accélérée de la cataracte de Niagara en monstre infernal porteur de mort :

> Ils arrivèrent tous ainsi au bord d'une cataracte dont on entendait de loin les mugissements. Cette cataracte, qu'aucun voyageur n'avait visitée, tombait entre deux montagnes dans un abîme[366].

Ce qu'*Atala* décrit avec complaisance, et qui devait être le rideau qui s'ouvre et qui se ferme sur l'épopée dans son ensemble, est ici précipité, comme pour signifier l'accélération fatale d'un engrenage qui s'est constitué peu à peu au fil du récit jusqu'au basculement fatal et inéluctable. L'ellipse du suicide de Céluta et Mila se réalise alors dans la précipitation d'une phrase brève qui semble accompagner la rapidité de leur chute et contraster avec la longueur du récit qui a précédé : « plus rapides que la chute du fleuve, elles accomplirent leur destinée. »[367]. La force qui dirige l'existence humaine prend de court les forces qui animent la nature, signifiant le caractère inéluctable de la mort et du récit par la disparition de ses deux héroïnes. Elle anticipe ainsi sur le résumé final qui conclut la destinée de la tribu en redoublant la clôture de Niagara « comme terminus » : « ils se vinrent perdre dans un second exil au milieu des forêts de Niagara ». La nature et le paysage absorbent alors toute humanité et la dissolvent dans l'immensité de leurs déserts.

Les Martyrs dessinent une trajectoire plus spiritualisée. Ils s'ouvrent sur la description appuyée des lieux de culte païens pour se clore sur un coucher de soleil retentissant, signifiant l'entrée dans une ère nouvelle ouverte par le sacrifice des deux martyrs – Cymodocée et Eudore – au profit du rayonnement de la religion chrétienne. Un faux départ annonce une fausse fin, qui n'est en réalité qu'un nouveau départ : en concluant son récit par l'adieu aux Muses, Chateaubriand signifie à la fois sa décision de se tourner vers des écrits historiques – ce qu'il ne fera pas immédiatement puisqu'il rédigera

---

[365] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre septième – Chapitre 8, *op. cit.*, p. 378.
[366] *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 574.
[367] *Ibid.*, p. 575. La citation qui suit est issue du même passage.

Itinéraire de Paris à Jérusalem pour compenser l'insuccès des *Martyrs* –, mais il signale surtout l'abdication du paganisme face au triomphe de l'Eglise chrétienne persécutée. L'insistance sur la description séduisante des lieux païens qui ouvre l'œuvre n'est à comprendre que par contraste avec leur disparition à la fin du récit, mimant le cheminement de la conversion de Cymodocée à la religion chrétienne, de l'erreur première à la révélation solaire finale. La description du temple d'Homère se présente sous le signe de la communion des fleuves[368], assortie d'une vue ample du « tableau champêtre » qui ouvre le rideau de la fiction se poursuivant dans la peinture du « temple de Diane », pendant féminin lié à Cymodocée[369]. L'œuvre se clôt sur le rayonnement divin du soleil dans un panorama qui répond à la vue champêtre du début, et signale un véritable regain[370]. Littéralement et spirituellement, Eudore ramène Cymodocée dans le droit chemin[371] : les lieux figurent d'ailleurs la rencontre des croyances païennes et chrétiennes, transposées dans le discours intérieur des personnages, mais aussi dans leur dialogue, reflétant leurs croyances, filtre de perception de l'espace naturel animé par une présence spirituelle. Dans cette « nuit transparente », la nuit figure l'égarement païen et la transparence la lucidité chrétienne appelée à la remplacer. Celle-ci trouve une illustration solaire dans le paysage final, qui fait se conjuguer les couleurs dans un dégradé rassemblant les différents plans du paysage dans une même « jeunesse de la lumière »[372].

De telles correspondances structurent *Les Martyrs* et assurent la cohérence d'ensemble de l'œuvre, dessinant la perspective qui guide la destinée des personnages. L'*incipit* et le *desinit* de *René* et des *Aventures du dernier Abencérage* partagent le même souci de l'effet à produire dans les correspondances entre le début et la fin des récits. Si *Les Aventures du dernier Abencérage* débutent sur le modèle du lever de rideau présidant à l'organisation d'*Atala*, en proposant un panorama de Grenade, *René* inaugure le récit rétrospectif du héros par la peinture d'une scène de quiétude qui manifeste le lien possible

---

[368] « On y voyait le Poète représenté sous la figure d'un grand fleuve où d'autres fleuves venaient remplir leurs urnes » (*Les Martyrs, op. cit.*, p. 107). Cette image des fleuves et de l'urne n'est pas sans rappeler le panorama des fleuves qui apportent le tribu de leurs eaux au Meschacebé dans le prologue d'*Atala*.

[369] Cette féminisation des lieux et du paysage formé par la description du temple de Diane est confirmée par l'absence de Démodocus, remplacé par la nourrice Euryméduse : « Démodocus, retenu par un sacrifice qu'un étranger était venu offrir à Homère, ne put accompagner sa fille à Limné. Elle se rendit seule à la fête avec sa nourrice Euryméduse, fille d'Alcimédon de Naxos. » (*Les Martyrs*, Livre I, *ibid.*, p. 111).

[370] Les « feux naissants de l'aurore » et la « vapeur diaphane » symbolisent le réveil de la foi chrétienne alors que la nuit des « ombres transparentes » qui masque le « beau ciel de Grèce » se fait le théâtre de l'égarement de Cymodocée dans les bois, « retraites enchantées » qui figure les illusions du paganisme : si elle s'égare, ayant « perdu le sentier de la montagne », c'est en trouvant Eudore qu'elle rejoint le chemin de la foi et de sa conversion à venir, préludant aux retrouvailles avec son père et Euryméduse.

[371] « Je vais vous reconduire chez votre père », lui déclare Eudore.

[372] *Les Martyrs, ibid.*, p. 484.

entre l'homme civilisé et l'homme sauvage[373]. L'hybridation qui est celle de René, homme civilisé adopté par les sauvages, est transposée dans celle qui structure l'espace du village indien. Cette union des contraires devient rupture harmonieuse dans l'*incipit* des *Aventures du dernier Abencérage*, le panorama de Grenade figurant la perte des illusions de Boabdil, ce qui dessine déjà le parcours qui lui reste à effectuer, à la croisée des chemins, entre « la mer où l'infortuné monarque allait s'embarquer pour l'Afrique » et « Grenade, la Véga et le Xénil, au bord duquel s'élevaient les tentes de Ferdinand et d'Isabelle »[374]. Le tout forme cependant un « beau pays », liant dans un paysage les deux espaces qui se séparent et la déchirure existentielle qui fonde l'ensemble de l'intrigue. Cette ouverture similaire de *René* et des *Aventures du dernier Abencérage*, quand bien même les circonstances s'opposent entre un personnage qui arrive – René – et un autre qui part – Boabdil -, se trouve accentuée dans la scène paysagère finale du monument solitaire.

René se termine de manière laconique, par l'entremise d'une formulation indéfinie qui mue l'histoire du héros en mythe avec son lieu de pèlerinage attestant de la véracité du récit : « on montre encore un rocher où il allait s'asseoir au soleil couchant ». Cette posture récurrente dans les récits américains s'ancre dans un lieu vestige qui assure le lien entre le passé disparu et le présent de la contemplation, faisant resurgir les souvenirs cristallisés autour d'un élément du paysage devenu symbole. Une même focalisation finale fait naître un lieu de mémoire pétrifié, celui du héros incorporé dans le roc dans le dernier paragraphe des *Aventures du Dernier Abencérage*, qui précipite aussi la destinée des héros pour mieux attirer l'attention du lecteur sur le « tombeau qu'on appelle le tombeau du dernier Abencérage ». Là encore, l'atmosphère légendaire qui se dessine au gré des médiatisations de la parole anonyme rapportée, dans des formules similaires dans les deux œuvres[375], confère une dimension édifiante au monument resté lui aussi anonyme[376].

---

[373] Le village des Natchez figure l'union par le « contraste » des « mœurs sociales » et des « mœurs sauvages » (*René*, *op. cit.*, p. 118).

[374] *Les Aventures du Dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1361.

[375] « […] on montre encore », dans *René* (*op. cit.*, p. 146) et « on m'a montré » dans *Les Aventures du dernier Abencérage* (*ibid.*, p. 1401), redoublant l'acte de mise en relief final du lieu de mémoire par le narrateur, qui se fait relais perceptif pour le lecteur, comme on raconte une légende de bouche à oreille, avec l'apport de véracité dont témoigne l'épisode vécu retracé au présent intemporel, en rupture avec le passé du récit.

[376] Le « rocher » de René pourrait tout aussi bien figurer sa tombe, puisque celle d'Aben-Hamet « n'a rien de remarquable » : « la pierre sépulcrale en est toute unie » (*ibid.*, p. 1401). Seule différence importante : le rocher de René est associé à une scène de déclin, celle de la contemplation du « soleil couchant » signifiant la fin de la fiction, la destinée déclinante du héros et sa mort. La malédiction du paria se poursuit outre-tombe en faisant plonger le soleil dans la nuit. La tombe du dernier Abencérage, pour sa part, est associée à un imaginaire inverse, celui du renouveau figuré par l'eau et l'oiseau qui vient s'y abreuver : « […] on a creusé au milieu de cette pierre un léger enfoncement avec le ciseau. L'eau de la pluie se rassemble au fond de cette coupe funèbre et sert, dans un climat brûlant, à désaltérer l'oiseau du ciel ». L'oiseau pourrait figurer l'esprit

Chateaubriand se révèle ainsi soucieux de laisser le lecteur sur une image forte qui synthétise la destinée de ses héros et qui est transmise par un paysage répondant à celui qui ouvre l'œuvre dans un lever de rideau souvent éblouissant. Le trajet qui conduit de l'émerveillement au pathétique est dessiné par la correspondance des paysages et permet de former la « bordure » du tableau de l'œuvre. Cette volonté de circularité structurelle fait du paysage un agent essentiel de la recherche de perfection artistique dont témoigne l'art narratif de l'auteur. La répartition des paysages au sein des fictions, entre le lever de rideau et sa retombée définitive, relève lui aussi d'une mise en scène efficace, qui joue des équilibres et des déséquilibres pour ménager des effets de rythme donnant de la vigueur à l'action mise en scène, dont elle catalyse les enjeux, passant du décor au rôle d'acteur principal de l'intrigue.

2. Répartition paysagère et équilibre du récit : de la vacuité à l'inflation paysagère

Certains livres ou chapitres des récits chateaubrianesques se révèlent particulièrement fertiles en paysages et un examen de la répartition de ceux-ci au sein des œuvres de fiction révèle un premier élément important : les paysages ne trouvent pas une même place dans chacun d'entre eux. Excepté les analogies paysagères, et en ne se concentrant que sur les paysages qui forment des tableaux ou des séquences quelque peu étendues, un recensement permet de révéler une constance dans la présence paysagère concernant les épopées, comptant 85 paysages pour *Les Martyrs* et 84 pour *Les Natchez*, pour un nombre sensiblement équivalent de pages (394 pages pour le premier, 410 pages pour le second[377]). Les récits brefs ne sont pas aussi homogènes puisque *René* compte 17 paysages pour seulement 29 pages, *Atala* 34 paysages pour 66 pages et *Les Aventures du dernier Abencérage* 12 paysages pour 40 pages. Cette disproportion s'explique bien entendu par le cadre où se déroulent les actions : *Les Aventures du dernier Abencérage* prenant place majoritairement à Grenade, les paysages sont restreints, cantonnés quasi exclusivement à la ville nocturne et au palais de l'Alhambra. Les voyages des personnages sont peu décrits, l'essentiel étant l'intrigue sentimentale, alors qu'*Atala* prend place au sein

---

de Blanca qui vient communier avec Aben-Hamet au-delà de la tombe dans une libation commune, celle de la « coupe funèbre », rappelant le mythe des amants maudits, comme Roméo et Juliette s'empoisonnant de concert. Ici, il s'agit au contraire d'un espoir de vie au-delà de la mort, éternelle en somme.

[377] Nous prenons comme référence l'édition des œuvres dans les volumes de la Pléiade.

des espaces naturels de l'Amérique, particulièrement propices à l'évocation des paysages, de même que *René* qui, s'il ne situe pas l'action du récit au Nouveau-Monde, qui n'est que le lieu de la narration, n'en suit pas moins les errances du héros loin de la civilisation qu'il abhorre. Quant aux épopées, elles s'organisent de manière plus homogène et les paysages s'y révèlent en nombre équivalent tant quantitativement que proportionnellement, et se répartissent, suivant l'usage antique, entre paysages terrestres et paysages célestes pour mettre en relation le monde des dieux et celui des hommes.

Un examen de la place des paysages à l'intérieur de chaque œuvre révèle plus précisément la manière dont Chateaubriand adapte leur présence à l'intrigue selon une recherche des effets et des jeux d'équilibres narratifs, qui ne sont pas les mêmes pour des œuvres longues comme *Les Martyrs* et *Les Natchez* que pour les œuvres brèves que sont *René*, *Atala* et *Les Aventures du dernier Abencérage*.

A - Place et répartition des paysages dans les œuvres épiques : focalisation et équilibre.

Les Martyrs et *Les Natchez* obéissent à une logique de répartition bien différente et la place qu'y occupent les paysages n'est pas la même : ces deux œuvres, rédigées à plus de 15 années d'intervalle, témoignent aussi d'une esthétique différente, liée tant au sujet traité qu'aux lieux de l'action qui nécessitent l'appel à un imaginaire différent et donc à une organisation structurelle distincte. De plus, la nature même des œuvres n'est pas la même, bien qu'elles relèvent toutes deux du genre épique, puisqu'une grande partie des *Natchez* - la seconde moitié de l'œuvre - abandonne le modèle épique réparti en livres pour se conformer au modèle romanesque, sans chapitres, selon un récit qui se développe en continu sur 200 pages.

a) Paysages et structuration des Martyrs : le vide et le plein, symétries et dissymétries initiatiques

Si l'on envisage la répartition des paysages dans *Les Martyrs* en fonction des Livres, force est de constater une grande disparité de présence[378]. Quatre grands ensembles se dessinent, hormis le Livre I, qui pose le décor de l'action et nécessite donc un ancrage descriptif certain, orienté, nous l'avons vu, sur la représentation des temples païens, par contraste avec la scène finale. Ces ensembles sont formés par les livres IV à VII (17 paysages), IX à XI (29 paysages), XIV et XV (7 paysages) et XVII à XIX (15 paysages), séparés par des livres comptant peu de descriptions de ce genre : deux (II, III, VIII, XII et XIII), une (XXIII et XXIV) ou aucune (XVI, XX, XXI et XXII). Tout semble conclure à un certain déséquilibre, un livre (XI) contenant à lui seul 15 descriptions, soit presque 1/5 des paysages de l'œuvre, et représentant, avec les livres IX et X, plus d'un tiers des paysages de l'œuvre alors que la deuxième partie de l'épopée est pauvre en paysages (26 pour les douze derniers livres, contre 59 pour les douze premiers). Les cinq derniers livres évacuent quant à eux totalement la présence paysagère.

Qu'en déduire ? Il semble tout de même qu'un principe de répartition soit à l'œuvre puisque les ensembles où les paysages se manifestent le plus sont séparés par des livres où ils sont quasiment absents, permettant d'instaurer un rythme certain tous les deux, trois ou quatre livres. Ces livres de transition, d'où le paysage est quasi absent, sont concentrés sur les données psychologiques et les intrigues sentimentales[379] ou sur le domaine céleste, moins enclin à être décrit en termes paysagers, même si Chateaubriand s'y risque parfois, à

[378] A titre d'illustration, ce tableau permet de bien se rendre compte des déséquilibres en matière de répartition paysagère dans *Les Martyrs* :

Livre	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**	**IX**	**X**	**XI**	**XII**
Nombre de paysages	5	2	2	4	6	4	3	2	8	6	15	2
Livre	**XIII**	**XIV**	**XV**	**XVI**	**XVII**	**XVIII**	**XIX**	**XX**	**XXI**	**XXII**	**XXIII**	**XXIV**
Nombre de paysages	2	4	3	0	4	4	7	0	0	0	1	1

[379] Au livre II, l'accueil de la famille de Démodocus par celle de Lasthénès ; au livre XIII, se sont les préoccupations spirituelles de Cymodocée, résolue à se faire chrétienne, les intrigues politiques avec l'accroissement des persécutions contre les chrétiens, et sentimentales par la peinture de la jalousie de Hiéroclès.

l'imitation des Anciens[380], les deux pouvant se combiner[381]. L'intrigue politique peut occuper aussi seule le premier plan, comme lors du livre XVI retraçant les débats autour de l'édit de persécution et le résultat final de s'en remettre à la décision de la Sybille. Ainsi évacué du centre de l'intrigue, le paysage n'en revient que plus intensément dans les autres livres : sa disparition quasi-totale des derniers livres s'explique par une spiritualisation progressive du récit, qui tend à se concentrer de plus en plus sur l'édification morale et spirituelle des deux personnages centraux. Ils se sont d'ailleurs, à partir du livre XX, tous deux emprisonnés : dans ces lieux clos, le paysage n'a plus droit de cité et si Cymodocée s'évade avec l'aide de Dorothé, c'est pour mieux revenir mourir avec Eudore au centre de l'arène.

La présence paysagère ne semble pouvoir s'apprécier, au fil de l'intrigue, que par ces effets de contrepoint offerts par le basculement d'un champ de préoccupation à un autre, introduisant la variété dans le cœur du récit, où plusieurs fils s'entrecroisent : les manigances politiques de Galérius, le cheminement spirituel de Cymodocée, la lutte d'Eudore pour le triomphe de l'Eglise chrétienne, les inquiétudes de Démodocus, la progression de la jalousie d'Hiéroclès et la fin de l'empire de Dioclétien, tout cela s'entremêle dans une esthétique qui passe sans discontinuer d'un plan à un autre, redoublant l'œuvre d'une dimension verticale[382]. Les paysages ne peuvent véritablement être présents que lorsque les personnages voyagent, ainsi apparaissent-ils logiquement lorsqu'Eudore évoque sa jeunesse et son engagement dans les armées de Constance, des livres IV à VII, qui lui fait visiter la région du Rhin et le royaume des Francs. Mais c'est surtout lorsqu'il évoque l'Armorique et les livres consacrés à Velléda qu'Eudore, dans son récit, laisse place à la description de nombreux paysages, culminant au livre XI, qui retrace sa pénitence en Egypte et son périple jusqu'en Grèce : Chateaubriand y réinvestit non plus son expérience bretonne, mais ses notes de voyage de Paris à Jérusalem, d'où l'inflation des paysages comme espaces échappatoires à sa destinée, après la tentation du paganisme avec Velléda et une première expérience douloureuse de l'amour. Or, cette acmé de la présence paysagère coïncide avec le centre de l'œuvre : à la fin de son récit rétrospectif, le héros, ayant trouvé dans les paysages un espace où se retrouver, reprend le chemin de sa

[380] Le livre III dessine le trajet de la prière de Cyrille jusqu'au monde divin et la délibération pour nommer Eudore comme martyr de l'Eglise chrétienne.

[381] Au livre VIII, le récit rétrospectif d'Eudore est interrompu : l'amour naissant entre lui et Cymodocée occupe le centre de l'action, qui dérive alors vers la considération de l'assemblée des Démons en contrepoint menaçant.

[382] Elle reprend la bipolarisation épique entre desseins terrestres et impulsions célestes révélant la lutte du Bien contre le Mal.

pénitence, qui le conduira au statut de martyr. La deuxième partie de l'œuvre n'est plus centrée sur les errances d'une âme perdue mais sur la pénitence du martyr à venir. Ce basculement vers la religion explique alors l'épure que subit le récit et la moindre présence des paysages des livres XIII à XXIV, jusqu'à disparaître quasi totalement. La traversée des paysages reste une épreuve qui vise à la sublimation de soi : une fois celle-ci opérée, il n'a plus lieu d'être ; surtout, le paysage est l'espace du paganisme qui, une fois évacué au profit d'un retour vers le droit chemin religieux, sombre dans les abîmes du récit. Si les paysages persistent, c'est lors de nouveaux voyages entrepris par les personnages, vers Athènes d'abord, puis Jérusalem pour Cymodocée et Rome pour Eudore (livres XIV et XV), nouvelle occasion pour Chateaubriand d'utiliser les « images » qu'il a été « chercher » en Orient en 1806-1807. De même, les paysages décrits des livres XVII à XIX exploitent les notes prises sur les lieux saints (Cymodocée arrivant à Jérusalem et se faisant baptiser dans le Jourdain par Jérôme) et permettent de rendre compte de la navigation de Cymodocée vers l'Italie, sous la forme de la dérive involontaire : Chateaubriand y puise dans son expérience de marin et des paysages orientaux de la Judée.

Le paysage des *Martyrs* est donc utilisé à des fins expressives comme espace du paganisme à surpasser dans la première partie du roman, culminant avec l'épreuve de Velléda, femme-paysage qui contient en elle toute la sauvagerie de la nature armoricaine, épousant les souvenirs des paysages bretons de Chateaubriand. Symétriquement, la seconde partie du roman laisse place au paysage oriental, espace de l'épreuve de Cymodocée qui, dans un cheminement comparable à celui du jeune Eudore en occident, doit elle aussi parcourir son chemin de croix pour parvenir *in fine* à s'élever au rang de martyr par le retour aux sources et non plus en se livrant corps et âme à la tentation du paganisme. Deux types de paysages se font face et relèvent tous deux d'une répartition bipartite qui organise le roman, malgré ses déséquilibres, selon deux imaginaires de l'épreuve, un occidental et l'autre oriental où le paysage joue un rôle essentiel de révélation et d'exotisme. En permettant la respiration de l'œuvre par la disposition régulière de livres de transition qui opèrent la soudure entre les temps forts de l'action, essentiellement constitués par les périples des personnages au sein de la Grande Nature à la recherche de leur foi, Chateaubriand structure son épopée selon une esthétique du contrepoint où le paysage joue un rôle majeur d'accompagnement et de soulignement de l'action dans sa dimension initiatique. Traverser les paysages, c'est se retrouver et advenir dans sa condition de chrétien et de martyr. Cette dimension initiatique se retrouve dans *Les Natchez*, mais selon

une autre perspective et une autre répartition, qui donne aux descriptions de la nature un rôle et une place différente de celles qu'elles occupent dans sa première épopée.

b) Paysages et structure dans Les Natchez : une esthétique du contrepoint symétrique

Lorsque l'on envisage la répartition des paysages au sein des douze premiers livres des *Natchez*, force est de constater que l'auteur a pris soin de bien les répartir de manière cadencée[383]. De même que la répartition des paysages entre la première partie, épique, et la deuxième, romanesque, est équilibrée (45 dans la première partie, 39 dans la deuxième), comptant toutes deux un nombre de pages sensiblement équivalent (200 pour la première, 210 pour la seconde), l'alternance entre les livres peu pourvus en paysages et ceux pourvus en la matière est aussi régulière. Un seul livre sépare ainsi ceux où les paysages se trouvent en nombre, hormis les livres VII et VIII, précédés de deux autres où les paysages sont peu nombreux (V et VI, comportant chacun deux paysages). Chateaubriand manifeste un souci d'équilibre qui révèle le soin apporté au rythme de son épopée. Une alternance se crée ainsi, faisant se succéder les livres rares en paysages et ceux qui abondent en la matière, un à un, pendant quasiment toute la première partie de l'œuvre. Les livres I, III, V, VI, IX et XI n'ont que peu de paysages car ils se concentrent sur les préoccupations intimes et guerrières[384] ou peuvent aussi témoigner de la prégnance d'un univers urbain[385].

Ces livres alternent ainsi avec les plongées dans le paysage américain, exotique et exubérant dans sa prodigalité comme celui que René découvre au réveil, assimilable à un véritable paradis, précédant le pendant inverse, l'univers infernal de Satan qui clôt le livre II par un survol de l'Amérique en compagnie de la Renommée : l'organisation des

[383] Un tableau semblable à celui utilisé pour considérer la place des paysages au sein des *Martyrs* permet de révéler ce souci de disposition régulière :

Livre	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**	**IX**	**X**	**XI**	**XII**
Nombre de paysages	2	6	2	4	2	2	5	9	1	8	1	3

[384] Le livre I retrace l'arrivée de René et son projet d'adoption par Chactas mais aussi la revue des troupes des colons ; le livre III raconte l'amitié entre René et Outougamiz et le trouble de Céluta face à l'étranger nouvellement accueilli, puis la défense des Natchez par le père Souël face aux colons et le combat entre René et Ondouré ; au livre IX se prépare la guerre contre les Illinois, suite à l'erreur de René qui a tué une femelle castor, mais aussi contre les colons ; enfin, le livre XI considère la trêve guerrière comme les menaces croissantes qui pèsent sur le sort de René.

[385] Les livres V et VI retracent l'arrivée et les découvertes de Chactas à Paris.

paysages sert ainsi une esthétique de la compensation, où tout paradis représenté est aussitôt tempéré par l'enfer qui menace, maintenant la tension dramatique. Le livre IV offre alors une nouvelle compensation inverse en proposant les paysages célestes au gré de l'avancée de l'Ange protecteur de l'Amérique dans les voies stellaires vers la « molle clarté » du monde divin. Les voyages fournissent aussi, comme dans *Les Martyrs*, la matière essentielle au déploiement paysager : Chateaubriand réinvestit les souvenirs de sa propre traversée en Amérique dans le périple retracé par Chactas revenant d'Europe pour rejoindre sa patrie aux livres VII et VIII ; un même procédé symétrique fait paraître un double itinéraire en miroir entre le périple de René vers la Nouvelle-Orléans pour proposer sa tête au gouverneur contre celle d'Adario prisonnier des colons et réduit en esclavage, et celui que parcourt Céluta pour venir le rejoindre, empruntant le même itinéraire qui trouve son point d'orgue dans la colline surmontée d'une croix, symbole de la dimension spirituelle sous-jacente de ce chemin de croix. Mais la guerre, contrairement aux *Martyrs* qui donnent moins lieu au déploiement du paysage dans ces circonstances, favorise aussi le déploiement paysager, notamment au livre VIII par la peinture de « l'ardente canicule », du tableau du vaisseau qui explose, des répercussions sonores de la guerre ou du champ de bataille inondé sous la lumière lunaire. Contrairement aux *Martyrs*, la nature est partie prenante du renversement épique du cadre : l'inversion du paradis en enfer suppose que le décor lui-même bascule et se fasse l'agent même de son propre anéantissement, les excès du Meschacebé, ligne conductrice de l'intrigue et métronome du style, figurant le débordement de l'utopie paysagère dans l'hybris démesurée qui conduit au néant, que symbolise le gouffre final de la cataracte et le suicide des héroïnes. Or, Niagara n'est que le prolongement dans la chute vertigineuse du Meschacebé plongeant dans le néant le récit et la civilisation qui y est dépeinte avec son univers. Dès lors, la seconde partie des *Natchez* est le pendant inverse de la première : alors qu'un équilibre se faisait bon an mal an entre la prodigalité paradisiaque des paysages et la menace sombre et infernale qui y est perceptible et qui éclate au livre X par la guerre et ses conséquences paysagères, le ton est plus sombre dans la seconde moitié romanesque. Les lieux décrits offrent des paysages qui ne sont que des antichambres de l'Enfer : caverne aux ossements, orage, « Roche-Isolée » ou souterrain et cataracte mugissante ont du mal à être tempérés par la beauté du paysage traversé par René et Céluta ou par la mort esthétisée de Chactas en osmose avec le soleil couchant. L'inflexion apocalyptique du récit se dessine dans le changement de nature du paysage et signifie le basculement des idéaux, du paradis premier à sa ruine infernale et à son

anéantissement final : à partir du livre XII, le récit bascule dans le « roman frénétique » et devient de plus en plus sombre. Les paysages contribuent fortement à l'infléchissement de l'atmosphère ainsi créée.

Dans les œuvres brèves, la dimension structurante des paysages paraît moins évidente, l'absence de division en livres et la taille réduite des récits rendant toute perspective globalisante moins pertinente. La place et le rôle des paysages n'en sont pas moins importants.

B - Place et répartition des paysages dans les œuvres brèves : situation et errance.

Nous l'avons dit, *Les Aventures du dernier Abencérage* font figure d'exception en matière de paysages : la plupart d'entre eux ont une fonction de situation du cadre de l'action (panorama de Grenade, de la vallée du Douro, de la cabane des Abencérages), introduisant parfois une signification symbolique : si le voyage herboriste d'Aben-Hamet lui permet de constater la vieillesse des Palmiers comme marque de la présence des ancêtres, il dévoile aussi le temps qui a passé et qui a laissé son héritage aux mains des chrétiens espagnols. Dès lors, la traversée de Grenade offre un paysage du vide et de l'inhospitalité et même le palais de l'Alhambra, paradis de l'amour avec Blanca, se trouve miné par les traces sanglantes des massacres guerriers et par la présence du nom de Boabdil, l'ancêtre regretté et déchu dont il est le dernier descendant. Tout paradis demeure miné par le poids fatal des origines qui sépare aussi sur le plan sentimental Blanca et Aben-Hamet : les paysages disent cette séparation, dans les chimères nébuleuses que contemple Blanca dans les nuages face à l'horizon marin où elle attend le Maure et son retour, rêvant d'une union impossible, ou sa réapparition symbolique dans le jardin-cimetière de l'ancienne église devenue Mosquée de Cordoue, préfigurant l'alliance de l'amour et de la mort. Le pèlerinage devient la seule issue : les paysages se font espaces fantomatiques traversés par Blanca regrettant son passé, « errant sur les montagnes de Malaga » alors que la tombe d'Aben-Hamet est l'objet d'un autre pèlerinage, celui du narrateur-témoin qui la décrit en guise de clôture du récit comme sa fin inéluctable et définitive. Les paysages des *Aventures du dernier Abencérage* ont donc une double dimension structurante, dessinant le décor oriental du récit, mais aussi laissant apparaître les failles de l'idylle paradisiaque par la résurgence fatale du passé et de sa force de séparation.

Dans *René*, le paysage est tout autre et il s'offre avant tout à la contemplation. Le premier et le dernier se répondent, nous l'avons vu, traçant la destinée du héros, mais c'est surtout l'odyssée d'une âme plongée dans l'infini insondable du paysage qui figure le fil conducteur de l'œuvre. Les voyages demeurent au premier plan : ceux qui conduisent le héros en Europe à la recherche de son insaisissable « moi », ceux qui le conduisent sur les pas d'Amélie aux « champs paternels » ou enfin ceux qui l'amènent au constat de la séparation des destins entre lui et sa sœur bien-aimée dans la tension entre sa vie tempétueuse figurée par l'océan déchaîné et le calme choisi par Amélie dans la retraite apaisée de la religion, séparée du monde des excès passionnels dangereux. Le parcours entrepris par René, parcours erratique, est avant tout initiatique et les paysages figurent une traversée du vide, un univers de chimères qui se dérobe sans cesse à sa saisie par le regard et par l'esprit : les « orages désirés » et les « rivages lointains » figurent un horizon toujours insaisissable. Le monde naturel se dérobe de même que le passé du château en ruine est vide, à l'image de la « nue fugitive », son analogon paysager, ou de « l'antique abbaye » : René se retrouve dans le paysage comme dans un miroir de vanité où il aime à contempler sa propre insignifiance et sa nature de fantôme errant à travers le monde en quête d'un repos impossible à trouver. L'errance s'oppose alors par essence à toute tentative de structuration paysagère puisque la déstructuration est le mode par excellence de la destinée du héros. La pétrification finale signale la fin des errances et l'incorporation au paysage. Des paysages des origines à ceux du moi qu'il se figure au gré de ses errances, René réalise un parcours de la naissance à la mort au monde qui trouve son paroxysme dans l'espace de la faille qui figure son départ, entre l'océan tourmenté, image de sa vie, et le monastère pacifié, l'idéal inatteignable. Une lecture symbolique pourrait dessiner la courbe d'une existence de la ligne brisée à lire dans l'évolution des paysages depuis la communion première avec Amélie dans leurs promenades, jusqu'à l'errance solitaire et brumeuse – quête de soi à travers les fantômes du paysage – et l'impossible réunion finale condamnant le héros à errer sans fin jusqu'en Amérique.

Atala n'est pas loin de se fonder sur une structure semblable à celle qui préside à la constitution de *René* : le premier paradis du paysage traversé à deux dans l'harmonie du bonheur partagé est lui aussi réduit à néant à la fois par la menace permanente de la traque des Muscogulges et par l'orage figurant le secret conservé en son sein par Atala, source d'autres orages, ceux du « cœur ». Mais un revirement – l'arrivée du père Aubry – fait resurgir le paradis premier dans un second, celui du village utopique de la Mission,

nouveau havre de paix coupé du monde qui promet le bonheur aux amants sous l'égide d'une religion chrétienne unificatrice des mœurs indiennes et chrétiennes, et donc de manière sous-jacente, de Chactas et Atala. Le paysage préfigure cette union possible d'Atala et Chactas, mais les Bocages de la Mort laissent entendre que sous le paradis figure une force destructrice à l'œuvre, celle qui fera périr Atala par le poison. La fin du village de la Mission, semblable à celle du champ de bataille du livre X des *Natchez*, rejoue le Déluge et l'Apocalypse assemblés dans un paysage du néant, d'où ne surnagent que des vestiges du passé anéanti. La cataracte de Niagara répond alors à la puissance du Meschacebé initialement décrit dans son faste pour, nous l'avons vu, absorber ce faste premier et le conduire dans le gouffre mortel. Au contraire de René, l'itinéraire des héros, qui se lit dans l'évolution des paysages, n'est pas linéaire, mais fondé sur un rebondissement central qui fait renaître l'espoir : le paysage figure tout de même les aléas de la destinée et raconte les périples vécus par Chactas et Atala sur le mode naturel. Les étendues désertiques harmonieuses du début du roman se muent en paysage de l'épreuve, celui des marais, et les « riantes hôtelleries » deviennent vite hostiles, trouvant leur paroxysme dans le paysage de l'orage, tournant du récit. L'apaisement momentané préfiguré par les « muets éclairs » annonce le « ruisseau de la paix », pendant calme et rasséréné du tempétueux Meschacebé, signifiant l'accalmie des passions. L'apparition finale de la lune en « blanche vestale » signale le dernier tiers du roman qui bascule dans une esthétique paysagère de la mort, faisant se succéder les tombeaux aériens, culminant dans les tombes préservées du déluge d'Atala et du père Aubry, dans une communion *post-mortem*. Reprenant sur le mode mineur la structure paysagère des *Natchez*, où les rebondissements sont bien plus nombreux, mais non moins accentués par les ténèbres, la structure d'*Atala* témoigne de la prégnance des paysages dans l'organisation de la diégèse et le basculement retardé du paradis artificiel et exubérant en enfer pacifié par la religion, où le déluge final signifie l'effacement du récit au profit d'images symboliques marquant les esprits pénétrés de religion apaisée après les tumultes du cadre naturel.

Dans les récits de Chateaubriand, les paysages excèdent donc leur simple présence ornementale pour devenir des acteurs de la fiction, préfigurant certaines actions, répercutant leur dimension pour en indiquer l'importance : leur présence, leur omniprésence comme leur absence font signe dans une esthétique du contrepoint qui ménage les effets d'alternance et les rebondissements de l'action. Dessinant une trajectoire dans les récits brefs, les paysages figurent le basculement de l'action, infléchissement

spirituel dans *Les Martyrs*, renversement chaotique et ruine des idéaux paradisiaques vers le néant final dans *Les Natchez*. Ne restent plus que des images finales, vestiges appelés à être ressuscités par la mémoire du lecteur comme des lieux de mémoire devant imprimer leur marque indéfectible dans les esprits. Ce n'est pas la moindre des leçons pour un auteur dont l'ambition a toujours été de marquer son siècle culminant dans son entreprise « d'outre-tombe ». Mais les interactions entre les paysages et la diégèse outrepassent leur rôle dans l'organisation générale du récit : au sein même de l'intrigue, les paysages ne cessent de manifester leur présence, participant à sa dynamique profonde.

II. Les paysages et la dynamique de l'intrigue

Les récits fictifs de Chateaubriand ne peuvent, sans controverses, être présentés comme des « romans », en raison notamment, pour ce qui est de *René*, *Atala* et des *Aventures du dernier Abencérage*, de leur brièveté et, pour ce qui est des *Martyrs* et des *Natchez*, de leur nature épique, même si la seconde partie des *Natchez* abandonne ce modèle pour tendre vers celui du roman[386]. La dénomination « récit » semble la plus adaptée que celle de « nouvelle » concernant le premier ensemble d'œuvres citées, la nouvelle répondant à des critères génériques précis auxquels ces écrits fictionnels ne répondent pas totalement. Cette appellation est d'autant plus pratique qu'elle permet de fédérer des ensembles narratifs divers, réunis par une caractéristique commune essentielle, celle de s'ordonner autour d'une intrigue. Récits en prose, ces œuvres fictives laissent une place essentielle au paysage qui est partie prenante des ressorts de l'action et cela, selon deux niveaux : externe, dans le cadrage géographique et chronologique étroitement liés, et interne, dans son rôle d'annonce, de contrepoint ou d'accompagnement de l'action.

1. Paysage externe : cadrage géographique et chronologique

Lorsque le paysage participe au cadrage de l'action et lui est externe, il joue le rôle traditionnel de décor, dans une perspective pittoresque et exotique, réduit à une poétique

[386] Déjà, dans la première partie des *Natchez*, la coloration épique semble souvent un peu artificielle et comme une efflorescence qui vient se greffer sur le récit pour amplifier la poétique des effets recherchée, mais dans une part mineure par rapport à l'importance de la trame diégétique romanesque.

des effets à laquelle on a longtemps résumé sa place dans l'histoire de la critique. Dans la poétique des *Natchez*, mais aussi dans celle d'*Atala*, le paysage occupant la fonction de décor se fond aussi dans le cadrage chronologique pour produire un effet d'harmonie et de symbiose paradisiaque, celui d'un temps ancré dans les phénomènes naturels : en ce sens, le paysage informe la structure même des récits.

A - Le paysage décor, entre poétique bucolique et horreur macabre.

Le décor des récits chateaubrianesques est perpétuellement en tension entre deux modèles opposés, le modèle bucolique et celui du récit macabre et gothique.

Lorsqu'il se rapproche de la veine bucolique, le paysage fait office de toile de fond à une conversation, à un récit mis en abyme ou à une scène heureuse de retrouvailles. Dans le premier cas, il répond à une esthétique du tableau que Chateaubriand apprécie particulièrement, se plaisant à camper des situations d'équilibre esthétique pour placer ses personnages dans un contexte d'apaisement propice au récit confessionnel ou à l'épanchement rêveur. Se développent ainsi ce qui ressemble à des scènes de genre, déjà présentes dans les récits de voyage[387], mais qui sont plus fréquentes encore dans les fictions. Il en est ainsi des conditions qui président aux récits enchâssés, que ce soit celui de Chactas, donnant le récit *Atala*, de René ou d'Eudore, revenant sur son passé. Dans tous les cas, le paysage se développe en toile de fond avant même l'ouverture du récit, comme une introduction spatiale au mouvement rétrospectif. La quiétude est le point commun à tous ces récits : pour le récit de Chactas, dans *Les Natchez*, le lieu de la prise de parole est fluctuant, « pendant le cours d'une navigation solitaire », occasion pour René d'interroger Chactas « sur ses voyages au pays des blancs ». La situation spatiale reste sommaire – « à la poupe de la barque indienne »[388] - alors que le récit d'*Atala* laisse entendre un tout autre contexte, bien plus précis et plus apaisé :

---

[387] Dans *Voyage en Amérique*, un paysage végétal situe le cadre d'un récit à venir (*op. cit.*, p. 693) ; dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, les réflexions du voyageur quittant la Grèce préludent cette fois à une description du cap Sunium comme un havre de paix (*op. cit.*, p. 213) ; enfin, dans ce même récit de voyage, la conversation cacophonique entre le pèlerin des ruines de Sparte et son guide contraste dans son apparence de « démons perchés au coucher du soleil sur la pointe [des] ruines » avec « les bois et les cascades du Taygète » situés « derrière [eux] », « la Laconie [à leurs] pieds, et le plus beau ciel sur [leurs] têtes » (*ibid.*, p. 143). De tes effets de contrepoints plaisent à l'imagination très picturale de Chateaubriand, avide de saisir les effets contrastés des actions et du cadre pour offrir un apaisement compensatoire à la tension des conversations, au pathétique ou au mélancolique qui s'y trouvent enclos.

[388] *Les Natchez*, *op. cit.*, Livre V, p. 231.

> C'est en automne. Les magnifiques déserts du Kentucky se déploient aux yeux étonnés du jeune Français. Une nuit, à la clarté de la lune, tandis que tous les Natchez dorment au fond de leurs pirogues, et que la flotte indienne, élevant ses voiles de peaux de bêtes, fuit devant une légère brise, René, demeuré seul avec Chactas, lui demande le récit de ses aventures[389].

Tout se conjugue pour confiner au silence et au mutisme, comme pour faciliter l'épanchement intime du récit de soi. Se forme un microcosme paysager, une géographie du repli, signifiée pour le cas du récit de René par sa position, « assis entre ces deux vieux amis », en situation de confiance, mais aussi dans un cadre spatial réconfortant décrit à petites touches : « au lever de l'aurore, sous un sassafras, au bord du Meschacebé »[390]. Le récit intitulé *René* accentue cet aspect en situant le début de l'épanchement du héros après un véritable tableau offrant « le contraste des mœurs sociales et des mœurs sauvages »[391], avec pour bordure l'éternel Meschacebé. Mais ce contraste suggère davantage l'union improbable et pittoresque de la nature et de la société dans un univers bucolique recomposé, offrant une « belle scène » comme toile de fond à la confession. Il s'agit de composer un lever de rideau solennel, comparable à celui qui ouvre *Atala*, et le referme semblablement[392]. Suggéré dans *Les Natchez*, l'arrière-plan bucolique est patent dans *Les Martyrs* et Chateaubriand va même plus loin en situant les lieux du récit enchâssé dans un univers idéalisé :

> On touche bientôt à la pointe orientale de l'île, où s'élevaient deux autels à demi ruinés : l'un, sur le rivage de l'Alphée, était consacré à la Tempête ; l'autre, au bord du Ladon, était dédié à la Tranquillité. La fontaine Aréthuse sortait de terre entre ces deux autels, et s'écoulait aussitôt dans le fleuve amoureux d'elle. La troupe, impatiente d'entendre le récit d'Eudore, s'arrête dans ce lieu, et s'assied sous des peupliers dont le soleil levant dorait la cime[393].

Entre chaos et pacification, dans un univers idyllique, le récit à venir est déjà borné spatialement entre les deux excès et dérives possibles, la fontaine jaillissante appelant le flot de la parole. Là encore, la position protectrice de l'arbre assure une bienveillance au

---

[389] *Atala*, « Prologue », *op. cit.*, p. 37.
[390] *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 438.
[391] *René*, *op. cit.*, p. 118.
[392] Cet aspect théâtral se retrouve dans *Les Martyrs*, où le récit d'Eudore est précédé d'un tableau d'union métaphorique du « Ladon » et de « l'Alphée », « se réunissant au-dessous du verger » et qui « embrassaient une île qui semblait naître du mariage de leurs eaux » *(Les Martyrs, op. cit.*, Livre IV, p. 155). Or, cette île sera le cadre même de l'épanchement du héros, sous les yeux d'arbres qui, comme pour René entouré des vieillards Chactas et le père Souël, ne sont rien d'autre que « ces vieux arbres que les peuples de l'Arcadie regardaient comme leurs aïeux ».
[393] *Les Martyrs*, *ibid.*, livre IV, p. 155.

cadre naturel, accueillant le conteur comme son assistance dans un cadre esthétisé le mettant en valeur comme serti dans un écrin précieux.

Mais l'épanchement n'est pas toujours extérieur et si les beaux lieux favorisent naturellement la confession, ils peuvent aussi enclencher la rêverie. Chactas, à Versailles, ne cesse de s'extasier devant la beauté des jardins et la description détaillée de ceux-ci, à grands renfort d'énumérations et de structures à balancement mimant l'oscillement du regard qui ne sait où trouver appui[394]. Le contexte mythologique, au sein des statues et des parterres, des « esprits les plus divins », des « génies » divers conduit au récit intérieur, nostalgique, qui prend les accents de la divinité :

> Mes compagnons s'étant écartés, je m'assis au bord d'un bain solitaire. La rêverie vint planer autour de moi ; elle secouait sur mes cheveux les songes et les souvenirs : elle m'envoya la plus douce des tristesses du cœur, celle de la patrie absente[395].

Venant clore et comme prolonger le tableau paysager qui précède, le récit, qu'il soit extérieur ou intérieur, forme la seconde bordure du tableau et parachève dans une même rêverie d'union protectrice et de symbiose naturelle, ce que le paysage avait jusque-là esquissé avec tous les ors de la description bucolique. Parfois, ce type de paysage heureux peut au contraire rompre la rêverie personnelle pour engager une autre vision non moins rêveuse et idéalisée, comme celle de Velléda apparaissant à Eudore à peine sorti de son rêve :

> Telles étaient mes réflexions, lorsque j'entendis assez près de moi les sons d'une voix et d'une guitare. Ces sons, entrecoupés par des silences, par le murmure de la forêt et de la mer, par le cri du courlis et de l'alouette marine, avaient quelque chose d'enchanté et de sauvage. Je découvris aussitôt Velléda assise sur la bruyère[396].

Cette configuration inverse l'ordre des éléments jusque-là envisagés : l'harmonie réveille le héros de sa torpeur et n'y engage plus de manière introductive mais semble conduire ce dernier à une autre rêverie, éveillée cette fois, qui débouche, par la suite, sur la description de Velléda. Figure féminisée d'Orphée, elle permet, par la musique dont elle

---

[394] « Nous nous avançâmes parmi les bronzes, les marbres, les eaux et les ombrages : chaque flot, contraint de sortir de la terre, apportait un génie à la surface des bassins. Ces génies variaient selon leur puissance : les uns étaient armés de tridents, les autres sonnaient des conques recourbées ; ceux-ci étaient montés sur des chars, ceux-là vomissaient l'onde en tourbillon. Mes compagnons s'étant écartés, je m'assis au bord d'un bain solitaire. La rêverie vint planer autour de moi ; elle secouait sur mes cheveux les songes et les souvenirs : elle m'envoya la plus douce des tristesses du cœur, celle de la patrie absente. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, Livre VI, pp. 248-249).
[395] *Ibid.*, p. 249.
[396] *Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre X, pp. 265-266.

joue, de fédérer les éléments sonores du paysage en convoquant aussi une collection d'images signifiantes, qui forment un cadre poétique à son apparition. Il s'agit encore d'introduire un moment solennel et important de l'intrigue, de lui servir de cadre mais aussi et surtout de l'introduire harmonieusement en liant deux séquences différentes par un lissage paysager de transition. Renforçant la dimension esthétique du paysage, ces effets de cadrage des moments forts du récit permettent de les auréoler d'un certain prestige comme de concourir à renforcer la couleur locale et l'atmosphère d'ensemble. Mais chez Chateaubriand, tout paysage fortement esthétisé à son envers, comme son reflet inversé rétablissant l'équilibre, celui que représentent les fontaines de l'île des *Martyrs*, entre « Tempête » et « Tranquillité ». Cette épopée est d'ailleurs propice à l'émergence des paysages tempétueux et obscurs relevant de l'esthétique contraire à celle du bucolique, qui cultive l'aspect macabre et gothique, marques de l'influence du récit frénétique sur l'esthétique de Chateaubriand.

Les Natchez ne manquent pas de lieux effrayants, offrant des paysages empreints de mort, comme nous le verrons : si la caverne aux ossements où se retranche René est un espace de rêverie sur le déclin de sa destinée et les noirs horizons qui attendent la tribu où il a fait irruption pour son malheur[397], *Les Martyrs* font de l'Armorique, traversée par le soldat Eudore, un lieu offrant une atmosphère ténébreuse. Lorsqu'est décrit « un de ces bois appelés chastes par les Druides » et « un arbre mort que le fer avait dépouillé de son écorce », c'est pour mieux en faire un espace propice à la réflexion sombre du héros, préludant à l'apparition inquiétante de Velléda, druidesse qui l'a ensorcelé de son amour :

> J'allais souvent visiter ce sanctuaire plein du souvenir de l'antique race des Celtes. Un soir je rêvais dans ce lieu. L'aquilon mugissait au loin et arrachait du tronc des arbres des touffes de lierre et de mousse. Velléda parut tout à coup[398].

Chateaubriand ménage les effets de l'apparition de l'héroïne Velléda et son entrée n'est pas préparée par un espace harmonieux et doux, relevant au contraire du modèle du *locus horribilis* par les sons déchirants du vent et la violence des blessures faite aux arbres. Ce lieu de combat mythique, qui fait de l'arbre un substitut squelettique du guerrier, donne une dimension de « sanctuaire » aux lieux qui ne peuvent qu'accueillir une prêtresse connue pour les sombres rituels qu'elle pratique à la dérobée, la nuit, sabbats qui réunissent les tenants du paganisme celte, dont on sait combien l'action des *Martyrs* en fait un contre-

[397] Cette « grotte funèbre » est décrite des pages 394 à 396 des *Natchez* (*op. cit.*).
[398] *Les Martyrs*, Livre X, *op. cit.*, p. 263.

modèle idolâtre au modèle de la conversion chrétienne qu'est Cymodocée. Le paysage effrayant, réactivant l'atmosphère des romans gothiques et frénétiques, sert une poétique des effets qui cherche à nimber les personnages d'une atmosphère néfaste ou au contraire bénéfique : si Eudore fait son récit dans un lieu idéalisé, Velléda apparaît sur un fond de magie sonore envoûtante ou de tempête et de paysage décharné. La douceur harmonieuse du fondu progressif entre ainsi en tension avec la violence de l'irruption et de l'arrachement, Velléda surgissant toujours là où Eudore ne l'attend pas, mais déjà précédée par un contexte ténébreux qui l'entoure en permanence.

La rêverie peut ainsi précéder la rencontre, et en annoncer la teneur dans l'aspect du paysage : lorsqu'Eudore s'apprête à retrouver Constantin, le paysage reflète les maux à venir pour les chrétiens et la mort qui se profile à l'horizon des machinations de Galérius, qui vient de forcer Dioclétien à abdiquer et peut désormais persécuter librement ses victimes. Désormais, il n'est pas étonnant de voir « le ciel […] couvert de nuages » et « l'obscurité profonde ». Le paysage accompagne les inquiétudes des personnages et la dynamique propre à l'action, répercutant leurs plaintes : « le vent gémissait dans les colonnes du temple, une voix triste s'élevait dans l'air : on croyait entendre par intervalles le mugissement de l'antre de la sibylle, ou ces paroles funèbres que les chrétiens psalmodient pour les morts. »[399]. Les chrétiens semblent déjà à l'agonie avant même d'avoir été torturés. Ce paysage, quelque peu repris dans *Voyage en Italie*, est bel et bien un « lieu […] propre à la réflexion et à la rêverie »[400], mais pour y nourrir des pensées tristes. Le départ commun de Constantin et d'Eudore pour Rome, dans *Les Martyrs*, offre ainsi un paysage ambulatoire où défilent les versants obscurs de la géographie et les images de la ruine du passé prestigieux de la civilisation grecque : « ils roulent, à travers les ombres » et contemplent « l'Anio » qui « retentissait dans les débris du palais de Mécène ». Le parcours du paysage est investi de réminiscences historiques, se concluant sur la mention d'une « tour funèbre », celle de la « tombe de la famille Plotia »[401]. Ce parcours des morts contribue fortement à créer une atmosphère ténébreuse, redoublant la tension de l'action à la manière des romans frénétiques ou mélodramatiques, qui n'hésitent pas à utiliser de tels procédés d'insistance en écho[402].

---

[399] *Les Martyrs*, Livre XVIII, *op. cit.*, pp. 393-394.
[400] *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1439.
[401] *Les Martyrs*, Livre XVIII, *op. cit.*, p. 396.
[402] Jéroslav Frycer, dans son article intitulé « La prose frénétique dans la littérature française » (Sbornik Praci Filozofické Fakulty Brnenske univerzity, Studia Minora facultatis philosophicaz universitatis Brunensis, L11, 1990, *Etudes romanes de Brno*, XX) distingue « roman noir » et « roman frénétique » en ce que le second

Entre le modèle bucolique du *locus amoenus* et son pendant inverse, celui du *locus horribilis*, Chateaubriand fait du paysage un cadre à l'action représentée qui est loin d'être neutre : il accompagne les évolutions de l'intrigue en soulignant les effets afin de créer une atmosphère qui puisse toucher le lecteur de manière profonde. Autour de l'évolution des personnages, le cadre naturel délimite les temps forts de l'intrigue tout en contribuant à assurer son évolution dans une logique de transition implicite. Le paysage devient un facteur de cohésion de l'œuvre qui se retrouve non plus seulement dans le domaine de l'arrière-plan et des articulations spatiales mais aussi sur celui de l'organisation temporelle.

B - La temporalité des récits américains : une chronologie naturelle.

Que cela soit dans *Les Martyrs* ou dans *Les Natchez*, très peu voire aucune date précise n'est mentionnée car tout repère de cet ordre est fourni par l'univers naturel, selon le cycle du jour et de la nuit. Dans ce domaine, *Les Martyrs* restent conventionnels et les mentions de chronologie naturelle demeurent majoritairement concentrées sur le mouvement des astres. Les mentions peuvent se faire brèves[403], un peu plus développées et poétiques[404], ou contribuer à la naissance d'un paysage minimal : dès lors, ce sont les rayons lumineux, du soleil comme de la lune, qui permettent de conférer aux petites scènes paysagères une poésie certaine[405]. La progression de la lumière, conformément à

---

emprunte un certain nombre de motifs au premier, et en ajoute d'autres, mais aussi en ce qu'il se situe dans une période chronologique ultérieure à celle du roman noir : « Nous comprenons sous le terme de roman frénétique la production romanesque qui a été cultivée dans une période assez courte, entre 1829, année où a été publié le premier grand ouvrage, déjà mentionnée, du genre, l'Ane mort et la femme guillotinée de Jules Janin, et 1840 à peu près. Il est, d'une part, caractérisé par certains aspects modifiés de ce qui constitue les attributs du roman terrifiant ou noir, issu de la tradition du roman gothique anglais: histoires terrifiantes, passions déchaînées, victimes innocentes, pendus, cadavres, etc., tout cela exprimé dans une langue colorée, par des images violentes qui vont parfois jusqu'au paroxysme. Mais c'est une composante seulement du roman frénétique. L'autre, essentielle, est sa valeur historique et profondément humaine […]. » (*ibid.*, p. 3). *Les Natchez* relèvent, pour une part, de l'influence du roman frénétique.

[403] « Tandis que le ciel monta dans les cieux… » (p. 122), « la nuit était descendue » (p. 253), « le soleil approche de la fin de son cours » (p. 406), « la nuit était au milieu de son cours » (p. 456).

[404] « Le ciel était serein et l'orient radieux » (p. 426) ; « lorsque l'étoile du matin parut sur le mont Hymette » (p. 409) ; « les astres finissaient et recommençaient leur cours » (p. 445).

[405] « Au moment où la lune, au milieu de sa course, laissa tomber ses rayons sur le temple » (p. 111) ; « Aussitôt que l'aurore eût éclairé de ses premiers rayons l'autel de Jupiter qui couronne le mont Lycée » (p. 123) ; « le soleil dardait ses rayons sur les montagnes de l'Arcadie, et les oiseaux muets étaient retirés dans les roseaux du Ladon » (p. 231) ; « Le soleil se plongeait dans la mer des Atlantides, et dorait de ses derniers rayons les îles Fortunées » (p. 301) ; « La lune parut à l'horizon ; son front d'argent se couronnait des rayons d'or du soleil, dont le disque élargi s'enfonçait dans les flots. C'était l'heure qui ramène aux nautoniers le vent favorable pour sortir du port de l'Attique » (p. 346) ; « L'aurore éclaira bientôt les flots solitaires où l'on cherchait en vain quelque voile » (p. 409).

l'esthétique du paysage chateaubrianesque, dévoile peu à peu, comme un guide du regard, une étendue spatiale qui se réduit toutefois à quelques mentions, suffisantes pour planter le décor majestueux du récit. C'est parfois l'élément sonore, et non plus visuel, qui annonce la venue du jour[406], anticipant sur un procédé qui se systématise dans *Les Natchez*. Lorsque les deux éléments se combinent, un petit paysage naît[407], qui prend parfois l'indétermination vaporeuse d'une quiétude généralisée[408].

Alors que la temporalité naturelle est rare dans *Les Aventures du dernier Abencérage*[409], les récits américains en sont saturés. Elle ne concerne pas uniquement des éléments du paysage réutilisés à des fins de démarcation temporelle mais elle s'étend, selon des formules stéréotypées comme « c'était l'heure où », à un ensemble d'événements qui introduisent tout de même une variété au sein d'un cadre établi de formulation[410]. De telles phrases ont une valeur de frontière au sein du récit et, lorsqu'elles intègrent des phénomènes naturels, l'atmosphère exotique s'en trouve renforcée par un effet d'étrangeté. La diégèse suit alors une autre chronologie que celle à laquelle est habitué le lecteur civilisé : le récit de la vie de René, qui trahit la voix et le système de pensée de l'Européen dans un cadre français, ne contient pas ces éléments d'exotisme, qui sont présents à l'orée de sa confession[411]. Chateaubriand entend ainsi créer un effet d'exotisme accru en déplaçant les limites temporelles et spatiales pour les fondre dans une même appréhension, tentant de

---

[406] « Aussitôt que le gazouillement des hirondelles eut annoncé à Lasthénès le lever du jour » (p. 152).

[407] « Alors on entend sur le sommet des montagnes un chœur qui commençait la fête des Lupercales. Il chantait le Dieu protecteur de l'Arcadie, Pan aux pieds de chèvre, l'effroi des Nymphes, l'inventeur de la flûte à sept tuyaux. Ces chants étaient le signal du lever de l'aurore ; elle éclairait de son premier rayon la tombe d'Epaminondas, et la cime du bois Pélagus dans les champs de Mantinée. » (p. 307).

[408] « C'était l'heure où le sommeil fermait les yeux des mortels ; l'oiseau reposait dans son nid, et le troupeau dans la vallée ; les travaux étaient suspendus ; à peine la mère de famille tournait encore ses fuseaux près des feux assoupis de son humble foyer. » (p. 403).

[409] A titre d'exemple, la durée de l'action est figurée par cette rare mention, page 1379 : « le soleil était descendu sous l'horizon, pendant la promenade des deux amants ».

[410] Le paysage peut être remplacé par une touche de couleur locale renvoyant à une coutume indienne : « Vers l'heure où l'indienne chasse avec un rameau les mouches qui bourdonnent autour du berceau de son fils, nous partons » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 253). Dans *Atala*, une coutume semblable est mentionnée, couplée à un phénomène naturel récurrent, le chant de l'oiseau : « Vers l'heure où les matrones indiennes suspendent la crosse du labour aux branches du savinier, et où les perruches se retirent dans le creux des cyprès, le ciel commença à se couvrir. » (p. 60). Chactas rentrant d'Europe y substitue aussi des éléments qu'il y a vus, dans une variation sur la même formulation, devenue rituelle : « A l'heure où le fils des cités, couverts d'un riche manteau, se livre aux joies d'un festin servi par la main de l'abondance, je me réveillai dans ma grotte solitaire. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 285).

[411] « Le 21 de ce mois que les Sauvages appellent la lune des fleurs, René se rendit à la cabane de Chactas. » (p. 118) le narrateur précise bien qu'il s'agit là d'une chronologie propre à celle des Indiens, qui fonctionne en vase clos dans un univers lui-même clos, celui du territoire des Natchez ; un peu plus loin, la mention suivante introduit le système de temporalité lié aux oiseaux, marque de la temporalité Natchez, présentée comme en osmose avec la nature environnante : « Chactas cessa de parler, et l'on entendit la voix du flamant qui, retiré dans les roseaux du Meschacebé, annonçait un orage pour le milieu du jour. » (p. 146). Cet orage est bien entendu l'égide sous lequel se place le récit de René, éminemment ombrageux.

recréer le mode de vision et la conception du monde qu'ont les Indiens[412]. Partant d'un élément repéré dans le récit de William Bartram, les crocodiles et leurs mugissements comme « présage infaillible de tempête »[413] pour le naturaliste voyageur, Chateaubriand systématise ce mode de prévision météorologique pour en faire un des éléments structurants de la chronologie temporelle qui rythme son épopée indienne et, par contamination, le récit enchâssé d'*Atala*. Les phénomènes naturels dictent la temporalité et donc le rythme externe du récit : que ce soient les cris des oiseaux[414], celui de la cigale ou du crocodile de Bartram[415], le déplacement des animaux[416], parfois couplé avec le mouvement de l'hibiscus[417], l'essentiel est de figurer un paysage et un monde naturel qui envahit jusqu'à la temporalité pour donner ses points de repères[418] aux héros comme au lecteur dans la succession des jours et des années.

---

[412] En réalité, Chateaubriand se fonde sur ce qu'il a lu des explorateurs chez lesquels il a puisé des informations, en projetant ce qu'il s'imagine être le mode de vie indien dans un espace fictionnel reconstruit de toutes pièces.

[413] William Bartram, *op. cit.*, p. 248 (édition Paris, Maradan, an IX).

[414] « Les sifflements du courlis et le cri de la barnacle perchée sur les framboisiers de la grotte, m'annoncèrent le retour du matin » (p. 287) ; « Outougamiz se réveille ; la voix du héron annonçait le retour de l'aurore » (p. 354) ; ce procédé ouvre même parfois sur un tableau poétique plus large : « Le maukawis chanta le coucher du soleil, le pois parfumé de la Virginie éclata à la première veille de la nuit, la fin de la nuit fut annoncée par le cri de la cigogne, et l'amie de Céluta ne revint pas. L'aube ouvrit les barrières du ciel, sans ramener la nymphe, sa compagne fidèle : couronnée de fleurs, Mila paraissait chaque matin comme la plus jeune des Heures ; précédant les pas de l'aurore, elle semblait lui donner ou tenir d'elle ses charmes et sa fraîcheur. » (p. 510) ; « Le lendemain, je m'éveillai aux chants des cardinaux et des oiseaux-moqueurs, nichés dans les acacias et les lauriers qui environnaient la grotte. » (*Atala*, *op. cit.*, p. 68) ; « Ne sont-ce pas les oiseaux qui chantent ? Le soleil doit être près de se coucher maintenant ? » (p. 80) ; « Ayant ainsi vu le soleil se lever et se coucher sur ce lieu de douleur, le lendemain au premier cri de la cigogne, je me préparai à quitter la sépulture sacrée. » (p. 92). Le cri de l'oiseau peut aussi se combiner à d'autres phénomènes, de manière paratactique : « Le feu du bivouac ne jetait plus que des fumées ; l'aube blanchissait l'orient ; les oiseaux commençaient à chanter ; le conseil n'avait point encore fixé ses résolutions » (p. 338).

[415] « A l'heure où les cigales, vaincues par l'ardeur du soleil, cessent leurs chants, Céluta entendit un cri » (p. 462) ; « Dans ce moment même, les crocodiles, aux approches du coucher du soleil, commençaient à faire entendre leurs rugissements. » (*Atala*, *ibid.*, p. 44).

[416] L'éphémère revient à la fois dans *Atala* (« Le dix-septième jour de marche, vers le temps où l'éphémère sort des eaux, nous entrâmes sur la grande savane Alachua. », p. 42) et dans *Les Natchez* (« […] ils regardaient si le soleil baissait à l'horizon, si l'éphémère qui sort des eaux à l'approche du soir, commençait à voler dans les prairies. », p. 549). Cela concerne les animaux volatils, et au premier chef les oiseaux : « Lorsque nous entrâmes dans les forêts du Canada, l'oiseau de rizière était prêt à partir pour le couchant ; et les cygnes arrivaient des régions du nord […] » (p. 232) ; « A l'heure où la hulotte bleue commence à voltiger dans les forêts américaines, Céluta atteignit le sommet d'une colline » (p. 453) ; « Des pélicans qui volaient au haut des airs, et dont le plumage couleur de rose réfléchissait les premiers feux de l'aurore, avertirent Céluta qu'il était temps de reprendre sa course. » (p. 455). Mais une mention délaisse les oiseaux pour d'autres animaux : « C'était l'heure où les coquillages des grèves s'entrouvrent au soleil, et la saison où les cerfs commencent à changer de parure. » (p. 290).

[417] « C'était l'heure où les fleurs de l'hibiscus commencent à s'entrouvrir dans les savanes, et où les tortues du fleuve viennent déposer leurs œufs dans les sables » (p. 169).

[418] Le retour du printemps se compte en œufs et en étoiles : « Le printemps s'était renouvelé autant de fois qu'il y a d'œufs dans le nid de la fauvette, ou d'étoiles à la constellation des chasseurs, depuis que j'habitais chez les nations iroquoises » (p. 233).

Consignant à de nombreuses reprises la poésie naturelle des Indiens, dont est témoin le chapitre du *Voyage en Amérique* intitulé « Année, division et règlement du temps, calendrier naturel », Chateaubriand utilise ces données, où « les années se comptent par neige ou par fleurs »[419], pour les égrener au sein des propos tenus par ses personnages. Il les adopte comme système de chronologie diégétique, notamment lorsque Chactas prend en charge le récit de sa propre vie dans *Atala*[420]. Le paysage naît alors au gré de petites vignettes temporelles retraçant des saynètes de la vie sauvage comme autant de lignes démarcatives de l'évolution de la narration qui font sentir la communion des personnages avec le cadre qui les entoure et confèrent une poésie, un exotisme et un pittoresque certains à l'ensemble des œuvres américaines.

Chateaubriand se révèle une nouvelle fois soucieux d'instaurer une poétique des effets *via* l'utilisation du paysage pour régler le rythme narratif de ses fictions. Qu'il constitue le cadre des actions en les accompagnant dans leur retentissement et leur effet de mise en relief ou qu'il s'insère au sein même de la chronologie indienne, le paysage investit le récit et contribue à le structurer de manière externe, mais aussi de manière interne.

2. Paysage interne : annonce, contrepoint et accompagnement.

Lorsqu'il participe à la logique de l'action retracée dans les récits de Chateaubriand, le paysage est souvent doté d'une vertu annonciatrice, suivant par là une poétique des effets largement utilisée dans les romans gothiques dits « romans noirs ». Mais son rôle est plus complexe encore puisqu'il participe à une dialectique du contrepoint et de l'écho, qui penche délibérément en faveur du second car il s'agit avant tout de célébrer l'union du cadre naturel avec les actions des personnages en créant un univers de symbiose que viennent pourtant rompre quelques saillies inquiétantes du paysage. Ainsi, aux annonces, souvent ténébreuses, inscrites dans la matière même du paysage répondent des associations très nombreuses qui allient un imaginaire spirituel et protecteur, selon une poétique du lien,

[419] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 778.

[420] Si Chactas déclare, dans *Atala*, « C'était le vingt-septième soleil depuis notre départ des cabanes : la lune de feu avait commencé son cours, et tout annonçait un orage. » (p. 60), lorsqu'il poursuit le récit de sa vie dans *Les Natchez*, ce n'est plus le feu, mais la neige qui lui sert de repère pour exprimer le passage du temps, associé à la reverdie de la nature, renvoyant à la dichotomie entre le printemps et l'hiver : « Quand je quittai les rives du Meschacebé, les magnolias avaient fleuri dix-sept fois, et il y a dix neiges que je pleure la hutte de ma mère. » (p.250). Il rajoute un peu plus loin : « Ainsi me parlait Ononthio, qui avait vécu bien des neiges. » (p.253).

à un imaginaire lugubre où le paysage porte en lui une forte charge létale. Entre euphorie et dysphorie se lit un univers fictionnel travaillé par une faille profonde, où l'enfer gît sous le paradis apparent, logique qui sous-tend les épopées autant que les brefs récits où, selon une logique proprement chateaubrianesque, tout bonheur cache un malheur inexorable[421].

A - Le paysage comme signe annonciateur de l'action à venir

Le paysage fait signe et fait sens, du moins Chateaubriand aime-t-il à le croire et anime-t-il ces derniers en les déployant comme une carte à déchiffrer. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, il se plaît ainsi à évoquer la manière dont les phares et les « feux de la ville » de Saint-Malo semblent lui dire au revoir : « ces lumières qui tremblaient sous mon toit paternel semblaient à la fois me sourire et me dire adieu, en m'éclairant parmi les rochers, les ténèbres de la nuit et l'obscurité des flots »[422]. Cet au-delà du paysage, anthropomorphisé selon la rêverie de l'auteur ou les désirs du jeune homme, est aussi présent dans les fictions de Chateaubriand, mais utilisé de manière consciente pour annoncer des événements à venir de manière plus ou moins discrète. Le paysage devient alors vecteur de cohésion narrative puisqu'il s'associe à l'action à venir en le contenant déjà en son sein, de manière larvée. Deux types d'annonces sont principalement intégrées dans un paysage précurseur : l'annonce des guerres et celle du mouvement après l'immobilisme.

---

[421] Chateaubriand est, bien entendu, redevable de cet imaginaire à Bernardin de Saint-Pierre et à *Paul et Virginie*, idylle minée par la force tragique culminant dans le naufrage du Saint-Gérant. Mais plus largement, il est héritier du roman sensible de Prévost, qui trouve son origine dans le roman sensible anglais de Richardson par exemple. Chateaubriand réalise la fusion entre la veine du récit gothique, du récit sentimental et du récit d'édification chrétienne, en empruntant aussi souvent les techniques propres aux épopées antiques. Il retrace, avec *Les Natchez*, la faillite d'un peuple christianisé et heureux en butte à la barbarie humaine des colons, mais travaillée en son sein (au moyen du personnage d'Ondouré, entre autres), par les forces infernales en lutte avec le Bien. *Les Martyrs*, quant à eux, relatent le combat d'Eudore contre les oppresseurs du christianisme, dans un itinéraire spirituel de conversion chrétienne représentant la lutte contre les séductions païennes (incarnées par Velléda et la nature sauvage) au profit du triomphe du christianisme. Les paysages se font les catalyseurs de cette lutte, ils en sont l'expression imagée par la nature, tantôt tourmentée et maléfique, tantôt idéalisée et paradisiaque : miroirs de l'action, ils reproduisent et exacerbent leurs inflexions, mettant en perspective la destinée de leurs héros, Chactas et Atala, René et Céluta, Outougamiz et Mila, Aben Hamet et Blanca, ou encore Eudore, Cymodocée et Velléda. Ces figures du couple rappellent bien évidemment le premier couple, Adam et Eve, désormais en lutte dans un monde fracturé par les forces du bien et du mal et œuvrant pour le triomphe de la religion chrétienne (et donc de l'amour, conformément à la veine sensible du roman). Chateaubriand réalise ainsi la synthèse de différentes influences au profit d'une poétique de l'image expressive : en cela, les paysages sont déterminants car ils favorisent la recréation d'une atmosphère en tension perpétuelle, cadre tragique qui met en relief la trajectoire non moins tragique des héros mis en scène.

[422] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre cinquième – Chapitre 15, *op. cit.*, p. 312.

Les Natchez se terminent ainsi sur une nuit qui symbolise la fin de la tribu dans une guerre d'extermination contre les colons. Déjà annoncé par le narrateur par la mention de la « nuit si funeste »[423], le combat final est préfiguré par la description de l'obscurité qui y prélude : « la nuit vint. Le ciel se couvrit d'un voile épais : toutes les brises expirèrent ; des ténèbres muettes et profondes enveloppèrent le désert. »[424]. La mort est déjà présente dans cette description nocturne : mutisme, disparition du souffle, absence de vie et linceul du *« voile épais »*, tout préfigure un enterrement et une mise en bière finale. Mais l'atmosphère létale des combats est encore plus sensible lorsqu'elle s'appuie sur des contrastes forts, comme dans ce passage des *Martyrs* où Eudore, soldat dans les armées de Pharamond puis de Mérovée, parti au royaume des Francs, décrit l'époque charnière du changement des climats à la fin de l'hiver comme une reverdie bien sombre :

> Le printemps vint enfin ranimer les forêts du Nord. Bientôt tout changea de face dans les bois et dans les vallées : les angles noircis des rochers se montrèrent les premiers sur l'uniforme blancheur des frimas ; les flèches rougeâtres des sapins parurent ensuite, et de précoces arbrisseaux remplacèrent par des festons de fleurs les cristaux glacés qui pendaient à leurs cimes. Les beaux jours ramenèrent la saison des combats[425].

Le thème traditionnel du retour du printemps est ici inversé au profit d'un contraste qui ne met pas tant à jour la beauté du paysage nouveau que les saillies obscures du relief et les pointes acérées des arbres rappelant les lances et les « flèches » des guerriers. La dernière phrase, à valeur conclusive, rend d'autant plus saisissant le contraste opéré entre « beaux jours » et « combats », le second étant la conséquence directe du premier. La nature, sous des dehors accueillants, révèle la barbarie à venir des combats dans les linéaments profonds qui constituent sa nature en pleine transformation.

La guerre est ainsi pressentie en actes et met en mouvement l'action à venir, à savoir le départ des troupes de Mérovée et du héros Eudore, enrôlé comme esclave. C'est bien cette fonction de mise en mouvement de l'action que remplit parfois le paysage décrit. Ranimé par l'Ange de la Volupté dans un extrait des *Martyrs*[426], ou par un éclair qui préfigure la cloche et l'arrivée du père Aubry venant secourir Atala et Chactas en plein orage dans *Atala*[427], le paysage fait signe en direction d'un dynamisme à venir qui anime un

---

[423] *Les Natchez, op. cit.*, p. 551.
[424] *Ibid.*, p. 552.
[425] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 224.
[426] *Ibid.*, p. 313.
[427] *Atala, op. cit.*, p. 63.

récit risquant de se scléroser. Dès lors, si Velléda part, dans un autre passage des *Martyrs*, c'est que la nature a déjà signalé, par son agitation, qu'elle se devait de le faire :

> Dans ce moment une vague furieuse vient roulant contre le rocher, qu'elle ébranle dans ses fondements. Un coup de vent déchire les nuages, et la lune laisse tomber un pâle rayon sur la surface des flots. Des bruits sinistres s'élèvent sur le rivage. Le triste oiseau des écueils, le lumb, fait entendre sa plainte semblable au cri de détresse d'un homme qui se noie : la sentinelle, effrayée, appelle aux armes. Velléda tressaille, étend les bras, s'écrie : « On m'attend ! »[428].

Le paysage se constitue au gré d'un ensemble de signes qui s'appellent les uns les autres, comme par contamination : la vague « furieuse », le vent, la lune, les bruits sur le rivage, l'oiseau puis le monde des hommes et la sentinelle. Une trajectoire du mouvement, impulsée par l'océan et les forces cosmiques, en vient à s'incarner dans l'animalité puis l'humanité, se concluant par ce frisson qui parcourt le corps de Velléda, en symbiose avec le paysage qui l'entoure. Cette transmission du mouvement lie le paysage et les personnages dans une même perspective de mise en branle de l'action : le même mode de contamination dicte la description de la nature animée par le démon de la Volupté traversant les « bois de l'Arcadie » dans les *Martyrs*[429] : « la nature semble se ranimer en sa présence » et les accumulations d'événements mis en mouvement[430] nourrissent la description balisée par des verbes d'action[431].

L'accumulation des verbes d'action se retrouve dans la peinture de l'orage qui surprend Atala et Chactas, ajoutant la modalité exclamative de la phrase pour faire de la description une acmé de l'expérience du sublime[432]. Par une réaction en chaîne, le mouvement s'impulse et se propage peu à peu dans le paysage pour gagner les personnages. Ce même paysage devient donc le vecteur d'un dynamisme du récit, en le catalysant pour mieux le rediriger vers les personnages, renforçant les liens mystiques et divinatoires qu'il entretient avec eux. Dans les fictions de Chateaubriand, les paysages ne sont pas de simples miroirs, il convient d'y lire la destinée des héros et le lecteur doit se faire devin, à défaut des personnages, qui semblent souvent subir l'action dessinée dans les

---

[428] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 271.
[429] *Les Martyrs, ibid.*, p. 313.
[430] « la colombe gémit, le rossignol soupire, le cerf suit en bramant sa légère compagne ».
[431] « prend », « se revêt », « agitent », « fait naître », « entrouvrent », « montrent », « dansent ».
[432] Un « impétueux éclair, suivi d'un éclat de la foudre, sillonne l'épaisseur des ombres, remplit la forêt de soufre et de lumière et brise un arbre [à leurs] pieds. ». Ce premier avertissement interrompt leurs velléités sensuelles et se présente comme un signe du ciel annonçant « le son d'une cloche », comme rappelant les personnages à la raison, leur faisant signe qu'ils doivent désormais se détourner vers le chemin de la raison, celui apporté par le « vieux solitaire » qu'annonce et que précède « un chien » qui « hurle de joie [à leurs] pieds », à l'endroit où vient tout juste de tomber l'éclair.

méandres de l'espace décrit. Cette recherche des effets pousse parfois Chateaubriand à rechercher le contrepoint qui fait naître non plus une continuité de l'effet d'annonce mais une tension visant à la mise en relief d'un événement particulier.

B - La logique contrastive du contrepoint

La guerre ou la mort sont les deux horizons majeurs des *Natchez* aussi n'est-il pas étonnant de constater que les modalités contrastives concernent la mise en valeur de ces derniers, tout d'abord lors de la mort de Chactas, se détachant sur un paysage riant contaminant la description même de sa disparition, euphémisée par une homologie chromatique le rapprochant de l'arbre sur lequel il repose[433] :

> L'aurore entrouvrait le ciel ; à mesure que la terre accomplissait sa révolution d'occident en orient, il sortait de dessous l'horizon des zones de pourpre et de rose, magnifiques rubans déroulés de leur cylindre. Du fond des bois s'élevaient les vapeurs matinales ; elles se changeaient en fumée d'or, en atteignant les régions éclairées par la lumière du jour. Les oiseaux moqueurs chantaient ; les colibris voltigeaient sur la tige des anémones sauvages, tandis que les cigognes montaient au haut des airs pour découvrir le soleil. Les cabanes des Indiens, dispersées sur les collines et dans les vallées, se peignaient des rayons du levant jusqu'aux bocages de la mort, tout riait dans la solitude.
>
> Outougamiz et Céluta se tenaient à genoux à quelque distance de l'arbre sous lequel le sachem rendait le dernier soupir. Un peu plus loin, Adario debout, les bras croisés, le vêtement déchiré, le poil hérissé, regardait mourir son ami : Chactas était assis et appuyé contre le tronc du tulipier : la brise se jouait dans sa chevelure blanchie, et le reflet des roses de l'aurore colorait son front pâlissant[434].

Le paysage, par ses teintes initiales et finales en miroir, vient former un camaïeu de couleurs qui unit la chevelure vieillissante de Chactas, symbole de sa mort à venir et le cadre lui-même en déclin puisqu'il s'agit du coucher du soleil. Un moment terrible, la disparition du grand sachem des Natchez, et donc de toute sagesse, ouvrant la voie à la folie débridée du massacre final et de l'anéantissement de la tribu, figure un temps essentiel du récit et de sa progression. Le choix de l'euphémisation d'un moment pathétique accroît encore sa dimension solennelle : la dernière image du « front pâlissant », lieu de l'esprit et donc de la sagesse, laisse une image spiritualisée et picturale de Chactas. Il s'oppose ainsi à la douleur d'Adario figurée par la lacération de ses vêtements et son « poil hérissé » synonyme de sa traîtrise, celle de l'alliance avec Ondouré pour la perte de la tribu à son

---

[433] L'arbre, en particulier le chêne, est très souvent le comparant utilisé pour décrire les vieillards dans l'œuvre de Chateaubriand, que ce soit Adario, Chactas ou Cyrille, Démodocus ou Lasthénès dans *Les Martyrs*. La canne sur laquelle ils s'appuient est d'ailleurs souvent une canne en chêne.
[434] *Les Natchez, op. cit.*, p. 528.

insu, car il ignore ce que trame le mauvais génie des indiens. Cette figure de contrepoint permet la mise en relief d'un prestige accru de Chactas dans une mort panthéiste qui le fond dans la nature, semblant mourir avec lui.

Cette dimension éminemment picturale, qui reprend la technique du glacis, n'est pas toujours utilisée par Chateaubriand pour aplanir les contrastes : parfois, il se plaît à les mettre en relief. Nous avons vu comment la logique de la tempête extérieure et du calme intérieur formait une dialectique opératoire dans la répartition spatiale des dissensions et des tourments des personnages. De la même manière, cette logique reparaît lorsque le conseil de guerre des Natchez se révèle lourd de conséquences pour le devenir de la nation indienne. C'est alors le paysage qui se charge d'exprimer cette tension exempte du conciliabule des tribus :

> Les vents (une tempête s'était élevée), les forêts, les cataractes mugissaient au dehors, tandis que les vieillards des diverses nations concluaient entre eux des traités de paix et d'alliance sur les os de leurs pères[435].

Alors que se préparent les jeux du « Festin des âmes », les nations indiennes qui se réunissent dans la perspective de réjouissances dans la « salle commune des aïeux » envisagent aussi de brûler Chactas, prisonnier des Muscogulges. Ainsi, cette ambivalence est signifiée par un paysage du mouvement amplifié qui, sur le régime de la contamination, déjà perçu pour la mise en branle des actions, apporte une modération aux élans heureux des indiens. Le paysage souligne le danger qui guette le héros principal du récit, Chactas, par le concert disharmonieux des éléments énumérés et la précision parenthétique qui souligne la nature même de l'agitation par la présence d'une tempête qui, on le sait dans *Atala*, est souvent un corollaire de l'« orage du cœur ».

Le paysage exprime les tensions à l'œuvre dans le récit de fiction, il gomme les contrastes ou les rend au contraire apparents, dévoilant donc l'univers latent de la fiction pour le rendre visible et lisible au lecteur. Il est aussi le vecteur principal des desseins créateurs de Chateaubriand, qui voit en l'Amérique un microcosme du paradis perdu, retrouvé mais toujours menacé de faillir[436]. La logique de l'alliance harmonieuse est ainsi toujours minée par le risque de la désunion et de la fragmentation dont l'horizon n'est autre que le néant et la mort.

---

[435] *Atala*, *op. cit.*, p. 51.
[436] Le fruit contient en son sein un principe mortel, comme Atala, la belle empoisonnée.

C - La logique unificatrice : fusion spiritualiste et poétique du lien, entre écho protecteur et inclusion mortifère.

La poétique du lien qui associe le paysage à l'action est éminemment réversible : la fusion spiritualiste, chrétienne ou animiste fait du paysage un creuset. S'y exprime la symbolique transcendante du récit par la toponymie, par la coordination des actes religieux et des événements paysagers et par l'idéal de conformation solitaire propre à la spiritualité chateaubrianesque. Elle fait de la nature, dans la continuité rousseauiste et paradisiaque chrétienne, un lieu accueillant de retraite contemplative. Mais cette poésie de l'union révèle aussi la prégnance de l'inclusion mortifère, pendant de la propension vitaliste de la nature à l'œuvre, s'inscrivant dans la toponymie et dans les pratiques religieuses. Le paysage devient un refuge ambivalent de la vie et de la mort, un lieu où les tensions se rejoignent et s'annulent dans la poésie de la description.

Ainsi, l'union spirituelle sans cesse réaffirmée entre paysage et action se confirme dans un imaginaire du retrait, culminant dans une ambivalence foncière entre paysage protecteur et paysage incluant la mort en son sein.

a) Paysages de l'union spirituelle, entre animisme, paganisme et christianisme

Les Natchez fonde la géographie de la tribu du même nom selon les croyances indiennes : le « Bois du Sang » d'Atala, la « rivière du sang », la « Roche-Isolée » ou la grotte des ancêtres sont autant de lieux empreints de la singularité exotique propre à la perception indienne qui investit les lieux naturels. Elle leur confère une signification spirituelle et transcendante. La sacralisation des lieux échappe à la simple onomastique pour dessiner les contours d'une géographie utopique ancrée dans des paysages transfigurés par cette perception atypique[437] : Chateaubriand utilise ainsi ce décalage perceptif pour magnifier les espaces qu'il décrit et consolider encore le lien entre les personnages de ses fictions et le cadre naturel dans lequel ils évoluent, annexé par leurs croyances comme des

[437] Le modèle de ce système clos et coupé du monde, correspondant au modèle utopique de Thomas More, est le cimetière des Indiens de la Mission, « les Bocages de la mort », dont les aires sont strictement délimitées, « fermé à l'orient par le pont [naturel] », le sol même en est « divisé […] en autant de lots qu'il y avait de familles » ; enfin, « deux collines le born[ent] au septentrion et au midi ; il ne s'ouvr[e] qu'à l'occident, où s'él[ève] un grand bois de sapins. » (*Atala*, *op. cit.*, pp. 69-70).

prolongements d'eux-mêmes[438]. Le soleil et son cycle participent à une paganisation du paysage qui le transfigure mais c'est dans le territoire des Natchez qu'il fait réellement système : le village représente un sanctuaire où le seuil pourrait être la fameuse fontaine où René et Outougamiz sont sauvés *in extremis* par Céluta guettant anxieusement leur retour, comme Blanca celui d'Aben-Hamet[439].

Ce territoire a ses hauts lieux, souvent ténébreux, unis dans une commune spiritualité : la grotte aux ancêtres est animée par l'esprit des aïeux et demeure un lieu où le surnaturel peut surgir à tout moment puisque, là, « on eût cru voir remuer et s'animer l'immobile et l'insensible dépouille des hommes »[440]. Si, comme le « Bois du Sang », la caverne fait office de cimetière à l'image des « Bocages de la mort » dans le village de la Mission d'*Atala*[441], il est aussi sanctuaire comme l'est la « Roche-Isolée » ou le « lac Souterrain ». Une même déréalisation unit ces lieux, empreints de spiritualité, contribuant à renforcer l'atmosphère animiste du territoire des Natchez pour en faire un lieu coupé du monde réel, utopique et contre-utopique à la fois, puisqu'il finit dans la ruine et se révèle parfois ombrageux[442]. La « Roche-Isolée »[443] est ainsi dotée d'une « hauteur prodigieuse » et domine un lac qui « ressemble à une zone blanche suspendue dans l'azur du ciel », qui « s'étend comme une mer sans bornes ». Ce premier élément de séparation du réel culmine dans la perspective non moins immatérielle de « l'île des Ames » qui « apparaît à peine à l'horizon ». A cela s'ajoute la légende indienne, qui clôt le tableau, et en fait le lieu d'une Genèse du monde reprenant les caractéristiques paganisées de la légende biblique. La

---

[438] Si Chactas voyant Marseille y perçoit des « cabanes […] bâties sous un ciel délicieux », c'est pour mieux voir dans la Méditerranée elle-même « un lac intérieur où Michabou, dieu des eaux, ne lève point deux fois le jour son front vert couronné de cheveux blancs, comme sur les rives canadiennes » (*Les Natchez, op. cit.*, Livre V, p. 234).

[439] Cette fontaine délimite réellement un périmètre : « la fontaine marquait la lisière même de la savane qui s'étend jusqu'au Bayouc des Pierres, et qui n'a d'autres bornes à l'orient que les bois du fort Rosalie » (*Les Natchez, ibid.*, p. 365).

[440] *Ibid.*, p. 395.

[441] *Atala, op. cit.*, p. 69.

[442] L'idéalisation de cette géographie fictive trouve une nouvelle fois sa source dans le modèle utopique par excellence que constitue l'Ile-de-France dans *Paul et Virginie*, où une topographie réinventée sur le modèle sentimental est inscrite dans les détours du jardin anglais recréé par les deux personnages : « Rien n'était plus agréable que les noms donnés à la plupart des retraites charmantes de ce labyrinthe. Ce rocher dont je viens de vous parler, d'où l'on me voyait venir de bien loin, s'appelait la DECOUVERTE DE L'AMITIE. » (*Paul et Virginie, op. cit.*, p. 140-141). Mais cette toponymie ne concerne pas que des lieux inclus au sein de l'île puisqu'elle s'applique aussi à l'espace englobant de l'île elle-même, dans un redoublement concentrique : le panorama qui ouvre l'œuvre, qui n'est pas sans annoncer celui d'*Atala* présentant la contrée des Natchez et le Meschacebé, distingue ainsi « la baie du Tombeau » ou « le cap Malheureux » (*ibid.*, p. 109), carte du Tendre rejouée sur le mode de l'exotisme et qui trouve son aboutissement dans la poétique mise en œuvre par Chateaubriand dans ses fictions américaines. La nouveauté de Chateaubriand réside toutefois dans l'association de la géographie sentimentale traditionnelle à la spiritualisation des lieux pour leur conférer une atmosphère proprement indienne.

[443] *Les Natchez, op. cit.*, p. 477.

déréalisation animiste du paysage se retrouve dans le lac souterrain, « solitudes d'eau et de nuit » où la plongée reprend le modèle de la catabase antique avec le cri des damnés, « bruits lamentables », « effrayantes clameurs » et la mention des « audacieux mortels » qui y pénètrent tels de nouveaux Hercules, là encore matière à « récits »[444].

Ce qui lie ces lieux, c'est un commun mystère rendu dans une description paysagère insistant sur l'inconnaissable, qui suggère la divinité à l'œuvre derrière la nature insaisissable : l'animisme indien rejoint alors le paganisme celte dans un imaginaire ténébreux. La lande des « pierres druidiques » que découvre Eudore dans *Les Martyrs*, est placée elle aussi sous le signe du « locus horriblis » par la « côte dangereuse » qu'elle jouxte et le « sable stérile » qui la recouvre, mais aussi et surtout par le mystère de ses pierres : « leur origine et leur destination sont également inconnues. Monuments de la science des druides, retracent-elles quelques secrets de l'astronomie ou quelques mystères de la Divinité ? On l'ignore »[445]. Alors, comme pour les hauts lieux de l'animisme indien, le surnaturel est évoqué par la présence des « feux errants » et la « voix des fantômes » qui y retentit, relayé par la voix populaire[446]. Ainsi, si le paysage animiste et païen des fictions rapproche les personnages du cadre dans lequel ils évoluent, c'est par un étrange attrait qui les pousse à vénérer dans une religieuse horreur des lieux présentés comme les limites géographiques, mais surtout spirituelles et morales, de leur paradis naturel. C'est alors la religion chrétienne qui devient le moyen de renouer avec la « belle nature » et de s'éloigner des ténèbres du paganisme, selon la conception chateaubrianesque. Dès lors, les actions religieuses chrétiennes s'affranchissent de l'attraction-répulsion des lieux païens pour mieux souligner l'harmonie d'un attrait total.

Les contours obscurs de l'irréligion mettent en valeur le cœur harmonieux du christianisme naturel représenté dans la communauté. L'exemple le plus frappant est la conjonction de l'hostie et du soleil lors de la célébration de la messe par le père Aubry dans le village de la Mission :

> L'aurore, paraissant derrière les montagnes, enflammait l'orient. Tout était d'or ou de rose dans la solitude. L'astre annoncé par tant de splendeur sortit enfin en un abîme de lumière, et son premier rayon rencontra l'hostie consacrée, que le prêtre en ce moment même élevait dans les airs. O charme de la religion ! O magnificence du culte chrétien ! Pour sacrificateur un vieil ermite, pour autel un rocher, pour église le désert, pour assistance d'innocents sauvages ! Non, je ne doute point

[444] *Ibid.*, pp. 553-554.
[445] *Ibid.*, p. 269.
[446] Ce que suggère l'emploi de formules indéfinies comme « on y voit » et « on y entend ».

qu'au moment où nous nous prosternâmes le grand mystère ne s'accomplit et que Dieu ne descendit sur la terre, car je le sentis descendre dans mon cœur[447].

La description d'un paysage de l'aurore permet de réaliser l'ascension du premier mouvement descriptif, corollaire à celui du soleil. La rencontre du disque solaire et de l'hostie suscite les exclamations du narrateur enchanté par les merveilles du christianisme naturel dans la conjonction préparée de ses effets. Si l'artifice peut sembler patent, il n'en demeure pas moins qu'il témoigne d'une ambition véritable de penser les paysages comme une illustration de la religion chrétienne remplaçant le filtre de perception païenne. Alors, l'harmonie inhérente à la conception chrétienne du monde naturel tel que le conçoit Chateaubriand est mise en valeur par un paysage adjuvant, qui supplée et amplifie les gestes chrétiens, comme la prière. A peine le père Aubry et Atala prient-ils qu'ils sont immédiatement escortés d'un cadre naturel suggérant l'éveil et la renaissance :

En achevant ces mots, le solitaire se mit à genoux, et nous imitâmes son exemple. Il commença à haute voix une prière, à laquelle Atala répondait. De muets éclairs couvraient encore les cieux dans l'orient, et sur les nuages du couchant trois soleils brillaient ensemble. Quelques renards dispersés par l'orage allongeaient leurs museaux noirs au bord des précipices, et l'on entendait le frémissement des plantes qui, séchant à la brise du soir, relevaient de toutes parts leurs tiges abattues[448].

Le miracle de la prière après l'orage est celui de la reprise de la vie après la mort, conséquence de la succession des événements. La prière fait naître la vie et le mouvement et donc le paysage comme extension et réalisation des bienfaits divins répandus sur terre. Une telle conjonction est reprise dans *Les Martyrs* lorsque Cymodocée, naviguant vers Jérusalem pour y trouver refuge contre les assauts de Hiéroclès, prie pour l'avenir d'Eudore dont elle s'éloigne à contrecoeur :

La proue d'airain fendait les vagues avec un bruit harmonieux : chargée des parfums de la fleur de l'oranger et de l'encens des sacrifices, la brise enflait doucement les voiles et les arrondissait comme le sein d'une jeune mère. […] Le vent s'est élevé, les flots battent les deux flancs de la galère ; c'est le seul bruit qui accompagne la prière de l'amour : passion orageuse, que le matelot nourrit au milieu de la solitude des mers comme le pâtre dans la profondeur des bois[449].

Le paysage alentour, et notamment le vent et la mer, sont des renforts qui viennent accentuer la vigueur de la prière comme une promesse de maternité que la comparaison fait affleurer en guise de réponse à l'amour de Cymodocée pour Eudore. Le contexte se fait

---

[447] *Atala*, *op. cit.*, p. 71.
[448] *Ibid.*, pp. 67-68.
[449] *Les Martyrs*, Livre XVII, *op. cit.*, p. 376.

rassurant et doux, suggérant l'espoir que la jeune femme peut nourrir grâce à la force de sa prière. Les éléments répondent ainsi souvent en écho aux actions religieuses des personnages, l'acte chrétien trouvant une amplification dans la nature pour lui donner une importance digne d'un récit d'édification. Pour marquer l'esprit du lecteur, Chateaubriand n'hésite pas à multiplier les signes d'harmonie entre les actions et les paysages pour montrer dans les actes les vertus du christianisme.

L'homologie, exprimée dans le *Génie du Christianisme*, entre l'« origine sacrée » des bois et des « forêts des Gaules » et les « labyrinthes des bois » perceptibles dans l'architecture de « l'église gothique » trouve sa pleine expression dans les récits de fiction où l'on retrouve « la religieuse horreur, les mystères et la divinité »[450] dans les linéaments du paysage. Si Rancé perçoit le paysage, comme René, à l'image d'une extension de lui-même, sa « solitude éternelle » se retrouvant « partout » dans « ces grandes feuilles solitaires qui flottaient sur les eaux comme un plancher »[451], l'auteur de *Mémoires d'outre-tombe*, se trouvant seul dans l'océan, entre deux immensités, perçoit « l'infini dans le ciel et sur les flots ! », reliant ce sentiment de perte heureuse à la présence de Dieu le « troubl[ant] dans sa grandeur […] dans ces nuits où [il avait] l'immensité sur [sa] tête et l'immensité sur [ses] pieds. »[452]. Les personnages des fictions agissent de même et trahissent ce rapport secret de proximité qu'ils entretiennent avec la nature dans des paysages empreints de divinité qui ne se communiquent jamais mieux à eux que lors d'une méditation solitaire.

René, errant dans ces « solitudes » érigées par les hommes saints, observe « le mélange majestueux des eaux et des bois de cette antique abbaye où [il] pens[e] dérober [sa] vie aux caprices du sort », éclairé par la lune jusque dans « les longues herbes qui croissaient entre les pierres des tombes »[453]. Le paysage se mêle inextricablement aux ténèbres des édifices dont il est l'expression naturelle et le prolongement. De même, Cymodocée, sur le régime du paganisme, erre elle aussi « remplie d'une frayeur religieuse » à l'idée de se perdre, dans des « retraites enchantées » saturées de références aux dieux antiques, au prix d'hallucinations qui font du paysage l'expression même de la divinité : « le vague murmure des mers était le sourd mugissement des lions de Cybèle

[450] *Génie du Christianisme*, « églises gothiques », *op. cit.*, p. 802.
[451] *Vie de Rancé*, Livre II, *op. cit.*, p. 1049.
[452] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, Livre sixième – Chapitre 3, p. 328.
[453] *René*, *op. cit.*, pp. 121-122.

descendue dans le bois d'Oeschalie », « le vent de la nuit apportait à Cymodocée les parfums du dictame et la voix lointaine de Neptune »[454].

La nature et la religion entretiennent donc des liens de proximité favorisés par leur fusion dans le paysage qui environne les héros : l'animisme indien, le paganisme antique ou celte, *a fortiori* le christianisme s'y lisent comme dans un livre ouvert et si le dessein apologétique de l'auteur vise avant tout à favoriser la religion chrétienne chère à son cœur et au propos de ses fictions, le paganisme n'en est pas pour autant toujours rejeté et entretient lui aussi parfois des rapports de proximité avec les acteurs et les actions de ces récits. L'attitude religieuse, plus généralement, dans le retrait d'une nature-mère empreinte de spiritualité, favorise cette expansion spirituelle dans le domaine du paysage sur le mode de l'inclusion.

b) Poétique du lien : paysages de la retraite, lieux d'union entre nature et culture.

Le modèle érémitique du cénobite chrétien des premiers âges bibliques est permanent dans l'œuvre de Chateaubriand : la nature, par ses cavernes et ses grottes, sert de refuge autant au sauvage Chactas revenu d'Europe en Amérique, au père Aubry comme au père Souël, à René méditant dans la caverne aux ossements, mais aussi à Eudore en Grèce expiant ses excès de jeunesse et son paganisme premier[455]. La grotte figure bien entendu le repli réconfortant dans le sein de la nature, mais il est surtout un motif de proximité idéalisée avec la nature prodigue que Chateaubriand ne cesse d'employer pour renforcer le lien entre ses personnages et le paysage qui les entoure. Le lien entre nature et culture, mis en œuvre dans la juxtaposition du campement du fort Rosalie et du village des Natchez, réalisée idéalement dans la tribu agricole convertie par le père Aubry au village de la Mission, est exprimé plus nettement dans les récits de voyage[456], et demeure souvent transposée métaphoriquement dans les fictions.

---

[454] *Les Martyrs*, Livre premier, *op. cit.*, p. 112.
[455] Le vieillard Cyrille donne même son office clandestin dans une grotte au fond d'un souterrain.
[456] Les « défrichements américains » que contemple le voyageur en Amérique sont clairement désignés comme l'image d'un « curieux mélange de l'état de nature et de l'état civilisé » mettant sur le « même point de vue le wigwam d'un Indien et l'habitation d'un planteur » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre septième – Chapitre 6, *op. cit.*, p. 372). Cette cooccurrence se retrouve à Rome sur un autre plan, celui de la synthèse de la ruralité et de l'urbanité, vecteur de « pittoresque » dans une « perspective » des rues où « vous apercevez la campagne », « ce qui mêle la ville et les champs » comme « les bruits ordinaires des grandes cités se mêle[nt] » au « bruit des eaux que l'on entend de toutes parts » (*Voyage en Italie*, « A M. de Fontanes », *op. cit.*, p. 1482).

Ainsi, le lien entre architecture et vie sauvage, entre nature et culture, réalisée dans la description du prologue d'*Atala* où l'imaginaire architectural se superpose à la figuration de l'élévation végétale tout comme elle se concrétise dans le « pont naturel », est suggéré par le rayon lunaire qui unifie les murs de l'Alhambra et la végétation qui s'y trouve dans ce passage des *Aventures du dernier Abencérage* :

> La lune, en se levant, répandit sa clarté douteuse dans les sanctuaires abandonnés, et dans les parvis déserts de l'Alhambra. Ses blancs rayons dessinaient sur le gazon des parterres, sur les murs des salles, la dentelle d'une architecture aérienne, les cintres des cloîtres, l'ombre mobile des eaux jaillissantes, et celle des arbustes balancés par le zéphyr. Le rossignol chantait dans un cyprès qui perçait les dômes d'une mosquée en ruine, et les échos répétaient ses plaintes. Aben-Hamet écrivit, au clair de la lune, le nom de Blanca sur le marbre de la salle des Deux-Sœurs : il traça ce nom en caractères arabes, afin que le voyageur eût un mystère de plus à deviner dans ce palais de mystères[457].

Ce passage, qui met en abyme l'activité scripturale de l'auteur, métaphorise le lien qui unit la nature à la culture dans une même perspective unificatrice : autour du rayon lunaire s'ordonnent aussi bien les éléments d'architecture que les éléments de la nature, dans une création qui anticipe déjà, par le dessin qu'elle trace, sur l'activité scripturale finale d'Aben-Hamet, gravant dans le marbre le nom de « Blanca », blanche comme la lumière lunaire. Au-delà du cliché de la littérature sentimentale, le geste de l'inscription révèle la volonté d'union qui se trouve illustrée par la description du paysage. Or, c'est dans l'inclusion, cette fois-ci non plus celle du nom, mais celle de l'homme dans la nature, que le paysage unificateur trouve sa pleine expression.

La présence florale et végétale est un signe de la proximité de la nature et de la culture dans un même tableau. Ainsi, Céluta ne vit pas dans une grotte mais dans une hutte qui n'est pas décrite en elle-même mais dont la végétation environnante prend tout l'espace qui lui est dévolu :

> Devant la hutte s'élevaient quelques gordonias qui étalaient l'or et l'azur dans leurs feuilles vieillies, la verdure dans leurs jeunes rameaux et la blancheur dans leurs fleurs de neige. Des copalmes se mêlaient à ces arbustes, et des azaléas formaient un buisson de corail à leurs racines[458].

Lorsque l'on sait que Céluta est une femme souvent comparée à une fleur, il n'est pas étonnant de voir se substituer à la description de sa tente celle des beautés et de la

---

[457] *Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, pp. 1379-1380.
[458] *Les Natchez*, Livre troisième, *op. cit.*, p. 200.

jeunesse florale qui sont l'expression même de son identité[459]. Tout y suggère la jeunesse et le regain vitaliste ainsi que la beauté élégante de la voisine indienne qui vit dans ce contexte. Décrire les lieux de vie en l'absence de leurs occupants permet d'y substituer la description de la nature environnante qui trahit leur identité en creux, de manière éminemment poétique par le déplacement opéré. La caverne, pendant érémitique de la hutte, figure un refuge ancré plus profondément encore dans la matière du monde, la minéralité et non plus la végétalité. Pourtant, là encore, la végétation tient une place suggestive : le souterrain de David, dans *Les Martyrs*, décrit dans ses « voûtes ténébreuses » et sa « tombe » gravée et ornée des attributs du grand homme, s'ouvre tout d'abord par un rideau végétal comparable à celui qui orne la grotte où Chactas trouve refuge en rentrant dans sa patrie[460] : « l'entrée était fermée par des buissons d'aloès et des racines d'oliviers sauvages. »[461]. Si la végétation fait « obstacle » à la révélation d'un lieu empreint de solennité spirituelle à l'image d'un véritable sanctuaire, il figure la limite, le seuil qui sépare la nature et la culture, la sauvagerie et l'humanité, le paganisme et le christianisme. La grotte du « missionnaire », à savoir le père Aubry dans *Atala*, est elle aussi pourvue d'un seuil décrit comme une entrée faite de « lierres » et de « giraumonts humides, que la pluie avait abattus des rochers »[462]. Là encore, les objets répandus sur le sol témoignent d'une absence-présence de l'occupant laissant sous-entendre la frugalité et l'ascétisme religieux qui guide son existence. La végétation n'est pas un simple décor qui fondrait davantage le lieu d'habitation de l'ermite ou de l'indien dans le giron de la mère nature : elle figure un passage qui conduit à la religion, menant du foisonnement vitaliste au recueillement singulier et à la dépossession humble. Cette trajectoire spirituelle ne peut se faire qu'en passant outre le rideau de la grande nature pour percevoir la spiritualité à l'œuvre derrière elle, dans une opération de révélation éminemment symbolique, conduisant à une figuration de l'univers clos, intérieur, de l'esprit du religieux[463]. Si la

---

[459] Les apparitions d'Ondouré, figure du traître, sont davantage liées au marécageux et au bocage de smilax, dont on a vu la connotation négative qui lui est inhérente.

[460] Cette grotte, « dont l'entrée était fermée par des framboisiers » qui forment une « broussaille » qu'il convient d'écarter pour entrer, figure aussi un seuil, mais un seuil prodigue et nourricier qui conduit à une « fontaine » permettant un geste non moins religieux, à savoir une « libation » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 285). Le motif du rideau végétal est déjà présent sous la forme du « dais » qui recouvre la « couche » de René dans la cabane de son hôte, formée de « courtines de feuillages et de fleurs » qui « semblaient pendre » du ciel même (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 184).

[461] *Les Martyrs*, Livre XVIII, *op. cit.*, p. 405.

[462] *Atala*, *op. cit.*, pp. 65-66.

[463] La caverne peut aussi être comprise comme une intériorisation, une plongée dans un crâne, à la recherche d'un esprit, celui de l'ermite chrétien, ouvrant à la contemplation d'objets symboles d'humilité, où rappelant la nature pécheresse de l'homme par la présence du serpent tentateur dans la grotte du père Aubry.

nature accueille l'être qui décide de quitter le monde de la société pour s'y recueillir spirituellement, le paysage végétal qui l'entoure matérialise cette transition essentielle mais il fait bien plus en s'identifiant fréquemment aux actions des personnages selon une triple logique : la protection, l'écho et l'accompagnement.

c) Le paysage et la mère nature : protection, écho, accompagnement.

Très souvent, la nature décrite dans les fictions américaines ne se cantonne pas à être là dans son formidable élan vital : la conception utilitaire qui oriente sa présence en fait un allié des héros dans leur quête. L'image de la « source limpide au milieu des marais corrompus »[464] figure bien toutefois l'ambivalence du paysage américain, image que reprend celle du puits naturel qui abrite un crocodile dangereux tapi discrètement au plus profond de ses eaux. Cette quête ne se fera pas sans risques, aussi les asiles du paysage sont-ils des espaces de répit providentiel contre les dangers multiples qui guettent le voyageur qui s'aventure dans ces « solitudes démesurées »[465]. Le cèdre figure ainsi, avec ses *« mousses »* fantomatiques en forme de « draperie », un refuge pour les animaux comme pour les hommes dans cet extrait d'*Atala* :

> C'était dans ces riantes hôtelleries, préparées par le grand Esprit, que nous nous reposions à l'ombre. Lorsque les vents descendaient du ciel pour balancer ce grand cèdre, que le château aérien bâti sur ses branches allait flottant avec les oiseaux et les voyageurs endormis sous ses abris, que mille soupirs sortaient des corridors et des voûtes du mobile édifice, jamais les merveilles de l'ancien Monde n'ont approché de ce monument du désert[466].

Pendant l'orage, Chactas et Atala trouvent déjà naturellement refuge « sous le tronc penché d'un bouleau »[467], après avoir été les hôtes du cèdre pendant leur fuite. Le paysage adjuvant du cèdre permet de lier les oiseaux et les voyageurs, liaison ô combien récurrente chez Chateaubriand, dans une même conformité de comportements : l'arbre relie le ciel et la terre, mais aussi les êtres vivants entre eux. Paradigme de la solidité et de la pérennité de la sagesse comme double du vieillard, il protège les êtres fragiles et constitue à lui seul un paysage minimal, un « château aérien », un « mobile édifice » à l'image d'une cathédrale

---

[464] *Atala, op. cit.*, p. 57.
[465] *Ibid.*, p. 55.
[466] *Ibid.*, p. 56.
[467] *Ibid.*, p. 61.

gothique, asile des brebis égarées. Dans cette idéalisation du paysage adjuvant, le vent va même jusqu'à « tourner la proie du chasseur » dans un véritable déploiement providentiel :

> Nous mangions des mousses appelées tripes de roche, des écorces sucrées de bouleau, et des pommes de mai, qui ont le goût de la pêche et de la framboise. Le noyer noir, l'érable, le sumac, fournissaient le vin à notre table. Quelquefois j'allais chercher parmi les roseaux une plante dont la fleur allongée en cornet contenait un verre de la plus pure rosée[468].

De la même manière, Chactas, errant dans sa patrie retrouvée, trouve assistance dans la nature qui le nourrit après avoir triomphé d'un ours blanc : « les framboisiers de la grotte » où il a trouvé refuge, les « racines de fraisiers », une « ceinture de joncs » et même les « restes de [sa] victime »[469], l'ours blanc, sont autant de signes providentiels d'une nature adjuvante. Si ces motifs peuvent paraître caricaturaux au lecteur et la providence quelque peu orientée ou artificielle, elle n'en est pas moins un indice certain de la complémentarité qui s'instaure entre les actions décrites et le cadre naturel qui les entoure. Le motif de l'écho reprend cette fonction sur le mode sonore.

Moyen d'amplification épique par excellence pour Chateaubriand, la réverbération sonore permet aussi de relier l'action, le héros et le paysage, par un système de mimétisme qui trahit une unité harmonieuse. Celle-ci peut être religieuse et se réaliser par des « chants funèbres » que proclame le père Aubry auprès de la dépouille d'Atala :

> Sa voix grave et peu cadencée allait roulant dans le silence des déserts. Le nom de Dieu et du tombeau sortait de tous les échos, de tous les torrents, de toutes les forêts. Les roucoulements de la colombe de Virginie, la chute d'un torrent dans la montagne, les tintements de la cloche qui appelait les voyageurs, se mêlaient à ces chants funèbres, et l'on croyait entendre dans les Bocages de la mort le chœur lointain des décédés, qui répondait à la voix du solitaire[470].

La phrase elle-même mime la logique de l'écho et semble traduire la dispersion de la voix divine dans les tréfonds des solitudes américaines par la reprise de la formule *« de tous »* et la succession du chant de l'oiseau, du bruit du torrent et de la cloche, marque de la civilisation chrétienne. Le paysage qui se déploie, empreint de spiritualité, unifie l'ensemble des éléments du tableau autour de la répercussion sonore, comme le murmure

---

[468] *Atala, op. cit.*, p. 57.

[469] *Les Natchez*, Livre VIII, *op. cit.*, p. 287. Cette nature providentielle et prodigue, qui nourrit ses héros, trouve sa source dans l'influence de Bernardin de Saint-Pierre et de *Paul et Virginie*, que Chateaubriand connaissait par cœur. Elle est notamment perceptible dans cet extrait où nature sauvage et religion se trouvent associées : « Bientôt après, quand le soleil dorait les pitons de cette enceinte, Marguerite et son fils se rendaient chez madame de la Tour : alors ils commençaient tous ensemble une prière suivie du premier repas ; souvent ils le prenaient devant la porte, assis sur l'herbe sous un berceau de bananiers, qui leur fournissait à la fois des mets tout préparés dans leurs fruits substantiels, et du linge de table dans leurs feuilles larges, longues et lustrées. » (*Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 122).

[470] *Atala, op. cit.*, pp. 89-90.

du conseil des Natchez, qui trouve en la nature une caisse de résonnances qui trahit toute son importance, sur le régime syntaxique des comparaisons juxtaposées :

> Comme on voit les flots de la mer se briser pendant un orage, comme en automne les feuilles séchées sont enlevées par un tourbillon, comme les roseaux du Meschacebé plient et se relèvent dans une inondation subite, comme un grand troupeau de cerfs brame au fond d'une forêt, ainsi s'agitait et murmurait le conseil. Des Sachems, des guerriers, des matrones parlent tour à tour ou tous ensemble[471].

Si Chateaubriand déploie autant la pompe du langage, c'est que le moment est crucial dans le déroulement de l'intrigue puisque le conseil décide du sort à réserver au héros prisonnier, Chactas :

> Les intérêts se choquent, les opinions se divisent, le conseil va se dissoudre, mais enfin l'usage antique l'emporte et je suis condamné au bûcher.

L'écho lie les événements de la nature et ceux de l'intrigue en les subordonnant à cette dernière mais le paysage déployé sert surtout à mettre en relief les temps forts de l'action, à rendre solennel un événement majeur en permettant d'accroître la tension avant la révélation éclatante qui souvent, comme dans ce passage, est donné en dernier lieu, après une série de circonstants qui amplifient l'effet d'attente. Mais la plupart du temps, le paysage se contente d'accompagner le déroulement de l'action, sans velléité protectrice ou manifestation d'une mise en relief.

Le paysage s'organise souvent en concomitance avec les événements qui ont lieu : lorsque Céluta a besoin de discrétion pour aller « dérober la gerbe fatale », celle qui signe l'arrêt de mort de René et le massacre programmé des colons par les Indiens coalisés autour d'Ondouré et Adario, le paysage se fait lui-même son allié par ses ténèbres :

> Les ombres régnaient sur la terre, la lune n'était point dans le ciel ; on distinguait seulement les grandes masses des bois et des rochers qui se dessinaient sur le fond bleu du firmament comme des découpures noires[472].

Or, Céluta est aussi décrite comme « plus légère qu'une ombre » : elle se fond dans un paysage mimétique, « s'enveloppe ensuite du long voile de mûrier blanc » alors que la nuit se revêt aussi de blancheur car « [Céluta] traverse les campagnes que couvrait un brouillard ». Le paysage facilite la fuite de l'héroïne, de même qu'il annonce le départ

---

[471] *Les Natchez, op. cit.*, pp. 50-51. La citation qui suit est extraite du même passage.
[472] *Ibid.*, p. 530.

favorable aussi pour Dorothé qui doit emmener Cymodocée à Jérusalem auprès d'Hélène pour se prémunir des assauts de Hiéroclès. Le paysage inscrit cette fuite comme programmatique :

> La lune parut à l'horizon ; son front d'argent se couronnait des rayons d'or du soleil, dont le disque élargi s'enfonçait dans les flots. C'était l'heure qui ramène aux nautoniers le vent favorable pour sortir du port de l'Attique[473].

La mention de la levée du vent et de la lumière de la lune qui éclaire les flots semble annoncer la suite de l'action, à savoir l'embarquement, décrit peu après :

> Le vent venait de se lever ; les flots, légèrement agités, battaient le rivage ; les galères déployaient leurs voiles, on entendait les cris des matelots qui levaient l'ancre avec de grands efforts. Dorothée attendait les passagers sur la grève, et les barques des vaisseaux étaient déjà prêtes à les recevoir[474].

Le vent annoncé dans la mention de chronologie naturelle est effectif et sert les desseins de Dorothé et Cymodocée en partance pour l'Orient, comme si tout s'ordonnait selon leur volonté. Le paysage est donc en rapport étroit avec l'action et peut faciliter grandement les entreprises des personnages : en interaction avec eux, ils contiennent parfois des marques de leur espérance. Lorsque Démodocus attend le retour du navire de Cymodocée tenaillé par l'angoisse et la peur, l'horizon devient un espace de prolongement de cette attente :

> L'aurore éclaira bientôt les flots solitaires où l'on cherchait en vain quelque voile ; mais on apercevait encore sur les vagues aplanies la trace blanchissante des vaisseaux que l'on ne voyait plus. Déjà le soleil sortant de l'onde dorait et brunissait à la fois la face de la mer. Des nues sereines étaient arrêtées çà et là dans l'azur du ciel de l'Attique ; quelques-unes, teintes de rose, flottaient autour de l'astre du jour, comme l'écharpe des Heures[475].

Ce que dévoile l'aurore, c'est un espace dilatoire, un champ de signes évanescents, de blancheurs équivoques, des « nues sereines » qui semblent de bons présages au sein de l'omniprésence du doute et de la fugacité, symboles de fixité dans un monde muable. La comparaison finale permet de relier le paysage au passage du temps, de rendre sur le plan spatial la longueur des inquiétudes paternelles. Mais le mouvement concerté des actions et

---

[473] *Les Martyrs*, livre XV, *op. cit.*, p. 346.
[474] *Ibid.*, p. 346-347.
[475] *Ibid.*, livre XIX, p. 409.

du paysage n'est jamais aussi flagrant que lorsqu'est spécifiée leur simultanéité, vectrice d'harmonie dont Chateaubriand aime à se faire le témoin.

La venue de la nuit, dans un passage d'*Atala*, entraîne ainsi un engourdissement généralisé du paysage : « tout s'endort ». Mais cela se réalise dans une synchronie entre le monde des humains et celui de la nature : « les chants et les danses cessent par degrés ; les feux ne jettent plus que des lueurs rougeâtres, devant lesquelles on voit encore passer les ombres de quelques sauvages »[476]. Le ballet des ombres se fait de manière graduelle, à la façon d'un fondu artistique et harmonieux, mais cela laisse place à un jeu de vases communicants où la nature prend le relais inverse des activités humaines : « à mesure que le bruit des hommes s'affaiblit, celui du désert augmente, et au tumulte des voix succèdent les plaintes du vent dans la forêt. ». Ce sont parfois les paroles des personnages qui enclenchent le processus de contamination avec le paysage : la fin des paroles de Lasthénès, qui vient d'accueillir chez lui Cymodocée et son père Démodocus, coïncide de manière opportune avec le déclin du jour et la perspective de la « prière du soir » :

> Comme Lasthénès achevait de prononcer ces paroles, le soleil descendit sur les sommets du Pholoé, vers l'horizon éclatant d'Olympia ; l'astre agrandi parut un moment immobile, suspendu au-dessus de la montagne, comme un large bouclier d'or. Les bois de l'Alphée et du Ladon, les neiges lointaines du Telphusse et du Lycée, se couvrirent de roses ; les vents tombèrent, et les vallées de l'Arcadie demeurèrent dans un repos universel[477].

Le paysage déploie cet imaginaire du déclin et l'universalise à tous les éléments de la nature, comme si la parole du vieillard était dispensatrice de vie et que son absence condamnait la nature à retomber dans son sommeil. Ce tour d'horizon permet de circonscrire l'espace de la fiction et de replacer la demeure de Lasthénès dans un univers mythique antique mais aussi de peindre en corrélation le retour bucolique des chants qui suit le rythme de la nature[478]. De même que le paysage s'endort, les travailleurs rentrent chez eux, dans un mouvement commun qui symbolise l'harmonie d'un rapport ancestral à la nature. Mais si le paysage protège les actions des personnages, entre en interaction sonore ou favorise leurs desseins dans une union parfaite, cette union du mouvement se révèle être une apparence fragile et artificielle car elle peut cacher l'écueil fatal de la mort.

---

[476] *Atala*, *op. cit.*, p. 53.
[477] *Les Martyrs*, Livre II, *op. cit.*, p. 128.
[478] « Les moissonneurs quittèrent alors leur ouvrage : la famille, accompagnée des étrangers, reprit le chemin de la maison. Les maîtres et les serviteurs marchaient pêle-mêle, portant les divers instruments du labourage ; ils étaient suivis de mulets au pied sûr ; chargés de bois coupé sur les hauteurs, et de bœufs traînant lentement les équipages champêtres renversés, ou les chariots tremblant sous le poids des gerbes. » (*Les Martyrs*, Livre II, *ibid.*, p. 128).

d) La réversibilité poétique : unions mortifères.

L'une des caractéristiques saillantes de l'union entre le paysage et le monde des hommes dans les fictions de Chateaubriand est de réaliser ce lien sur un arrière-plan de mort. Lorsque Chactas entend le prêche de Bossuet à Paris, il ne peut que traduire cet hommage aux morts dans la langue métaphorique des Indiens : « le murmure du vent et du torrent, est la seule éloquence qui convient au monument du Sauvage »[479]. Si la mort de ce même Chactas se fait sous le signe d'un hymne chromatique rendu à sa mémoire par la nature dans un tableau d'union colorée, elle est déjà annoncée par l'homologie entre le « catalpa au tronc noueux, aux rameaux étendus et chargés de fleurs » et le vieux sachem aveugle, qualifié de « vieil arbre ». Dans une scène qui allie jeunesse et vieillesse, « des enfants montés sur les branches du catalpa éclair[ent] avec des flambeaux la scène au-dessous d'eux », ce qui n'est autre qu'une mise en scène théâtrale de l'alliance entre le vieillard et les forces de renouveau qui l'entourent dans un lien explicite entre l'arbre et Chactas : « Frappés de la lueur rougeâtre des torches, le vieil arbre et le vieil homme se prêtaient mutuellement une beauté religieuse ; l'un et l'autre portaient les marques des rigueurs du ciel, et pourtant ils fleurissaient encore après avoir été frappés par la foudre »[480]. Cette tension entre déclin et renouveau est la source même de la beauté contrastée qu'une même lumière, dotée d'un pouvoir religieux par l'auteur, unit dans une même scène paysagère.

Ainsi, la nature n'est jamais aussi belle pour Chateaubriand que lorsqu'elle fonde sa poésie sur l'alliance entre la « tombe » et le « berceau », selon un imaginaire fertile dans son œuvre[481]. Une coutume indienne permet de cristalliser cette union poétique des contraires, celle des « tombeaux aériens » : leur peinture donne à voir des scènes paysagères pittoresques. Lorsque René revient de sa mission de paix auprès des Illinois, afin de réparer sa faute commise lors de la chasse aux castors, écarté à dessein par Ondouré, il se repose auprès d'une tombe d'enfant, ce qui donne lieu à une scène dont le paysage adoucit les contours :

> Un jour, dans la longue route qu'il avait à parcourir, il arriva à une grande prairie dépouillée d'arbres ; on n'y voyait qu'une vieille épine couverte de fleurs tardives, qui croissait sur le bord d'un

[479] *Les Natchez*, Livre IX, *op. cit.*, p. 253.
[480] *Ibid.*, Livre premier, p. 170.
[481] On se souvient de la formule des *Mémoires d'outre-tombe*, « mon berceau a de ma tombe, ma tombe a de mon berceau » (*op. cit.*, « Avant-propos » [repris dans la « Préface testamentaire »], p. 111).

chemin indien. Le soleil approchait de son couchant lorsque le frère d'Amélie parvint à cette épine. Résolu de passer la nuit dans ce lieu, il aperçut un gazon sur lequel étaient déposées des gerbes de maïs ; il reconnut la tombe d'un enfant et les présents maternels. Remerciant la Providence de l'avoir appelé au festin des morts, il s'assit entre deux grosses racines de l'épine, qui se tordaient au-dessus de la terre. La brise du soir soufflait par intervalles dans le feuillage de l'arbre ; elle en détachait les fleurs, et ces fleurs tombaient sur la tête de René en pluie argentée. Après avoir pris son repas, le voyageur s'endormit au chant du grillon[482].

L'alliance des fleurs, symboles de beauté et de renouveau printanier, et de la tombe, symbole de déclin et de mort, se réalise pleinement dans la chute des pétales, signifiant le trépas de l'innocence de l'enfant, peinte avec toute la poésie d'une « pluie argentée ». Le tableau se clôt sur une image de quiétude qui n'est pas sans rappeler une autre scène, cette fois dans l'épilogue d'*Atala*, lorsque la descendante de René et de Céluta place le dernier rejeton mort des Natchez dans un de ces « tombeaux aériens », donnant lieu à une scène poétique où le paysage joue le même rôle euphémistique :

Elle se leva, et chercha des yeux un arbre sur les branches duquel elle pût exposer son enfant. Elle choisit un érable à fleurs rouges, festonné de guirlandes d'apios, et qui exhalait les parfums les plus suaves. D'une main elle en abaissa les rameaux inférieurs, de l'autre elle y plaça le corps ; laissant alors échapper la branche, la branche retourna à sa position naturelle, emportant la dépouille de l'innocence, cachée dans un feuillage odorant. Oh ! que cette coutume indienne est touchante ! Je vous ai vus dans vos campagnes désolées, pompeux monuments des Crassus et des Césars, et je vous préfère encore ces tombeaux aériens du sauvage, ces mausolées de fleurs et de verdure que parfume l'abeille, que balance le zéphyr, et où le rossignol bâtit son nid et fait entendre sa plaintive mélodie. Si c'est la dépouille d'une jeune fille que la main d'un amant a suspendue à l'arbre de la mort, si ce sont les restes d'un enfant chéri qu'une mère a placés dans la demeure des petits oiseaux, le charme redouble encore[483].

Le parfum floral, la douceur du vent et la présence de l'oiseau adoucissent la réalité et imitent une oraison funèbre sur le mode naturel. Chateaubriand, plaçant la mort au cœur d'un paradis utopique recréé, en fait la matière de tableaux harmonieux où la nature ne fait pas qu'accompagner les moments pénibles de l'existence mais parvient à les sublimer dans un acte empreint de religion naïve, où la promesse du renouveau s'ancre dans le cycle de la nature divinisée. Le charme des coutumes animistes indiennes est dans ce rapport de proximité douce entretenue avec les forces du cosmos régissant le fonctionnement de la grande nature. L'homme de la nature s'inscrit dans les paysages comme il se fond dans les espaces sauvages, au contraire de l'homme de la société qui érige des villes artificielles contre ces mêmes espaces. Si la mort est adoucie par l'omniprésence des beautés naturelles

[482] *Les Natchez*, *op. cit.*, pp. 549-550.
[483] *Atala*, « épilogue », *op. cit.*, p. 94-95.

et du paysage, c'est aussi qu'elle s'inscrit dans une géographie qui l'inclut en son sein, sans la rejeter aux périphéries de l'espace existentiel.

Les « Bocages de la mort », nous l'avons vu, figurent une véritable nécropole, à la disposition en damier à l'image des villes américaines dont Chateaubriand a pu voir la disposition lors de son voyage en Amérique[484]. « Riant asile des âmes », il donne l'apparence d'un lieu de paix plus que de douleurs puisqu'il est traversé par le bucolique « Ruisseau de la paix » montrant combien le langage métaphorique prêté aux Indiens permet de constituer une géographie de la compensation euphémistique. « Temple de la mort », ce lieu n'est pas coupé du monde naturel mais, à l'image des églises gothiques de *Génie du Christianisme* ou des abbayes en ruine visitées par René, elles s'ouvrent à l'influence extérieure de la nature et l'intègrent harmonieusement :

> […] il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l'orgue sous les voûtes d'une église ; mais lorsqu'on pénétrait au fond du sanctuaire, on n'entendait plus que les hymnes des oiseaux qui célébraient à la mémoire des morts une fête éternelle[485].

Comme dans les édifices chrétiens décrits selon l'imaginaire chateaubrianesque d'homologie avec la végétation, « les troncs [des] arbres, rouge marbré de vert, montant sans branches jusqu'à leurs cimes, ressemblaient à de hautes colonnes, et formaient le péristyle » de l'édifice. Ainsi se constitue un lieu hybride, qui réunit le rapport de proximité avec la nature et l'influence chrétienne sous-jacente, à l'image des chœurs des oiseaux, mais surtout du symbole de la croix plantée par le père Aubry[486]. Ce christianisme naturel n'est rien autre que celui qui est prôné par l'auteur lui-même, voyant dans les merveilles de la nature l'expression de la perfection divine à l'œuvre dans le monde. La sanctification de la nature est ce qui unit, dans la peinture de scènes paysagères, le rite chrétien et le rite païen qui y trouvent un mode de coexistence harmonieuse, comme lors des rituels décrits auprès d'un figuier sauvage rebaptisé par l'imaginaire indien[487].

---

[484] Philadelphie, notamment, est dotée cette disposition angulaire des rues (*Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 675-676).
[485] *Atala*, *op. cit.*, p. 70.
[486] « […] il avait seulement sanctifié ce lieu par une croix. » (*Atala*, *ibid.*, p. 69).
[487] « Sur les bords de la rivière Chata-Uche se voyait un figuier sauvage, que le culte des peuples avait consacré. Les vierges avaient accoutumé de laver leurs robes d'écorce dans ce lieu et de les exposer au souffle du désert, sur les rameaux de l'arbre antique. C'était là qu'on avait creusé un immense tombeau. On part de la salle funèbre en chantant l'hymne à la mort ; chaque famille porte quelques débris sacrés. On arrive à la tombe, on y descend les reliques ; on les y étend par couches, on les sépare avec des peaux d'ours et de castor ; le mont du tombeau s'élève, et l'on y plante l'Arbre des pleurs et du sommeil » (*Atala*, *ibid.*, p. 52. Les citations suivantes sont issues du même passage.).

Le vocabulaire employé trahit l'hybridité spirituelle du lieu : les « vierges », « l'hymne à la mort », la « tombe » et les « reliques » appartiennent au lexique chrétien, et allient la symbolique des « rameaux » aux dons de « peaux d'ours et de castor ». L'arbre porte en lui l'essence même de la déploration funéraire, devenu « arbre des pleurs et du sommeil », métamorphosant la géographie qui l'entoure baptisée « mont du tombeau ». Ainsi, l'arbre participe à la constitution d'une géographie animiste, relayé par le « Bois du Sang », lieu de sacrifice où doit périr Chactas, « dans une vallée au nord, à quelque distance du grand village ». Ce « bois de cyprès et de sapins » est accessible par « les ruines d'un de ces monuments dont on ignore l'origine, et qui sont l'ouvrage d'un peuple maintenant inconnu », manière de signifier la mort à venir du héros, mais aussi l'extinction programmée de la tribu des Natchez.

Le paysage s'unit donc fréquemment à la ritualisation funéraire pour signifier la permanence de la nature éternelle animée de l'esprit divin face au déclin apparent de l'homme et à sa finitude. Elle sert à la fois un dessein esthétique, participant au pittoresque utopique d'un univers exotique hors du temps et en perpétuel renouveau, mais aussi un dessein apologétique, trahissant l'action divine qui orchestre l'harmonie des tableaux représentés. L'union est ainsi mortifère et le paysage ne vise qu'à rendre belle la cruauté de la mort, omniprésente dans ces récits américains.

Les liens entre paysage et diégèse permettent ainsi de mettre au jour la permanence d'une stratégie de fusion et de compensation qui entretient un perpétuel danger sous-jacent, comme pour maintenir la tension dramatique jusqu'au déferlement final de la violence – massacre des Natchez, suicide de Mila et Céluta ou mise à mort d'Eudore et Cymodocée. L'union apportée par le baume des paysages ne peut être que précaire puisqu'il dissimule la tension qui s'opère entre un monde fédéré par une chronologie temporelle hors du temps humain, qui épouse le rythme du cosmos naturel et un univers en proie aux humains marqués par la faute originelle[488] : annonçant les dangers en les soulignant ou en les contenant dans la tension qu'ils entretiennent, les paysages se font le miroir d'une beauté apparente qui structure l'univers doré de la fiction et n'en masque pas moins l'omniprésence latente de la mort et de la fin des idéaux. Les personnages, pensés sous ce

[488] Les références très nombreuses à Adam et Eve dans les récits américains, explicites ou implicites, font des héros des fictions chateaubrianesques des avatars du couple originel, mais voués à la perte et au destin fatal qui les entraîne jusqu'à la mort. En cela, René représente bien un Adam qui a perdu sa splendeur originelle et qui ne parvient pas à la retrouver sur terre, malgré la beauté compensatoire des paysages, qui ne font que lui renvoyer l'image splendide d'une perfection divine inaccessible, si ce n'est dans l'au-delà, par delà la mort.

rapport ambivalent, sont alors animés d'une tension semblable, qui met au jour leurs failles comme leurs beautés par le prisme analogique du paysage.

III- Paysages et personnages : logiques analogiques et rapprochements

L'analogie, nous l'avons vu, est un procédé très souvent utilisé par Chateaubriand, qui lui permet d'opérer des déplacements poétiques faisant surgir d'autres réalités géographiques ou référentielles favorisant la variation et l'apparition d'images inattendues. Cette poétique particulière est utilisée lorsqu'il s'agit de dépeindre un élément qui échappe au discours par sa trop grande beauté ou son aspect sublime. Tout discours descriptif devient inopérant, le langage fait défaut et il convient d'emprunter le détour de l'esquisse approximative par l'accumulation des images de similarité. Mais il s'agit aussi d'ouvrir l'imaginaire du lecteur à un ailleurs séduisant et de faire chatoyer les couleurs de la représentation paysagère. Ce procédé permet de maintenir notamment l'omniprésence de la nature dans son rapport aux actions ou aux personnages, qui forment le point de départ de ces parallèles soudains qui confinent souvent, par leur accumulation, au tic langagier ou stylistique.

Une rapide typologie de ces insertions analogiques permet de distinguer les analogies simples, faites dans l'ordre comparé / comparant, reliés par « comme »[489] (ce sont de loin les plus nombreuses), « ressemble à »[490], « ainsi »[491] ; les analogies doubles[492], triples[493] ou même quadruples[494], qui déploient une série d'images toutes plus suggestives

[489] Voir le vœu final des *Natchez* : « Puisse mon récit avoir coulé comme tes flots, ô Meschacebé ! » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 575).
[490] Ou « ressemblaient à » : « Une sainte obscurité régnait à travers une multitude de colonnes qui ressemblaient aux troncs des arbres d'une forêt régulièrement plantée. » (*Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1389).
[491] Le champ de bataille des colons et des Natchez est comparé aux crues du Nil : « Ainsi, du haut de la forteresse de Memphis, quand le Nil a surmonté ses rivages, on découvre, au milieu des plaines inondées, quelques palmiers à demi déracinés, des ruines qui sortent du sein des flots, et le sommet grisâtre des pyramides. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 335).
[492] « Mon imagination fut enchantée par ce spectacle qui fuyait comme un nuage du matin, ou comme le char d'une divinité sur les ailes des vents. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre IV, p. 160).
[493] Dans l'« ancienne et riante Italie », René s'exclame : « Qu'ils sont beaux ces bruits qu'on entend autour des dômes, semblables aux rumeurs des flots dans l'Océan, aux murmures des vents dans les forêts, ou à la voix de Dieu dans son temple ! » (*René*, *op. cit.*, p. 124).

les unes que les autres ; les analogies avec ellipse du terme de comparaison[495], qui conduisent à une fusion plus grande du comparé et du comparant ; enfin les analogies par inversion[496], moins nombreuses mais qui varient la structure comparative, plaçant le comparant avant le comparé pour produire un effet d'attente. Lorsque la comparaison, la plupart du temps d'égalité, bien plus rarement d'infériorité[497] ou de supériorité[498], est à double, triple ou quadruple détente, les images se dessinent sur un large prisme, unifié parfois dans une seul et même paysage lors des analogies à comparant simple, qui s'étendent alors jusqu'à devenir de véritables tableaux[499].

Cette grande variété des modalités analogiques trahit la richesse du style imagé de Chateaubriand, qui se retrouve dans la manière dont il répartit les comparés et les comparants dans son système descriptif. Ainsi, nous distinguerons, en ce qui concerne les personnages, les aspects moraux des aspects physiques et la fixité du mouvement, ce qui conduit à une double distinction opposant l'immatérialité et la fluctuance à l'enracinement végétal et matériel. Le paysage se fait le socle où se libère ou au contraire s'implante le personnage de fiction, entre la terre et le ciel, les deux domaines d'action par excellence de la divinité épique.

---

[494] « Comme on voit les flots de la mer se briser pendant un orage, comme en automne les feuilles séchées sont enlevées par un tourbillon, comme les roseaux du Meschacebé plient et se relèvent dans une inondation subite, comme un grand troupeau de cerfs brame au fond d'une forêt, ainsi s'agitait et murmurait le conseil. » (*Atala*, *op. cit.*, pp. 50-51).

[495] Le terme de comparaison est le plus souvent remplacé par un signe de ponctuation, comme les « deux points » à valeur de rapprochement implicite : « Ainsi l'éducation d'un enfant, qui devait un jour commander à des peuples, fut remise à des mains oppressives et souillées : le champ empoisonné de Gomorrhe fait mourir la plante qu'on lui confie, ou ne porte que des arbres dont les fruits sont remplis de cendre. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 373).

[496] L'antéposition du comparant permet de produire un effet dilatoire mettant en relief le comparé rejeté en fin de phrase.

[497] Lorsque Céluta est rapprochée de la pâleur lunaire, c'est sur le mode du comparatif d'infériorité la mettant en valeur sur le mode de l'inversion combinée de l'ordre comparé / comparant : « L'astre des nuits, qui vient de dissiper dans le ciel les nuages d'une tempête, paraît moins beau que la pâle Céluta, triomphante au désert. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p.456). Il équivaut alors à un comparatif de supériorité qui met en valeur, par la négative, la beauté supérieure de Céluta.

[498] A propos de Blanca, le narrateur déclare ainsi : « […] sa voix était ravissante, sa danse plus légère que le zéphyr […]. » (*Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1371-1372).

[499] C'est le cas notamment pour le « merveilleux ouvrage » divin que contemplent *« les prédestinés »* arrivés au royaume céleste, et qui est rapproché du pays de l'Indus, rappelant l'idéalisation orientale déjà présente dans les paysages fantasmés en compagnie de la Sylphide à Combourg : « la création, qu'ils contemplent des divers points de l'univers, leur présente des spectacles ravissants : tels, si l'on peut comparer les grandes choses aux petits objets, tels se montrent aux yeux du voyageur les champs superbes de l'Indus, les riches vallées de Delhi et de Cachemire, rivages couverts de perles et parfumés d'ambre, où les flots tranquilles viennent expirer au pied des canneliers en fleur. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, Livre III, p. 142).

1. Analogies morales et physiques : de la liquidité lumineuse à la végétalisation.

A - Analogies morales

Les analogies permettent de cerner les aspects moraux des personnages et de constituer leur portrait, oscillant entre deux pôles opposés : celui de la sagesse, de la quiétude heureuse, et celui de la tristesse et des pleurs. Le passage du malheur au bonheur est d'ailleurs figuré par une comparaison fluviale qui revient très souvent dans ce type de conformation descriptive :

> Il n'est d'affreux que le commencement du malheur ; au comble de l'adversité, on trouve, en s'éloignant de la terre, des régions tranquilles et sereines : ainsi, lorsqu'on remonte les rives d'un torrent furieux, on est épouvanté, au fond de la vallée, du fracas de ses ondes ; mais à mesure que l'on s'élève sur la montagne, les eaux diminuent, le bruit s'affaiblit, et la course du voyageur va se terminer aux régions du silence dans le voisinage du ciel[500].

Cet extrait des *Martyrs* permet de traduire l'évolution mentale par le parcours paysager, faisant affleurer l'espace naturel au miroir de l'activité psychique. L'élévation suggérée de la vallée jusqu'au ciel, suivant le parcours du fleuve, très souvent synonyme de la vie et de ses vicissitudes chez Chateaubriand, ouvre la voie à une géographie mentale très fertile.

Ainsi se font jour un certain nombre de constantes : l'appréhension du domaine moral oppose la sagesse, la sérénité, l'élévation de l'âme, la résolution, l'amour et la félicité à la mélancolie, aux larmes et aux passions d'un cœur vide. Le premier ensemble, celui de la réjouissance morale, combine les images de l'élévation comme sublimation de l'être par l'esprit[501] et le changement de l'obscur en lumineux, opposant le jour et la nuit, l'orage et le beau temps, la désolation et le charme, laissant planer l'omniprésence du

[500] *Les Martyrs, op. cit.*, Livre XX, p. 433.

[501] Il s'agit de la sagesse (« Il admirait cette Sagesse qui s'élève comme un cèdre sur le Liban, comme un plane au bord des eaux », *Les Martyrs, ibid.*, p.132), de l'élévation de l'âme courageuse (« Son âme, s'agrandissant avec les périls, s'élève comme un chêne qui semble croître à l'œil, à mesure que les tempêtes du ciel s'amoncellent autour de sa tête. », *Les Natchez, op. cit.*, p. 351), de celle de l'âme spirituelle de Céluta priant (« elle s'élevait en pensée au séjour des Anges, tandis qu'elle était attachée à la terre, semblable au palmier qui réjouit sa tête dans la rosée du ciel, mais dont le pied s'enfonce dans un sable aride. », *Les Natchez, ibid.*, p.519) ou de la colonne dessinant cette trajectoire lors des pérégrinations de René (« Quelquefois, une haute colonne se montrait dans seule debout dans un désert, comme une grande pensée s'élève, par intervalles, dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée. », *René, op. cit.*, p.122). Tout cela trouve un écho dans la félicité issue du « cœur religieux » (« D'un cœur religieux et reconnaissant, elle offrait sa félicité au Maître de la nature comme un don qu'elle tenait avec lui : la rosée de la nuit, remonte au lever du soleil, vers le ciel d'où elle est descendue. », *Les Natchez, ibid.*, p. 374).

danger et de la mort au sein de la sérénité apparente[502]. Les images ne sont pas originales, elles appartiennent au répertoire traditionnel des romans sensibles, employant la météorologie sentimentale comme un procédé récurrent (pensons aux fameux « orages du cœur » que Chactas perçoit en Céluta alors que l'orage réel redouble autour d'eux). Ce qui fonde l'originalité de Chateaubriand reste la manière dont il utilise ces procédés traditionnels pour en faire un système fréquent d'écart analogique, tissant sans cesse un réseau de liens entre les personnages et le cadre paysager qui les environne.

Le second ensemble, se rattachant à l'imaginaire doloriste, emprunte des images de la liquidité et de la fluidité qu'il décline à l'envi selon un large spectre : que ce soit l'anonymat des jours solitaires rapprochés du cours d'un fleuve isolé[503], les pleurs de

---

[502] Alors que l'image de l'aurore est traditionnellement porteuse de félicité et d'espoir (« Le matin de la vie est comme le matin du jour, plein de puretés, d'images et d'harmonies », *René*, *ibid.*, p. 119), l'espérance des Romains (« Les Romains qui fuyaient, tournent le visage ; l'espérance revient au cœur du plus faible et du moins courageux : ainsi, après un orage de nuit, quand le soleil du matin paraît dans l'orient, le laboureur rassuré admire l'astre qui répand un doux éclat sur la nature ; sous les lierres de la cabane antique, le jeune passereau pousse des cris de joie ; le vieillard vient s'asseoir sur le seuil de la porte ; il entend des bruits charmants au-dessus de sa tête, et il bénit l'Eternel. », *Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 206) ou de Céluta (« Céluta laisse pénétrer dans son cœur un rayon d'espérance ; pâle crépuscule bientôt éteint dans cette sombre nuit. », *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 558) marquent un dépassement de l'obscur par les images lumineuses, alors que la sérénité déploie des images de coexistence de l'ombre et de la lumière, considérant celle de Chactas aveugle mais lucide (« La paix des passions éteintes se mêlait sur le front de Chactas, à cette sérénité remarquable chez les hommes qui ont perdu la vue ; soit qu'en étant privés de la lumière terrestre nous commercions plus intimement avec celle des cieux, soit que l'ombre où vivent les aveugles ait un calme qui s'étende sur l'âme, de même que la nuit est plus silencieuse que le jour. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 171) ou plus généralement celle du cœur et ses failles dans une sentence à tendance moraliste (« Le cœur le plus serein en apparence ressemble au puits naturel de la savane Alachua : la surface en paraît calme et pure, mais quand vous regardez au fond du bassin, vous apercevez un large crocodile, que le puits nourrit dans ses eaux. », *Atala*, *op. cit.*, p. 92). Alors, deux réseaux d'images se font concurrence, celui de la liquidité pour dépeindre la sagesse et l'humanité couvrant les vices (« […] couvrant ses vices du masque des vertus, les mots de sagesse et d'humanité sortent incessamment de sa bouche : telle une eau profonde, qui recèle en son sein des écueils et des abîmes, embellit souvent sa surface de l'image et de la lumière des cieux. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 299) ou les souvenirs attendrissants et leurs conséquences (« Mille souvenirs les attendrissaient, mille histoires touchantes font couler leurs pleurs : ainsi des ruisseaux, descendus de diverses montagnes, mêlent leurs eaux dans une même vallée », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 407) et celui de l'éclosion florale, avec l'image de la fleur qui perce son enveloppe pour la résolution de Cymodocée qui fait place à la piété filiale (« Comme la glace qu'une seule nuit a formée dans les premiers jours du printemps se fond aux rayons du soleil ; comme la fleur près d'éclore brise la légère enveloppe du bouton qui la retient : ainsi, la résolution de Cymodocée s'évanouit à ces paroles ; ainsi, la piété filiale éclate et refleurit au fond de son cœur. », *Les Martyrs*, *ibid.*, p. 476) ou la fleur tardive pour les amours de Mila et Outougamiz (« On voit quelquefois à la fin de l'automne une fleur tardive ; elle sourit seule dans les campagnes et s'épanouit au milieu des feuilles séchées qui tombent de la cime des bois : ainsi les amours de Mila et d'Outougamiz répandaient un dernier charme sur des jours de désolation. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 441).

[503] « Puissent vos jours inconnus couler obscurément comme ces fleuves au fond de cette vallée » (*Les Martyrs*, *ibid.*, p. 163). La vie comme un fleuve est un lieu commun très ancien de la littérature employé entre autres par Bernardin de Saint-Pierre, modèle du premier Chateaubriand : « Les objets que nous voyons habituellement ne nous font pas apercevoir de la rapidité de notre vie ; ils vieillissent avec nous d'une vieillesse insensible : mais ce sont ceux que nous revoyons tout à coup après les voir perdus quelques années de vue, qui nous avertissent de la vitesse avec laquelle s'écoule le fleuve de nos jours. » (*Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 197).

Cymodocée apparentés aux murmures d'une source[504], ou celui des vents mimant le bruit des passions dans un « cœur solitaire »[505]. La douleur sollicite ainsi des images de l'épanchement, celui de la lave du volcan pour René[506], de l'averse orageuse pour les larmes de Mila[507] ou du flot de la source pour celles de Chactas[508].

La description morale des personnages motive ainsi toute une rêverie sur des analogies paysagères de la fluidité – eau, air fuyant – et de la dynamique ascensionnelle qui trahit bien la matière impalpable de l'esprit et l'indicible des sentiments qui est le fond même de *René*[509]. Les analogies paysagères portant sur le physique des personnages insistent, au contraire, sur l'ancrage végétal et le retour à la terre.

B - Analogies physiques

Pour peindre l'aspect physique des personnages de ses fictions, Chateaubriand utilise le paradigme de la végétation, déclinant tout l'éventail des représentations végétales pour figurer l'évolution en âge et en aspect de ses héros, depuis la fleur tendre et la jeune pousse jusqu'au vieux chêne et au tronc mort, le point culminant restant l'arbre vigoureux, symbole de force masculine. La répartition se traduit ainsi sur le mode du déclin depuis la

[504] « On n'entendait que le bruit de ses pleurs, comme on est frappé dans les bois du murmure d'une source qu'on ne voit point encore. » (*Les Martyrs, op. cit.*, p. 431).

[505] « Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en jouit, mais on ne peut les peindre. » (*René, op. cit.*, p. 129).

[506] « […] je sentais couler dans mon cœur comme des ruisseaux d'une lave ardente. » (*René, ibid.*, p. 128).

[507] « Mila pousse des sanglots, et ses larmes descendent à flots pressés comme la pluie de l'orage. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 566).

[508] « […] ses yeux éteints inondèrent de larmes ses joues flétries : telles deux sources, cachées dans la profonde nuit de la terre, se décèlent par les eaux qu'elles laissent filtrer entre les rochers. » (*Atala, op. cit.*, p. 42).

[509] En effet, *René* pourrait se résumer au drame de la parole : l'incapacité à traduire ses sentiments et à agir en conformité avec eux fonde le tragique existentiel du héros. Ce n'est qu'au comble du désespoir, après avoir reçu la lettre fatale concernant Amélie, qu'il peut enfin se confier et déverser le flot cathartique des paroles, qui ne sont d'ailleurs pas présentées comme l'illustration des aventures de sa vie, mais mais plutôt comme celles de son ineffable cœur : « Il prit donc jour avec eux, pour leur raconter, non les aventures de sa vie, puisqu'il n'en avait point éprouvé, mais les sentiments secrets de son âme » (*René, op. cit.*, p. 118). Auparavant, « René avait toujours donné pour motifs de ses refus, le peu d'intérêt de son histoire qui se bornait, disait-il, à celle de ses pensées et de ses sentiments » (*ibid.*, p. 117). Même lorsqu'il s'agit de traduire la nature de son existence et du récit qu'il va en faire, le détour du langage indirect est employé, comme s'il était impossible d'assumer un discours au présent, en prise avec l'actualité de la vie, mais qu'il fallait au contraire se complaire dans le « trop tard », dans la rétrospectivité du récit qui signe là le tragique de son impuissance, celle à agir sur des événements révolus et déjà survenus. L'une des racines profondes de la mélancolie des récits chateaubrianesque et du long lamento qui traverse son œuvre consiste en cette rétrospectivité tragique du récit, qui contamine jusqu'au grand œuvre des *Mémoires d'outre-tombe*, éternellement pensé depuis l'au-delà de la mort comme un regard posé sur le passé, et non plus sur le présent, si ce n'est dans de nombreuses saillies déploratives sur le temps passé et qui passe.

végétation naissante et gracieuse jusqu'aux arbres dégénérescents ou symbolisant la sagesse ancestrale, le point culminant résidant souvent dans la solidité proverbiale du chêne. Les fleurs fragiles sont alors des comparants privilégiés pour les jeunes héroïnes des récits dans toute leur pureté mélancolique[510], mais aussi les jeunes arbres ou les arbrisseaux[511], dont la beauté convoque alors un paradigme lumineux[512] qui s'oppose, pour le cas de Céluta et de son mutisme, à l'analogie avec la fermeté minérale[513]. Ainsi, la beauté et l'harmonie féminines sont peintes sous les dehors de l'efflorescence paysagère lors de

---

[510] Cymodocée est ainsi apparentée à une fleur au port mélancolique et tombant, semblable à l'œnothère pyramidale perçue par le voyageur américain (« Jamais il ne l'avait vue si belle : la tunique bleue, le manteau noir, faisaient éclater la blancheur de son teint ; et ses yeux, fatigués par les pleurs, avaient une douceur angélique : elle ressemblait à un tendre narcisse qui penche sa tête languissante au bord d'une eau solitaire. », *Les Martyrs, op. cit.*, p. 474) alors que Céluta partage avec elle la blancheur du teint, symbole de pureté, qui rosit sous l'émotion, trouvant une illustration dans le lis empourpré (« Il fit un mouvement, et Céluta, levant la tête, découvrit l'étranger à travers la feuillée. La pudeur monta au front de la fille des Natchez, et ses joues se colorèrent : ainsi un lis blanc, dont on a trempé le pied dans la sève purpurine d'une plante américaine, se peint en une seule nuit de la couleur brillante, et étonne au matin l'empire de Flore par sa prodigieuse beauté. », *Les Natchez, op. cit.*, p. 201) ; enfin, Mila reprend la symbolique du port déclinant de la fleur tombante en étant rapprochée des « roses de l'églantier » (« Mila ressemblait à ces roses de l'églantier qui croissent dans les cimetières champêtres, et qui penchent leurs têtes sur la tombe. », *Les Natchez, ibid.*, p. 398). Là encore, l'analogie florale trouve son origine dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, où Paul pose sur la tête de Virginie « une couronne de fleurs rouges de pervenche qui relevait la blancheur de son teint » (*Paul et Virginie, op. cit.*, pp. 150-151), blancheur qu'elle partage avec le teint de sa cousine ultérieure, Céluta.

[511] L'arbre est parfois employé, mais tremblant donc fragilisé, devenant ainsi le comparant de Cymodocée associée au palmier (« Cymodocée trembla comme le palmier frappé de la foudre. », *Les Martyrs, ibid.*, p. 475) mais aussi de Mila rapprochée du « jeune peuplier » (« […] elle se balance comme un jeune peuplier caressé par les brises », *Les Natchez, ibid.*, p. 470) tout comme Céluta par la conformation très fine de son corps (« Son corps, modèle de grâce et de beauté, n'était plus qu'un léger squelette, semblable à un jeune peuplier mort sur sa tige. », *Les Natchez, ibid.*, p. 570) ; le « jeune magnolia », quant à lui, est à l'origine d'une confusion visuelle dont est victime Outougamiz, croyant voir Mila (« Un jeune magnolia que le Meschacebé avait environné dans sa dernière inondation, fixa longtemps, fixa longtemps les regards d'Outougamiz : il lui semblait voir Mila debout dans l'onde. », *Les Natchez, ibid.*, p. 516).

[512] La symbolique lumineuse est celle de la renaissance, celle de l'aurore avec la beauté de Cymodocée (« Cymodocée, plus belle que la lumière naissante sur les coteaux de l'orient », *Les Martyrs, ibid.*, p. 153), mais aussi de la lune dissipatrice des nuages menaçants pour Céluta (« L'astre des nuits, qui vient de dissiper dans le ciel les nuages d'une tempête, paraît moins beau que la pâle Céluta, triomphante au désert. », *Les Natchez, ibid.*, p. 456), faisant de la beauté féminine un élément de résurgence de l'espoir et de la victoire sur un monde hostile, espérance symbolisée par un rapprochement avec l'*« étoile du matin »* ou l'étoile vespérale, élément récurrent dans l'œuvre de Chateaubriand, notamment pour peindre l'arrivée aurorale de Cymodocée (« Cymodocée descendant de la colline au lever de l'aurore, parut comme cette étoile du matin que la nuit prête un moment au jour. », *Les Martyrs, ibid.*, p. 492) ou les chevelures entremêlées cette fois non plus de femmes, mais de deux amis francs tombés ensemble sur le champ de bataille (« Leurs belles chevelure se mêlent et se confondent comme les flammes ondoyantes d'un double trépied qui s'éteint sur un autel, comme les rayons humides et tremblants de l'étoile des Gémeaux qui se couche dans la mer. », *Les Martyrs, ibid.*, p. 208).

[513] Après l'aveu de sa faute à Outougamiz (le vol des gerbes de roseaux au temple d'Athaënsic), le mutisme de Céluta est dépeint dans son attitude de pétrification : elle « restait muette comme le rocher » (*Les Natchez, ibid.*, p. 544).

brèves descriptions qui viennent ponctuer le portrait des héroïnes en vue de les magnifier en les parant des attributs de la « belle nature »[514].

Les hommes, quant à eux, sont souvent des soldats ou des combattants, dont l'arbre est le comparant privilégié pour exprimer leur puissance inquiétante, comme celle de Hiéraclès[515], ou naissante pour Eudore[516], articulant parfois les images de l'horreur à celle de la puissance hiératique[517], et portant en lui une mort à venir comme Outougamiz[518], ou un malheur qui s'attache à ses pas comme René, dont la beauté masque les ténèbres intérieures[519]. Le groupe seul peut apporter, dans un souvenir des cocotiers de *Paul et Virginie*[520], une idée de dynamisme heureux dans une croissance fertile conjuguée, que ce

---

[514] Voir préface d'*Atala*. Tel est bien l'objectif avoué de Chateaubriand dans cette fiction, objectif qui peut sans nul doute s'appliquer à ses autres récits.

[515] Sa description donne lieu à un tableau centré sur l'arbre en question, spectacle affreux et grandiose à la fois, réunissant les deux composantes antithétiques du sublime, entre fascination et effroi, plaisir esthétique et terreur : « Hiéroclès, aux yeux de la foule, paraissait encore tout-puissant ; mais un œil exercé voyait en lui des signes de dépérissement et de décadence : tel s'élève un chêne dont la tête touche au ciel, dont les racines descendent aux enfers ; il semble braver les hivers, les vents et la foudre ; le voyageur, assis à ses pieds, admire ses inébranlables rameaux qui ont vu passer les générations de mortels ; mais le pâtre qui contemple le roi des forêts du haut de la colline, le voit élever au-dessus de son feuillage verdoyant une couronne desséchée. », *Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 429).

[516] Le contraste opéré avec l'environnement formé par les vieillards met en valeur sa jeunesse vigoureuse : « Eudore, resté debout au milieu de ces vieillards prosternés, ressemblait à un jeune cèdre du Liban, seul rejeton d'une forêt antique abattue à ses pieds. », *Les Martyrs*, *ibid.*, p. 439).

[517] « Le soldat reste quelque temps debout, objet affreux, au milieu de ses compagnons épouvantés : tel se montre un bouleau dont les Sauvages ont enlevé l'écorce au printemps ; le tronc mis à nu et teint d'une sève rougie, se fait apercevoir de loin parmi les arbres de la forêt. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 322). Adémar, le soldat dont il est question dans cette description, le « visage mutilé » tombant au milieu de la « nuit éternelle », donne l'occasion d'un tableau d'horreur qui joue encore du contraste entre le décharnement du corps-tronc et la symbolique renaissante du printemps qui devrait être la sienne, signifiant la barbarie du meurtre sanglant d'un homme vigoureux et jeune.

[518] « Comme un arbre consacré dans une forêt à quelque divinité, et dont les rameaux sont chargés de saintes reliques, mais qui va bientôt tomber sous la cognée du bûcheron, ainsi parut Outougamiz portant à son cou l'offrande de l'amitié. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 204.

[519] Soit son influence néfaste est seule dénotée par la description (« Jeté dans le monde comme un grand malheur, sa pernicieuse influence s'étendait aux être environnants : c'est ainsi qu'il y a de beaux arbres sous lesquels on ne peut s'asseoir ou respirer sans mourir. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 307), soit elle est agrémentée par la douceur de l'analogie florale comme dans cette image du pêcher en fleurs : « Déjà généreux par la victoire, le frère d'Amélie sent sa colère expirer : un pêcher couvert de ses fleurs, au milieu des plaines de l'Arménie, cache un moment sa beauté dans un tourbillon de vent, mais il reparaît avec toutes ses grâces, lorsque le tourbillon est passé, et le front de l'arbre charmant sourit immobile dans la sérénité des airs : ainsi René reprend sa douceur et son calme. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 213. Le retour au calme se traduit ainsi dans les apparences physiques, tissant un lien entre l'aspect extérieur et le for intérieur qui, même s'il semble rasséréné, demeure toutefois toujours sujet au bouleversement, inhérent à la nature même de René.

[520] L'origine de ce cocotier est Madame de la Tour qui, dans le jardin des deux enfants, « planta un autre [coco des Indes] » que celui donné par le narrateur : « il naquit de ces deux fruits deux cocotiers, qui formaient toutes les archives de ces deux familles [celle de Paul et celle de Virginie] ; l'un se nommait l'arbre de Paul, et l'autre, l'arbre de Virginie. Ils crûrent tous deux, dans la même proportion que leurs jeunes maîtres, d'une hauteur un peu inégale, mais qui surpassait au bout de douze ans celle de leurs cabanes. Déjà ils entrelaçaient leurs palmes, et laissaient pendre leurs jeunes grappes de cocos au-dessus du bassin de la fontaine. » (*Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 143-144).

soit pour l'ensemble formé par Lopez, ses compagnons et Chactas[521] ou par le couple constitué par Eudore et Cymodocée[522] ou encore Céluta et Outougamiz, frère et sœur[523].

Enfin, les vieillards, figures du guide paternel pour les jeunes héros, sont avant tout des représentations de la sagesse, aussi la description analogique se concentre-t-elle souvent sur leur tête et leur front[524], lieu par excellence de l'esprit, contrastant avec leur état physique fébrile, mais toujours auréolé de prestige[525]. La vieillesse y est figurée par

---

[521] « Lopez et le grand chef de la prière accoururent le lendemain : je formai avec eux et mes compagnons sauvages une petite société libre et vertueuse au milieu de la servitude et du vice, comme ces cocotiers chargés de fruits et de lait, qui croissent ensemble sur un écueil aride, au milieu des flots mexicains » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 239). La mention des cocotiers qui poussent de concert témoigne de la proximité avec le passage cité dans la note précédente concernant *Paul et Virginie*.

[522] « Comme deux peupliers s'élèvent silencieux au bord d'une source, pendant le calme d'une nuit d'été, ainsi les deux époux désignés par le ciel demeuraient immobiles et muets à l'entrée de la grotte. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 303).

[523] « Egale candeur, égale simplicité, sortait de leurs cœurs par leurs bouches : tels, sur un même tronc, dans une vallée du Nouveau-Monde, croissent deux érables de sexe différent ; et cependant, le chasseur qui les voit du haut de la colline, les reconnaît pour frère et sœur à leur air de famille, et au langage que leur fait parler la brise du désert. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 201). Il convient de rappeler que Paul et Virginie sont élevés comme des frères et sœurs. Cette idée d'harmonie du lien végétal se retrouve, nous le verrons, dans la peinture des attitudes des couples, souvent dépeintes avec un art consommé de la pantomime pittoresque, ressouvenir de l'esthétique de Greuze et de Diderot, et reprise par la veine des romans sentimentaux, qui utilise fréquemment les ressources pathétiques de la peinture de scènes de genre. Chateaubriand fonde son originalité par l'apport systématique du comparant paysager.

[524] La blancheur ou l'aspect argenté de la chevelure trouvent alors une résonance dans l'imaginaire fluvial (« Une admiration profonde saisissait le cœur à l'aspect des vieillards armés : on voyait se mouvoir dans l'obscurité du bois, leurs têtes chauves ou blanchies, comme les ondes argentées d'un fleuve, sous la voûte des chênes. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 313) ou océanique, couplé avec l'image valorisante de l'étoile (« Il se lève : sa tête couronnée de cheveux argentés, un peu balancée par la vieillesse et par d'attendrissants souvenirs, ressemble à l'étoile du soir qui paraît trembler avant de se plonger dans les flots de l'Océan. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 192).

[525] L'arbre qui sert de comparant au vieillard donne l'occasion de développements paysagers de l'inclusion liés à un imaginaire protecteur, où le tronc vieilli abrite des fleurs pour Eudore tombant dans les bras de Démodocus (« Eudore s'y précipite, le vieillard presse ses deux enfants contre son cœur : ainsi l'on voit un saule creusé par les ans, dont le sein entrouvert porte quelques fleurs de la prairie ; l'arbre étend son ombrage antique sur ces jeunes trésors, et semble n'implorer que pour eux le zéphyr et la rosée ; mais bientôt un brûlant orage renverse et le saule et les fleurs, aimables enfants de la terre. », *Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 346), des abeilles, symboles de la douceur du propos de Chactas malgré sa rudesse apparente (« Ainsi parlait le sachem : mêlant la force à la douceur, il ressemblait à ces vieux chênes où les abeilles ont caché leur miel. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 173) ou le *« Grand Chef »*, c'est-à-dire Louis XIV imaginé par Chactas comme un vieillard contenant en lui des souvenirs comme des plantes fragiles qu'il protège des avanies du temps (« Un vieillard avec ses souvenirs ressemble au chêne décrépit de nos bois : ce chêne ne se décore plus de son propre feuillage, mais il couvre quelquefois sa nudité des plantes étrangères qui ont végété sur ses antiques rameaux. », *René*, *op. cit.*, p. 126). Le paradigme du chêne est souvent repris, manifestant la permanence de la solidité masculine dans le corps meurtri d'Adario semblable à un tronc dépecé (« Adario recevaient les coups qui s'adressaient à lui, et qui lui enlevaient des lambeaux de chair, comme si son corps eût été le tronc d'un chêne. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 405) ou trahissant la grandeur de Chépar (« L'indomptable vieillard levait la tête au-dessus de l'assemblée émue, comme une chêne américain qui, laissé debout sur son sol natal, domine de sa tige inflexible les moissons de l'Europe flottantes à ses pieds. », *Les Natchez*, *ibid.*, p. 315). Figure éminemment valorisée, le vieillard allie la solidité rassurante et la beauté vénérable aussi sa mort, comme celle de Chactas, ne peut-elle se produire que sous l'angle de la diffusion parfumée : « Chactas exhala la vertu avec son dernier soupir : l'arbre parfumé des forêts américaines embaume l'air quand le temps ou l'orage l'ont renversé sur son sol natal. », *Les Natchez*, *ibid.*, pp. 528-529).

l'alliance entre le tronc protecteur et l'apparence auguste, illustrant le dépérissement corporel allié à la noblesse spirituelle.

Mais bien souvent, l'analogie paysagère est un moyen pour Chateaubriand de donner à voir un tableau en actes, une petite scène pittoresque qui vaut la peine d'une légère digression dans la progression de l'intrigue. De la fixité au mouvement se dessine une tension dialectique conduisant de l'enracinement matériel et corporel à la libération spirituelle.

2. Analogies dialectiques : de la fixité au mouvement, le spectre de l'enracinement.

La fixité donne lieu à la représentation d'attitudes en tension vers le mouvement, comme la veille de Cymodocée s'apprêtant à agir, rapprochée de l'alouette prête à s'envoler[526], ou au contraire dans la fin de son développement figurée par la mort[527]. La vigne et l'ormeau[528] ou le peuplier[529] sont alors des modalités d'expression du lien qui unit les êtres dans une scène picturalisée, dont le pendant floral est une déclinaison de la beauté harmonieuse de l'amitié solidaire[530].

---

[526] « Quand l'alouette matinale attend sur des guérets nouveaux le retour de la lumière, aussitôt que le jour naissant a blanchi les bords des nuages, elle quitte la terre, et fait entendre en montant dans les airs un hymne qui charme le voyageur : ainsi la vigilante Cymodocée veille attentivement à la première clarté de l'aube, pour aller chanter dans le ciel des cantiques qui raviront Israël. » (*Les Martyrs, op. cit.*, p. 491).

[527] La mort de Cymodocée prend la forme vaporeuse du flocon de neige (« A l'instant la chaleur abandonne les membres de la vierge victorieuse ; ses paupières se ferment ; elle demeure suspendue au bras de son époux, ainsi qu'un flocon de neige aux rameaux d'un pin du Ménale ou du Lycée. », *Les Martyrs, ibid.*, p. 498), celle du Grand Chef des Natchez prend une dimension lumineuse dans son agonie (« Tel un soleil, couronnant son front du feu le plus doux, se couche au milieu du concert de la nature : ainsi parut aux Illinois la victime rayonnante. », *Les Natchez, op. cit.*, p. 345) qui se conjugue à la sublimation florale lors de sa mort effective (« Il expire. Il avait accompli un siècle : sa vertu antique, cultivée si longtemps sur la terre, s'épanouit aux rayons de l'éternité, comme l'aloës américain qui, au bout de cent printemps, ouvre sa fleur aux regards de l'aurore. », *Les Natchez, ibid.*, p. 346). La mort du mouvement n'est ainsi pas de l'ordre de la stérilité, mais au contraire de celle de l'épanouissement, de l'apothéose du martyre.

[528] Ce lien végétal n'est pas sans rappeler le lieu commun institué par le mythe de Tristan et Yseult, celle du lien entre les amants par-delà la tombe par l'union végétale. Ce mythe se trouve réemployé par Chateaubriand dans un contexte différent, qui unit l'amante et la mère de l'amant Eudore : « Comme on voit une vigne qu'un violent orage a détachée de l'ormeau qui la soutenait dans les airs : ses tendres rameaux couvrent la terre ; mais si on lui présente un autre appui, elle embrasse aussitôt l'arbre secourable, et présente de nouveau aux rayons du soleil son feuillage délicat : ainsi la fille de Démodocus, séparée de son père, s'attache étroitement à la mère de l'ami d'Eudore. » (*Les Martyrs, ibid.*, p. 380).

[529] « Suspendue au cou d'Eudore, Cymodocée presse dans ses bras la tête sacrée de son époux : la vigne s'attache avec moins de grâce au peuplier qui la soutient, la flamme embrasse avec moins de vivacité le tronc du pin qu'elle dévore, la tempête est repliée moins étroitement autour du mât pendant la tempête. » (*Les Martyrs, ibid.*, p. 335).

[530] « Comme deux fleurs que le soleil a brûlées sur la même tige, ainsi paraissaient ces deux jeunes hommes inclinés l'un sur l'autre vers la terre. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 365).

Le mouvement, au contraire, amplifie la description au rythme des analogies marquant les différents temps de la contamination du souffle en rapprochant l'animation spirituelle des martyrs et celle du vent porteur de vie dans la nature[531]. Collective, la dynamique s'oppose à celle qui fédère les déplacements d'êtres singuliers, devenant même métaphorique lorsqu'elle s'applique au débit de la parole.

A - Mouvement collectif

Le mouvement collectif est exprimé par des images de la fluidité unificatrice, celle du souffle du vent, comme pour les martyrs cités ci-dessus, la contamination du mouvement laissant entendre la propagation de la vie[532] ou signifiant la douceur de l'effleurement[533]. Le vol de l'hirondelle figure le lien qui associe les divers éléments du tableau paysager analogique, se retrouvant parfois combiné à l'imaginaire lumineux et à la chute des fleurs, deux autres modalités du mouvement[534]. La mort se trouve ainsi euphémisée au sein de la crudité sanglante du champ de bataille par la vertu poétique et apaisante de la fleur et de l'apparition de la déesse Flore[535], tout comme les cavaliers réunis

---

[531] Alors se développe un grand tableau paysager en mouvements, unifiant les éléments végétaux en leur imprimant une même agitation signifiant la solidarité des persécutés par-delà la mort, mais aussi l'efficace du souffle divin qui touche toutes les victimes : « Les jeunes et les vieux martyrs, animés du souffle de l'Esprit-Saint, répandaient tous les trésors des vertus, et présentaient réunis et confondus les fruits les plus aimables de la sagesse : tels sont les champs fertiles de la Campanie ; le jeune froment est semé à l'ombre du vieux palmier qui porte la vigne ; bientôt le chaume jaunissant monte pour chercher la grappe rougie qui descend à son tour vers les épis dorés ; un vent du ciel se glisse parmi les berceaux, agite les peupliers, les épis, les guirlandes de la vigne, et mêle les douces odeurs des moissons, des jardins et des bois. » (*Les Martyrs, op. cit.*, p. 478).

[532] « Dans un champ où l'ivraie et d'inutiles fleurs de pourpre et d'azur s'élèvent au milieu du froment d'or, si quelque zéphyr se glisse dans la forêt diaprée, d'abord les plus frêles épis courbent leurs têtes ; bientôt le souffle croissant balance en tumulte les gerbes fécondes et les plantes stériles : tel paraissait dans le sénat le mouvement de tant d'hommes divers. » (*Les Martyrs, ibid.*, p. 359).

[533] « […] en vain ces cavaliers du Danube […] veulent devancer les coureurs canadiens : moins rapide est l'hirondelle effleurant les ondes, moins léger le duvet du roseau qu'emporte un tourbillon. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 178-179).

[534] On sait combien l'hirondelle, associée à la ruine, est liée à l'enfance fuyante de Combourg, paradis perdu que l'écriture tente de rejoindre sans cesse en évoquant l'étang de Combourg, eau matricielle s'il en est. A l'évocation analogique de légèreté vient s'ajouter en surimpression l'évanescence des souvenirs d'enfance transposés sourdement dans l'espace de la fiction. Ces deux éléments (tour et étang) se trouvent recombinés dans une double analogie : « Cette foule se pressait, s'agitait, dansait autour du vieux Soleil et de son compagnon : telles, dans un soir d'automne, d'innombrables hirondelles, voltigent autour de quelques ruines solitaires ; tels les habitants des eaux se jouent dans un rayon d'or qui pénètre les vagues du Meschacebé, tandis que les fleurs des magnolias, détachées par le souffle de la brise, tombent en pluie sur la surface de l'onde. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 343).

[535] « Des têtes séparées du tronc, des membres mutilés remplissent les vides de ces trophées ; du sang épaissi cimente ces épouvantables monuments de la rage des gommes et de la colère du Ciel. Bien différents, s'élèvent dans une riante prairie, au milieu des ruisseaux et des doux ombrages, ces monceaux d'herbes et de

donnent naissance à un long tableau lumineux de l'aurore qui esthétise leur présence inquiétante en réunissant les éléments aquatiques et ignés dans un même spectacle[536]. Parfois, le jeu des ombres et lumières, dans un clair-obscur tout pictural, dessine les profils des guerriers sur fond analogique d'incendie ou de phare, déréalisant l'espace du conflit pour l'ouvrir sur l'horizon marin[537]. La mouvance collective s'appréhende ainsi dans l'apaisement compensatoire des images qui trouve son point d'orgue dans l'imaginaire fluvial, confluent par excellence lorsqu'il s'agit de peindre le Grand Chef des Natchez, âme du Meschacebé rappelée dans la parenté établie entre le vieillard et le fleuve[538], ou de représenter la charge des troupes indiennes sur leurs ennemis dans leur mouvement continu[539].

La modalité analogique du mouvement général et collectif a donc souvent pour rôle d'apporter une modération apaisante aux horreurs représentées, auréolant de poésie le macabre des actions épiques. Les manifestations individuelles des héros se trouvent, quant à elles, à la croisée des représentations, entre exacerbation du danger par le rapprochement paysager et apaisement des acteurs rassérénants de la fiction.

B - Mouvement singulier

La bipartition analogique s'opère selon une logique des effets qui suggère comme son corollaire le déploiement d'images reprenant la binarité des récits de Chateaubriand :

---

fleurs tombées sous la faux de l'homme champêtre : Fore, un râteau à la main, invite les bergers à danser à la fête printanière ; et les jeunes filles, avec leurs compagnes, se laissent rouler en folâtrant du sommet de la meule embaumée. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 332).

536 « […] les cavaliers tirent leurs sabres dont l'acier réfléchissait les rayons du soleil, mêle ses éclairs aux triples ondes de feu des baïonnettes : ainsi durant une nuit d'hiver brille une solitude où des tribus canadiennes célèbrent la fête de leurs Génies ; réunies sur la surface solide d'un fleuve, elles dansent à la lueur des pins allumés de toutes parts ; les cataractes enchaînées, les montagnes de neige, les forêts de cristal se revêtent de splendeur, tandis que les Sauvages croient voir les Esprits du nord voguer dans leurs canots aériens, avec des pagaies de flammes, sur l'aurore mouvante de Borée. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 179).

537 « Les Sauvages montés sur les pins abattus n'étaient éclairés, dans la profondeur de la nuit, qu'à la lueur des flammes du bûcher ; on les eût pris, à travers les branches et les troncs des arbres, pour un peuple répandu parmi les ruines et les colonnes d'une ville embrasée. Tous voulaient parler à la fois : on se menaçait ; on levait les massues ; le cri de guerre, poussé de la cime du roc, se perdait sur les flots du lac où le bûcher du conseil se reflétait comme un phare sinistre. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 485).

538 « Aussitôt les Indiens, rangés sur deux lignes, frappent avec des bâtons de cèdre le chef des Natchez : celui-ci, sans hâter sa marche, passe entre ses bourreaux, comme un fleuve qui roule la lenteur de ses flots entre deux rives verdoyantes. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 343).

539 « Comme deux torrents formés par le même orage, descendent parallèlement le flanc d'une montagne, et menacent la mer de leur égale fureur ; ainsi les deux troupes des Sachems et des jeunes guerriers attaquent à la fois les ennemis. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 319).

ainsi, les agents du mal appellent une association fondée sur l'imaginaire du débordement igné volcanique pour Satan sortant de l'Enfer[540], de la tempête maritime conjuguée à l'embrasement urbain pour l'Archange parvenant au milieu de ses « compagnons »[541], ou encore de la comète effrayante liant imaginaire cosmique et maritime pour dépeindre le mouvement de « l'Ange exterminateur »[542]. Le débordement peut aussi être, bien évidemment, fluvial et maritime, fluvial dans les eaux létales du Styx mimant le déplacement du proconsul Hiéroclès, agent du mal dans *Les Martyrs*[543], maritime dans la conjonction tumultueuse des fleuves et de l'Océan en lutte pour figurer l'action de « l'Ange du Dieu des armées »[544].

Au contraire, les personnages bénéfiques des récits convoquent des images de la mesure paysagère toutes réunies autour du paradigme de la brise légère : celle qui anime un paysage du dépouillement végétal rappelant le cadre où évolue René pour dépeindre les sacrifices du Grand Prêtre Natchez[545], mais aussi celle de la vapeur traduisant le mouvement furtif de Céluta[546], du vent léger pour figurer la grâce volatile de la danse exécutée par Blanca[547] ou de la migration des oiseaux pour illustrer le retour d'Aben-Hamet auprès de cette dernière, dans *Les Aventures du dernier Abencérage*[548].

---

[540] « Telle qu'on voit au sommet du Vésuve une roche calcinée suspendue au milieu des cendres : si le soufre et le bitume rallumés dans la montagne obscurcissent le soleil, font bouillonner la mer et chanceler Parthénope comme une Bacchante enivrée, alors la cime du volcan change sa forme mobile, la lave s'affaisse, la pierre roule et rentre en grondant au fond des entrailles brûlantes qui l'avaient rejetée : ainsi Satan, vomi par l'Enfer, se replonge dans le gouffre béant. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 233).

[541] « Telle qu'on voit pendant une tempête s'élever au-dessus des autres flots, et menacer les nautoniers de sa cime écumante ; ou telle que, dans une ville embrasée, on remarque au milieu des édifices fumants une haute tour dont les flammes couronnent le sommet : tel paraît l'Archange tombé au milieu de ses compagnons. » (*Les Martyrs*, *ibid.*, p. 238).

[542] « L'Ange exterminateur descend dans un éclair, comme ces étoiles qui se détachent du ciel et portent l'épouvante au cœur du matelot. » (*Les Martyrs*, *ibid.*, p. 455).

[543] « Plein de ces pensées, le proconsul s'était précipité des montagnes de l'Arcadie, comme le torrent du Styx qui tombe de ces mêmes montagnes, et qui donne la mort à tous ceux qui boivent de ses eaux. » (*Les Martyrs*, *ibid.*, p. 352).

[544] Ce passage, que nous avons évoqué précédemment, reprend un élément épique transposé de la première version du prologue d'*Atala* : « L'Ange du Dieu des armées répond à leurs menaces en frappant sa lance d'or sur son bouclier de diamant. Telles sont les rumeurs de l'Océan, lorsque les fleuves américains, enflant leurs urnes, fondent tous ensemble sur leur vieux père. L'Océan, fracassant ses vagues entre les rochers, étincelle ; il se soulève indigné, se précipite sur ses fils, et les frappant de son trident, les repousse dans leur lit fangeux. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 175).

[545] « Non loin, sur un bûcher, le Grand Prêtre fait des sacrifices, consulte les Esprits, et ne promet que des malheurs. Ainsi, aux approches des tempêtes de l'hiver, la brise du soir apporte l'odeur des feuilles séchées, la corneille, penchée sur un arbre dépouillé, prononce des paroles sinistres. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 314).

[546] « Elle glisse le long des prairies comme ces vapeurs matinales qui suivent le cours des ruisseaux » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 466).

[547] « […] sa voix était ravissante, sa danse plus légère que le zéphyr […]. » (*Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, pp. 1371-1372).

[548] « Aben-Hamet reparut la troisième année, comme ces oiseaux voyageurs que l'amour ramène au printemps dans nos climats. » (*Les Aventures du dernier Abencérage*, *ibid.*, p. 1383).

Lorsque le mouvement se fait plus immatériel et figuré, motivé par des paroles ou des sons, l'imaginaire analogique déploie également des paysages de la fugacité et de la fuite, figurés par les actions du vent, le paradigme volcanique, fluvial et maritime.

C - Mouvement langagier et sonore

Par sa nature impalpable, le son, qu'il sorte de la bouche des héros ou des agitations du champ de bataille, appelle naturellement des analogies paysagères immatérielles distribuées selon des postulations antagonistes. Les effets bénéfiques de la répercussion sonore prennent souvent les accents du vent : la voix se rapproche alors du murmure produit par les oliviers[549], du vent lunaire nocturne[550], de l'aquilon associé au *leit motiv* des hirondelles, de l'étang et de la tour[551] ou encore de l'accalmie éolienne rapprochée des paroles rassurantes du vieillard[552]. L'éloquence du discours emprunte alors la métaphore convenue du fleuve[553], de même que la voix atténuée du combattant utilise celle de l'eau s'écoulant dans la vallée[554], mais s'oppose au second versant des analogies paysagères sonores, qui associe le vent tempétueux et le fracas de la mer au « mugissement » des Francs dans *Les Martyrs*, empruntant cette image chez un autre auteur[555].

Car le vent tempétueux est associé logiquement aux événements malheureux, la voix de Glazirne que Céluta croit entendre, au désespoir, développant l'image du

---

[549] « Les accents de sa voix sont […] plus aimables que le murmure des oliviers en fleur balancés au souffle du printemps, dans les jardins de Nazareth, ou dans les vallons du Thabor. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 146).

[550] « J'avais ouï la voix des vierges de la solitude durant le calme des nuits ; plus d'une fois j'avais prêté l'oreille aux brises de la lune, lorsqu'elles réveillent dans les bois les Génies de l'harmonie ; mais ces sons me parurent sans charmes auprès de ceux que j'écoutais alors. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 258).

[551] « Ces hommes, qui devaient bientôt abandonner la vie, continuaient à tenir entre eux des discours plein d'onction et de charité : lorsque de légères hirondelles se préparent à quitter nos climats, on les voit se réunir au bord d'un étang solitaire, ou sur la tour d'un église champêtre ; tout retentit des doux chants du départ ; aussitôt que l'aquilon se lève, elles prennent leur vol vers le ciel, et vont chercher un autre printemps et une terre plus heureuse. » (*Les Martyrs*, *ibid.*, p. 463).

[552] « Comme le dernier rayon du jour abat les vents et répand le calme dans le ciel, ainsi la parole tranquille du vieillard apaisa les passions dans le sein de mon amante. » (*Atala*, *op. cit.*, p. 83).

[553] « Dioclétien donne le signal, et Symmaque se lève au milieu des applaudissements universels : nourri dans les grandes traditions de l'éloquence latine, ces paroles sortirent de sa bouche, comme on voit les flots majestueux d'un fleuve rouler lentement dans une campagne qu'ils embellissent de leur cours […] » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 355).

[554] « Ici, la voix du guerrier devint sourde comme le bruit d'une eau qui tombe sous des racines, au fond d'une vallée pleine de mousse. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 255).

[555] « [Les Francs] font entendre un mugissement semblable au bruit de la mer que le vent brise contre un rocher. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 201). Cette image provient, comme l'indique Maurice Regard dans l'édition de la Pléiade, p. 1600, de Mézeray.

tourbillon[556], reprise dans les échos des délibérations du conseil indien, associant les flots de la mer, le tourbillon aérien, la levée des roseaux et le brame des cerfs dans un concert de plaintes[557]. Mais c'est surtout le déferlement du flot volcanique qui est privilégié par Chateaubriand dans l'expression des tumultes du combat[558] ou encore des cris des guerriers barbares, associé à la foudre et au tourbillon, cette fois-ci océanique[559].

Les analogies sonores trahissent, en les renforçant, les contrastes qui fondent l'univers fictionnel des récits chateaubrianesques, accentuant la binarité entre le bien et le mal en créant une aura spécifique qui entoure chaque manifestation, caisse de résonance du bénéfique et du funeste, dans une poétique des effets exacerbés. Cependant, l'analogie n'est pas la seule modalité descriptive de l'insertion d'excursus paysagers liant personnages et cadre naturel : parfois, l'association peut se faire de manière moins systématique, mettant en place une poétique du rapprochement.

3. Logiques du rapprochement

Hormis les ressources de la comparaison, Chateaubriand utilise divers degrés de rapprochements entre les personnages de ses fictions et le paysage qui les entoure, renforçant ainsi leur plus ou moins grande harmonie avec ce dernier. Les rapports entretenus entre ces instances du récit peuvent aller du simple rapprochement de conformités à la logique révélatrice du paysage, entretenant un rapport de contrepoint ou au contraire d'écho avec les héros, qui va jusqu'à la superposition hallucinatoire animiste et la fusion véritable des deux instances.

---

[556] « Céluta crut avoir entendu dans le lointain la voix de Glazirne : il arrive que les voix de l'automne jettent, le soir, sur nos bords, un oiseau de l'autre hémisphère ; nous comptons retrouver au matin l'hôte de la tempête, mais il est déjà remonté sur le tourbillon, et son cri, du milieu des nuages, nous apporte son dernier adieu. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 464).

[557] « Comme on voit les flots de la mer se briser pendant un orage, comme en automne les feuilles séchées sont enlevées par un tourbillon, comme les roseaux du Meschacebé plient et se relèvent dans une inondation subite, comme un grand troupeau de cerfs brame au fond d'une forêt, ainsi s'agitait et murmurait le conseil. » (*Atala, op. cit.*, pp. 50-51).

[558] « Les décharges des mousquets et des batteries font de la colline un effroyable chaos. Tels sont les mugissements, les ténèbres et les lueurs de l'Etna, lorsque le volcan se réveille : un ciel d'airain d'où tombe une pluie de cendre, s'abaisse sur les campagnes obscurcies, au milieu desquelles la campagne brûle comme un funèbre flambeau ; des fleuves d'un feu violet sillonnent les plaines mouvantes ; les hommes, les cités, les monuments disparaissent, et Vulcain, vainqueur de Neptune, fait tourbillonner les mers sur ses fourneaux embrasés. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 325).

[559] « Les Barbares repoussent ce cri par un affreux mugissement : la foudre éclate avec moins de rage sur les sommets de l'Apennin, l'Etna gronde avec moins de violence lorsqu'il verse au sein des mers des torrents de feu, l'océan bat ses rivages avec moins de fracas quand un tourbillon, descendu par l'ordre de l'Eternel, a déchaîné les cataractes de l'abîme » (*Les Martyrs, op. cit.*, p. 202).

Les simples ressemblances entre personnages et paysages sont souvent liées à une réflexion sur la destinée, celle de Chactas et du magnolia qu'il trouve au sein de la cabane de son père[560], ou celle de la saison automnale déclinante et du destin de l'homme voué à la mort[561]. Le paysage révèle donc les préoccupations des personnages en les illustrant à l'échelle démesurée de la nature : il met parfois en valeur la dimension érotisante d'une héroïne, comme Mila[562], ou d'une région, comme celle de Naples, perçue sous l'angle des grâces féminines sensuelles[563]. Amplifiant les plaintes sonores d'Atala[564], il peut aussi se prêter à une esthétique du contrepoint cherchant à mettre en relief une poétique des effets contrastés entre tempête et quiétude au profit de cette dernière[565]. Le paysage entre ainsi

---

[560] « J'aimais à retrouver pour successeur sous mon toit héréditaire, non les fils indifférents des hommes, mais une paisible génération d'arbres et de fleurs : la conformité des destinées, qui semblait exister entre moi et le magnolia demeuré seul debout parmi ces ruines, m'attendrissait. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 302).

[561] « La saison déclinait vers l'automne ; saison mélancolique où l'oiseau de passage qui s'envole, la verdure qui se flétrit, la feuille qui tombe, la chaleur qui s'éteint, le jour qui s'abrège, la nuit qui s'étend, et la glace qui vient couronner cette longue nuit, rappellent la destinée de l'homme. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 497).

[562] La lune devient inquisitrice et dévoile la sensualité de son sein, préludant à un paysage de la quiétude intime où le ciel devient le dais de la couche de la jeune sauvage, présidant au bonheur du couple réuni : « La lune descendait alors à l'occident : un de ses rayons, pénétrant par la porte de la hutte, vint tomber sur le visage et sur le sein de Mila. La reine des nuits se montrait au milieu d'un cortège d'étoiles : quelques nuages étaient déployés autour d'elle, comme les rideaux de sa couche. Dans les bois régnait une sorte de douteuse obscurité, semblable à celle d'une âme qui s'entrouvre pour la première fois aux tendres passions de la vie. Le couple heureux tomba dans un recueillement d'esprit involontaire : on n'entendait plus que le bruit de la respiration tremblante de la jeune sauvage. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 442).

[563] Le paysage n'est plus dès lors un simple révélateur extérieur mais révèle de l'intérieur, en les intégrant, les caractéristiques féminines sensuelles liées à l'imaginaire napolitain du personnage mis en scène : « L'éclat velouté de la campagne, la tiède température de l'air, les contours arrondis des montagnes, les molles inflexions des fleuves et des vallées, sont à Naples autant de séductions pour les sens, que tout repose et que rien ne blesse. » (*Les Martyrs*, *op. cit.*, p.176).

[564] « Ainsi chantait Atala. Rien n'interrompait ses plaintes, hors le bruit insensible de notre canot sur les ondes. En deux ou trois endroits seulement elles furent recueillies par un faible écho, qui les redit à un second plus faible, et celui-ci à un troisième plus faible encore : on eût cru que les âmes de deux amants jadis infortunés comme nous, attirées par cette mélodie touchante, se plaisaient à en soupirer les derniers sons dans la montagne. » (*Atala*, *op. cit.*, p. 59).

[565] Nous avons déjà perçu auparavant les effets de cette poétique contrastée dans la dialectique entre intérieur calme et extérieur tourmenté qui régit la scène de *René* où le héros fait un dernier adieu à Amélie qu'il imagine à l'abri des tempêtes, à savoir autant des tourments intérieurs que des fracas de l'océan, mais aussi de ceux de la destinée de René, qui « porte malheur à tout ce qui [l']entoure », comme le dira de lui-même Hernani en 1830, l'un de ses avatars théâtraux. Le contrepoint est souvent utilisé par Chateaubriand dans ses écrits plus personnels pour se peindre à la croisée sublime de l'homme et du monde, témoin de ce qui sépare inéluctablement ces deux mondes, celui du recueillement intimiste et spirituel et du celui du chaos de la grande nature, illustrée par Notre-Dame de la Garde, d'où le voyageur d'outre-tombe, à Marseille, contemple le fracas océanique : « Cette année même, 1838, j'ai remonté sur cette cime ; j'ai revu cette mer qui m'est à présent si connue, et au bout de laquelle s'élevèrent la croix et la tombe victorieuses. Le mistral soufflait ; je suis entré dans le fort bâti par François Ier, où ne veillait plus un vétéran de l'armée d'Egypte, mais où se tenait un conscrit destiné pour Alger et perdu sous des voûtes obscures. Le silence régnait dans la chapelle restaurée, tandis que le vent mugissait au dehors. » (*Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre quatorzième – Chapitre 2, *op. cit.*, p. 663). Le plus souvent, il s'agit de peindre l'homme faible face à la nature toute puissante, dans cet écrasement humain conséquence du sublime effrayant : *Voyage en Italie* place par deux fois le voyageur dans cette posture du déclin, face à la grandeur du paysage alpin (« J'entendais la voix du rossignol et le cri de l'aigle ; je voyais les aliziers fleuris dans la vallée et les neiges sur la montagne : un château, ouvrage des Carthaginois, selon la tradition populaire, montrait ses débris sur la pointe d'un roc.

dans une relation étroite avec le personnage, au point de se faire l'espace hallucinatoire d'une superposition entre l'être et la nature par le mélange sonore des voix de Chactas et du bruit de l'orage[566], confusion qui peut mener à l'hallucination, celle de René souffrant qui perçoit dans les mouvements du vent la trace d'un fantôme imaginaire[567], dans un espace de la fiction où la lune devient un personnage agissant[568] et où les sons de l'amitié se trouvent imprégnés dans la matière même du paysage[569]. Le paysage animiste réalise le dernier degré de rapprochement entre personnage et espace naturel et conduit à l'indistinction : il n'est plus tant un accompagnateur et révélateur des sentiments qu'un espace apte à mieux les transcrire comme sur une page blanche. Ce paysage miroir de l'âme, participant de la météorologie sentimentale très en vogue dans les romans

---

Tout ce qui vient de l'homme dans ces lieux est chétif et fragile ; des parcs de brebis formés de joncs entrelacés, des maisons de terre bâties en deux jours : comme si le chevrier de la Savoie, à l'aspect des masses éternelles qui l'environnent, n'avait pas cru devoir se fatiguer pour les besoins passagers de sa courte vie ! comme si la tour d'Annibal en ruine l'eût averti du peu de durée et de la vanité des monuments ! », *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1431) mais aussi dans une scène célèbre ou le fragment de ruine qui se décroche devient l'avatar de l'homme retournant tôt ou tard dans la poussière qu'il a cru remuer (« De l'immense bâtiment qui, selon la tradition, était consacré à recevoir les étrangers, on parvient, en traversant des salles ouvertes de toutes parts, à l'emplacement de la Bibliothèque. Là commence un dédale de ruines entrecoupées de jeunes taillis, de bouquets de pins, de champs d'oliviers de plantations diverses qui charment les yeux et attristent le cœur.

Un fragment détaché tout à coup de la voûte de la Bibliothèque a roulé à mes pieds, comme je passais : un peu de poussière s'est élevée, quelques plantes ont été déchirées et entraînées dans sa chute. Les plantes renaîtront demain ; le bruit et la poussière se sont dissipés à l'instant : voilà ce nouveau débris couché pour des siècles auprès de ceux qui paraissaient l'attendre. Les empires se plongent de la sorte dans l'éternité, où ils gisent silencieux. Les hommes ne ressemblent pas mal aussi à ces ruines qui viennent tour à tour joncher la terre : la seule différence qu'il y ait entre eux, comme entre ces ruines, c'est que les uns se précipitent devant quelques spectateurs, et que les autres tombent sans témoins. », *Voyage en Italie, ibid.*, p. 1445).

[566] « A ces mots je poussai un cri qui retentit dans toute la solitude ; le bruit de mes transports se mêla au bruit de l'orage. Serrant Atala sur mon cœur, je m'écriai avec des sanglots : « O ma sœur ! ô fille de Lopez ! fille de mon bienfaiteur ! » Atala, effrayée, me demanda d'où venait mon trouble ; mais quand elle sut que Lopez était cet hôte généreux qui m'avait adopté à Saint Augustin, et que j'avais quitté pour être libre, elle fut saisie elle-même de confusion et de joie. » (*Atala, op. cit.*, p. 62-63).

[567] « La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, n'ayant point encore aimé, j'étais accablé d'une surabondance de vie. Quelquefois je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon cœur comme des ruisseaux d'une lave ardente ; quelquefois je poussais des cris involontaires, et la nuit était également troublée de mes songes et de mes veilles. Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence : je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future ; je l'embrassais dans les vents ; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve ; tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers. » (*René, op. cit.*, p. 128).

[568] « Elle me prit par la main, et me conduisit sur la pointe la plus élevée du dernier rocher druidique.

La mer se brisait au-dessous de nous parmi des écueils avec un bruit horrible. Ses tourbillons, poussés par le vent, s'élançaient contre le rocher et nous couvraient d'écume et d'étincelles de feu. Des nuages volaient dans le ciel sur la face de la lune, qui semblait courir rapidement à travers ce chaos. » (*Les Martyrs, op. cit.*, Livre X, p. 270).

[569] « Tels étaient les chants du couple fraternel. Le soleil dans ce moment vint toucher de ses derniers rayons les gazons de la forêt : les roseaux, les buissons, les chênes s'animèrent ; chaque fontaine soupirait ce que l'amitié a de plus doux, chaque arbre en parlait le langage, chaque oiseau en chantait les délices. Mais René était le génie du malheur égaré dans ces retraites enchantées. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 205).

sentimentaux de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, nourrit l'atmosphère de bien des récits de Chateaubriand[570] : l'apaisement s'y traduit naturellement par la dissipation des nuages[571], et le trouble au contraire par l'écran nuageux opaque comme celui dans lequel Cymodocée cherche à lire la destinée d'Aben-Hamet en attendant son retour face à l'océan, au bord des falaises de Grenade[572]. Si Chateaubriand a bien « rouv[ert] la grande nature

---

[570] Il se retrouve aussi très fréquemment employé dans ses écrits à dimension plus autobiographique. Dans *Voyage en Amérique*, la tristesse du voyageur se trouve transposée dans un paysage euphémisé du murmure et du balbutiement mélancolique (« Je retournai à mon ajoupa où je fis un assez triste souper. La soirée fut magnifique ; le lac, dans un repos profond, n'avait pas une ride sur ses flots ; la rivière baignait en murmurant notre presqu'île, que décoraient de faux ébéniers non encore défleuris ; l'oiseau nommé coucou des Carolines répétait son chant monotone ; nous l'entendions tantôt plus près, tantôt plus loin, suivant que l'oiseau changeait le lieu de ses appels amoureux. », *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, pp. 688-689), sa faiblesse, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, lui fait voir la région traversée comme la *« molle Ionie »* (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 238). Mais c'est dans *Mémoires d'outre-tombe*, où Chateaubriand se fait personnage de sa grande fresque mémorialiste, que la météorologie sentimentale est exploitée de manière récurrente, au début du récit où les promenades avec Lucile se font dans une symbiose entre leur état d'âme et celui de la nature qu'ils traversent (« La vie que nous menions à Combourg, ma sœur et moi, augmentait l'exaltation de notre âge et de notre caractère. Notre principal désennui consistait à nous promener côte à côte dans le grand Mail, au printemps sur un tapis de primevères, en automne sur un lit de feuilles séchées, en hiver sur une nappe de neige que brodait la trace des oiseaux, des écureuils et des hermines. Jeunes comme les primevères, tristes comme la feuille séchée, purs comme la neige nouvelle, il y avait harmonie entre nos récréations et nous. », *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre troisième – Chapitre 6, *op. cit.*, p. 204), jusqu'au déclin lunaire final, crépuscule cosmique, existentiel et littéraire, dans une triple conjonction monumentale et grandiloquente se concluant par la catabase du tombeau, le crucifix à la main (« En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre, qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte : il est six heures du matin j'aperçois la lune pâle et élargie, elle s'abaisse sur la flèche des Invalides à peine révélée par le premier rayon doré de l'Orient : on dirait que l'ancien monde finit, et que le nouveau commence. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité. », *ibid.*, tome II, Livre quarante-deuxième – Chapitre 18, p. 1030). L'océan y figure un miroir reflétant la tristesse du voyageur (« Un coup de vent d'ouest nous prit au débouquer de la Delaware, et nous chassa en dix-sept jours à l'autre bord de l'Atlantique. Souvent à mât et à corde ; à peine pouvions-nous mettre à la cape. Le soleil ne se montra pas une seule fois. Le vaisseau gouvernant à l'estime, fuyait devant la lame. Je traversai l'océan au milieu des ombres ; jamais il ne m'avait paru si triste.

Moi-même, plus triste, je revenais trompé dès mon premier pas dans la vie […] », *ibid.*, tome I, Livre huitième – Chapitre 7, p. 427), le départ de ce dernier se coordonne avec celui de sa cousine l'hirondelle, et la lune déclinante n'est qu'un avatar de son propre déclin (« Je me mis moi-même en route par terre, quelques instants après que l'hirondelle eut appareillé. La nuit fut couverte, la lune se promenait, affaiblie et rongée, entre des nuages ; mes yeux, à moitié endormis, se fermaient en la regardant ; je me sentais comme expirer à la lumière mystérieuse qui éclaire les ombres », *ibid.*, tome II, Livre trente-huitième – Chapitre 8, p. 791), dans un univers des lamentations où toute lumière vacillante rappelle la vie qui se termine (« Le 6 octobre au matin je rentrai dans mon Infirmerie. Le coup de vent de la Saint-François régnait encore. Mes arbres refuges naissants des misères recueillies par ma femme ployaient sous la colère de mon patron. Le soir, à travers les ormes branchus de mon boulevard, j'aperçus les réverbères agités, dont la lumière demi-éteinte vacillait comme la petite lampe de ma vie. », *ibid.*, tome II, Livre quarante-unième – Chapitre 7, p. 939).

[571] « A mesure que le solitaire parlait, je sentais les passions s'apaiser dans mon sein, et l'orage même du ciel semblait s'éloigner à sa voix. Les nuages furent bientôt assez dispersés pour nous permettre de quitter notre retraite. Nous sortîmes de la forêt, et nous commençâmes à gravir le revers d'une haute montagne. » (*Atala*, *op. cit.*, p. 65).

[572] « Du haut des montagnes qui bordaient la côte inhabitée, elle suivait des yeux les vaisseaux lointains et les voiles fugitives. Pendant la tempête, elle contemplait avec effroi la mer soulevée par les vents : elle aimait alors à se perdre dans les nuages, à s'exposer dans les passages dangereux, à se sentir baignée par les mêmes vagues, enlevée par le même tourbillon qui menaçaient les jours d'Aben-Hamet. Quand elle voyait la mouette plaintive raser les flots avec ses grandes ailes recourbées, et voler vers les rivages de l'Afrique, elle la

fermée »[573], comme le déclare Théophile Gautier dans son *Histoire du Romantisme*, c'est pour mieux y inscrire ses personnages sur leur toile de fond, jusqu'à en faire des femmes-paysages comme Céluta, décrite dès son apparition dans *Les Natchez* comme un assemblage des différents aspects de la « belle nature » américaine[574].

Du rapprochement à la fusion avec le paysage qui l'entoure, le personnage chateaubrianesque se constitue en interaction étroite avec le milieu naturel, créant un univers romanesque de la symbiose où les éléments de l'intrigue marchent souvent de concert et où les instances du récit sont mises au service d'une poétique des effets affirmée. La porosité de ces relations s'étend à la poétique narrative elle-même, puisque le discours tenu par les personnages semble saturé de références au paysage, qui métaphorise et poétise leurs propos et dessinent un contour de plus au cadre d'unification et d'interrelations qui régit le système de composition des récits de Chateaubriand.

IV – Paysages et discours

Dans une configuration narrative récurrente qui entrecroise les figures du narrateur par l'enchâssement subtil des récits, il n'est pas étonnant de constater que le style propre au narrateur contamine celui des personnages, jusque dans leurs prises de parole dialoguées. Le cadre pittoresque que tente de reconstruire Chateaubriand, celui de l'exotisme américain ou oriental, ne tient pas seulement aux interactions qui régissent les rapports extérieurs

---

chargeait de toutes ces paroles d'amour, de tous ces vœux insensés qui sortent d'un cœur que la passion dévore. » (*Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1381-1382).

[573] Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1830-1868, p. 4 : « Chateaubriand peut être considéré comme l'aïeul ou, si vous l'aimez mieux, comme le Sachem du Romantisme en France. Dans le *Génie du Christianisme*, il restaura la cathédrale gothique ; dans *Les Natchez*, il rouvrit la grande nature fermée ; dans *René*, il inventa la mélancolie et la passion moderne. Par malheur, à cet esprit poétique manquaient précisément les deux ailes de la poésie – le vers ; ces ailes, Victor Hugo les avait, et d'une envergure immense, allant d'un bout à l'autre du ciel lyrique. ».

[574] « Une jeune fille parut à l'entrée de la cabane. Sa taille haute, fine et délice, tenait à la fois de l'élégance du palmier et de la faiblesse du roseau. Quelque chose de souffrant et de rêveur se mêlait à ses grâces presque divines. Les Indiens, pour peindre la tristesse et la beauté de Céluta, disaient qu'elle avait le regard de la Nuit et le sourire de l'Aurore. […]

Céluta entre en rougissant dans la cabane, passe devant les étrangers, se penche à l'oreille de la matrone du lieu, lui dit quelques mots à voix basse, et se retire. Sa robe blanche d'écorce de mûrier ondoyait légèrement derrière elle, et ses deux talons de rose en relevaient le bord à chaque pas. L'air demeura embaumé, sur les traces de l'Indienne, du parfum des fleurs de magnolia qui couronnaient sa tête : telle parut Héro aux fêtes d'abydos ; telle Vénus se fit connaître, dans les bois de Carthage, à sa démarche et à l'odeur d'ambroisie qu'exhalait sa chevelure. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, Livre premier, p. 168).

entre les personnages et la nature : le paysage s'implante dans la langue même des conteurs et des interlocuteurs, conduisant à renforcer la création d'un univers déréalisé, où l'harmonie se dit avant tout en termes d'espaces sauvages et de nature. Cette rhétorique, toute artificielle qu'elle soit, n'en demeure pas moins un moyen pour l'auteur d'unifier, sur le fond, la parole du narrateur principal et celle de ses figures de relais dans un souci de cohérence générale de l'univers dépeint dans les récits[575]. Le langage métaphorique n'est pas seulement l'apanage des indiens comme Chactas, aux paroles empreintes de poésie naturelle et qui fait éclore le paysage au détour de ses phrases. A y bien regarder, ce langage est commun à un grand nombre de personnages, employant des détours métaphoriques et analogiques qui se rejoignent souvent mais dont la finalité et la tonalité sont parfois différentes.

Si l'incorporation du paysage dans le discours des personnages reprend les constantes analogiques du propos tenu par le narrateur, il s'en démarque essentiellement par l'apport métaphorique, l'inclusion dans des structures propres à la parole oralisée et la tendance moralisante qui utilise le paysage comme espace de démonstration rhétorique.

1. Continuité du discours narratorial : les analogies comparatives et la datation paysagère

Lorsque René fait un cadeau à Céluta, c'est un « collier […] monté sur un fil de la racine du tremble, appelé l'arbre du refus, parce que la liane se dessèche autour de son tronc »[576], le destin programmatique du couple est déjà scellé. Le petit paysage qui explique l'origine du présent est avant tout là pour anticiper sur la destinée malheureuse des deux personnages, mais elle ancre aussi la topographie dans un système de projection morale : l'espace naturel est l'expression de tous les instants et reflète les états d'âme de la vie des Indiens. Cette proximité est transmise par le discours tenu, qui prolonge celui du narrateur : la chronologie naturelle qui structure les récits est ainsi reprise dans la manière dont les

[575] Ainsi, *Les Natchez* incluent deux récits enchâssés, sans compter les récits brefs et rétrospectifs faits par des personnages mineurs au sujet de leur vie : le récit de Chactas (scindé en deux, sa jeunesse jusqu'à la mort d'Atala dans le récit du même nom, puis la suite de sa vie jusqu'à son arrivée dans la tribu des Natchez et ses tribulations en Europe) et celui de René. *Les Martyrs* contiennent également un récit enchâssé, celui d'Eudore qui raconte ses exploits guerriers, son voyage dans les Gaules, sa rencontre avec Velléda et son retour auprès de l'empereur. Malgré tout, nous verrons qu'il y a tout de même quelques nuances à apporter sur les rapports de similarité apparente entre le discours du narrateur principal et celui des narrateurs secondaires.
[576] *Les Natchez, op. cit.*, p. 186.

éléments de la nature permettent d'exprimer le temps. Lorsque Chactas évoque le retour à son « champ paternel », c'est en termes de « neiges », de « lune des fleurs » mais aussi de « feuille tombée »[577] qu'il évoque les saisons (hiver, printemps et automne), ce qui est propre au discours de l'Indien, qui mentionne ses « trente lunes » passées à Saint-Augustin[578] comme l'époque lointaine, dans un effet de surimpression biblique, ayant eu lieu « dans le désert de Bersabée, il y a bien longtemps, alors que les hommes vivaient trois âges de chêne »[579].

Mais ce sont les analogies comparatives qui trahissent le mieux la perméabilité qui s'établit entre les propos du narrateur et ceux des personnages s'exprimant au fil de la diégèse. Le paysage y est souvent utilisé pour peindre les états de l'âme, oscillant entre la tristesse et l'amour heureux, majoritaire dans les propos paysagers, mais il permet également de mettre en abyme le langage ou de faire le portrait de l'interlocuteur, féminin ou masculin. Cependant, l'expression des sentiments amoureux ou amicaux semble être telle qu'elle se diffuse dans le portrait même qui est fait des personnages dont le locuteur parle ou à qui il s'adresse : ainsi, mis à part Velléda qui se dépeint volontiers, dans un élan d'humilité, comme une « mousse flétrie qui tombe [aux] pieds [d'Eudore] » qui la repousse[580], les comparaisons naturelles utilisées pour dépeindre les personnages féminins utilisent la rhétorique galante et sentimentale. Le paysage se constitue alors d'éclats de comparants naturels qui essaiment dans les propos du narrateur et qui, dans une vision d'ensemble, font système pour constituer des personnages-paysages.

Dans le discours d'Outougamiz, les yeux de Mila semblent des « perles » et son « sein » est comparable à du « duvet blanc »[581], le cantique de l'épouse chanté par « les vierges de la nouvelle Sion » utilise de nombreux comparants végétaux, lumineux ou évanescents[582], de même qu'Imley, dans *Les Natchez*, lorsqu'il prononce devant Céluta son ode à Izéphar, qu'il décrit « belle comme le palmier des sables », aux « dents » qui

---

[577] *Les Natchez, op. cit.*, p. 299.
[578] *Atala, op. cit.*, p. 39.
[579] *Atala, ibid.*, p. 55.
[580] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 263.
[581] S'adressant à Mila absente, Outougamiz déclare ainsi : « Quand tu pleurais sur René, tes yeux étaient comme deux perles au fond d'une source ; ton sein, mouillé de larmes, était comme le duvet blanc du jonc sur lequel le vent a fait jaillir quelques gouttes d'eau. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 516).
[582] « Tel est le lis entre les épines, telle est ma bien-aimée entre les vierges. Que vous êtes belle, ô mon amie ! votre bouche est une grenade entrouverte, et vos cheveux ressemblent aux rameaux du palmier. L'épouse s'avance comme l'aurore : elle s'élève du désert comme la fumée de l'encens ! » (*Les Martyrs, op. cit.*, p. 333).

« ressemblent aux perles de la rosée dans les feuilles rouges du Béthel »[583]. Le propos galant reprend l'idéalisation naturelle de la femme déjà opérée par le narrateur des récits.

De même, le personnage masculin retrouve, dans les propos échangés par les acteurs de la fiction, des comparants déjà utilisés par la voix narrative, entre la matérialité végétale de l'arbre – « cyprès »[584], « vieux chênes »[585], ou « if qui n'a plus que l'écorce »[586] – et l'immatérialité de la rosée[587] ou de la « lumière du matin »[588] lorsqu'il ne s'agit plus de glorifier la virilité, mais la grandeur morale et spirituelle du personnage. Le paysage analogique et comparatif est employé pour tenter d'appréhender l'être nommé ou à qui l'on s'adresse dans un jeu de séduction qui passe souvent par la glorification du langage lui-même.

Le narrateur utilise souvent le fleuve comme analogon privilégié, le récit étant lui-même, selon une tradition très ancienne, apparenté au rythme fluvial : Adario, lorsqu'il complimente son ami Chactas qui vient de parler, utilise lui aussi cette image[589]. Mais la particularité du discours des personnages est d'apporter au phénomène langagier de nouveaux comparants qui connotent la suavité et le plaisir comme le parfum floral[590]ou les

---

[583] « […] elle est belle comme le palmier des sables ! Quand elle dit au sourire de venir visiter ses lèvres, ses dents ressemblent aux perles de la rosée dans les feuilles rouges du Béthel. […]» (*Les Natchez, op. cit.*, p.459).

[584] Chactas, lorsqu'il interpelle son vieil ami Adario, déclare : « […] les cyprès de la savane sont enracinés moins fortement que vous, sur les tombeaux de nos pères. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 192).

[585] Le même Chactas invective « la jalouse mère du jeune Soleil » en l'assimilant au vent qui vient perturber la sérénité des sages vieillards métamorphosés, comme il se doit, en vieux chênes : « Femme, portez ailleurs l'égarement de vos esprits ; ne venez point au milieu des Sachems, avec le souffle de vos passions, tirer des plaintes du feuillage flétri des vieux chênes. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 192). L'effet de contraste permet de renforcer l'assimilation de la vieillesse à la sagesse qui tempère les excès du cœur.

[586] Ondouré, lorsqu'il s'adresse à la Renommée, qui a pris les traits d'Ondaga, la menace en ces termes : « Je t'étendrais à terre comme un if qui n'a plus que l'écorce, et que le vent traverse dans sa course. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 198).

[587] Significativement, c'est René, l'homme faible et velléitaire, qui perd ses attributs virils de guerrier en étant décrit via des comparants généralement attribués aux femmes, dans les paroles même de Céluta s'adressant à Adario et interpelant René absent : « Je respire ! dit-elle ; cher et malheureux époux ! si je t'avais jamais soupçonné, maintenant tu serais pur à mes yeux comme la rosée du ciel. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 467).

[588] La lumière, nouvel attribut plutôt féminin, est utilisée pour décrire René *via* une déclaration de Céluta à ce dernier : « […] je te révérais comme la lumière du matin » (*Les Natchez, ibid.*, p. 566). Mais le référent lumineux est aussi utilisé par Ondouré selon un autre dessein, celui de signifier l'éclat du danger du Dieu de la Vengeance, Athaensic, dont la chevelure se détache d'un décor orageux : « ses cheveux flottaient dans les airs comme les rayons du soleil à travers les nuages de la tempête » (*Les Natchez, ibid.*, p. 393). Il s'agit dès lors de privilégier la manipulation descriptive afin d'impressionner ses interlocuteurs et des les effrayer.

[589] « Mon frère l'Aigle, vos paroles ont l'abondance des grandes eaux […] » (*Les Natchez, ibid.*, p. 192).

[590] Pour Aben-Hamet, Blanca est florale jusque dans ses propos : « Tes paroles embaument ces retraites, comme les roses de l'Yémen. » (*Les Aventures du Dernier Abencérage, op. cit.*, p. 1378). De même, Outougamiz « le simple » surprend l'assemblé des indiens réunis par son expression soudainement fluide et pertinente, sous l'impulsion de l'amitié qu'il ressent pour René. Le parfum floral est le mieux à même de mimer l'impression de douceur de ses paroles associées à l'imaginaire lumineux, lui aussi valorisant : « Les chasseurs furent étonnés de la hardiesse avec laquelle il s'exprima et de la soudaine éloquence que l'amitié

effets sonores harmonieux[591]. Par l'emploi du discours direct, il s'agit de valoriser la parole elle-même dans un développement métalinguistique qui renforce la poésie émanant des propos échangés. Discrètement, Chateaubriand souligne la qualité du langage qu'il attribue à ses personnages et qui n'est jamais aussi développée que lorsque la conversation roule autour des *« passions »*, centre névralgique de ses récits[592].

La rhétorique des passions emprunte les images solaires pour se dire[593], la symbolique de renouveau qui s'y attache[594] favorisant les comparants contrastés, celui de la brûlure du feu amoureux[595] ou au contraire de son apaisement ombragé[596] ou vaporeux, avec la mention de la rosée[597]. L'imaginaire solaire permet alors de lier le référent oriental désertique et le référent américain des déserts du Nouveau-Monde pour mieux favoriser l'analogie avec le vent, apaisant la sécheresse de l'existence et lui apportant comme un baume salutaire : il en est ainsi de la beauté de Chactas[598] comme des baisers échangés par Imley et Izéphar dans les propos de celui-ci : « […] nos baisers sont plus lents que ceux des brises qui caressent les fleurs de l'aloës au déclin du jour. »[599]. Enfin, les propos du narrateur, dont nous avons vu la propension à utiliser l'image traditionnelle de l'entrelacement végétal pour signifier le lien amoureux, trouvent un écho dans les propos

---

avait placée sur ses lèvres : ainsi la fleur de l'hémerocalle, qui referme son calice pendant la nuit, ne répand jamais ses parfums qu'aux premiers rayons de la lumière. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 305).

[591] Ses effets sonores surpassent alors la volatilité des oiseaux, comme pour signifier leur légèreté sublime et l'élévation céleste des propos. Chactas : « Non, le bruit des aile de la cigogne qui s'élève d'un bocage de magnolias dans le ciel des Florides, est moins délicieux à l'oreille d'une vierge, que ne le furent pour moi les paroles de cet homme, lorsque je retrouvai sur ses lèvres, dans l'antre des affreux Esquimaux, le langage du prêtre divin des bords de la Seine. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 293).

[592] Fabienne Bercegol, dans ouvrage intitulé *Chateaubriand : une poétique de la tentation* (Paris, Classiques Garnier, 2009) envisage la passion comme un des éléments majeurs des fictions de l'auteur.

[593] Les déclarations d'amour semblent d'ailleurs se répondre des *Natchez* à *Atala* : Outougamiz déclare ainsi à Mila : « Je t'aime comme la lumière du soleil ; je veux être ton frère. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 442) ; Chactas avoue ses sentiments pour Atala, en ces termes : « […] celle que j'aimais déjà comme le soleil. » (*Atala, op. cit.*, p. 43).

[594] Adario, lors de la dernière assemblée secrète des guerriers dans le souterrain, évoquant le jour du massacre des colons, interpelle ainsi le *« Jour sacré »* qui va venir pour le triomphe de sa tribu : « Mon cœur se réjouit à tes rayons, comme le chêne décrépit au premier sourire du printemps ! » (*Les Natchez, ibid.*, p. 555).

[595] Aben-Hamet utilise, conformément à ses origines, des images orientales pour déclarer son amour à Blanca : « Blanca, mon amour pour toi égale l'ardeur des vents brûlants de l'Arabie. » (*Les Aventures du dernier Abencérage, op. cit.*, p. 1398).

[596] Tels sont les propos amoureux d'Atala envers Chactas : « Ô mon jeune amant ! je t'aime comme l'ombre des bois au milieu du jour ! » (*Atala, op. cit.*, p. 57).

[597] Prisonnier des Muscogulges, Chactas s'adresse ainsi aux vierges indiennes qui viennent le voir : « Vous êtes les grâces du jour, et la nuit vous aime comme la rosée. » (*Atala, ibid.*, p. 41).

[598] La suite de la déclaration d'Atala à Chactas se clôt par un éloge de Chactas : « Tu es beau comme le désert avec toutes ses fleurs et toutes ses brises. » (*Atala, ibid.*, p. 57).

[599] *Les Natchez, op. cit.*, p. 459.

d'Outougamiz sur son amitié avec René[600]. La liane, qui sert l'imaginaire architectural du dais de la couche amoureuse pour Chactas[601], devient serpent dans le discours d'Imley pour exprimer ses étreintes avec Izéphar[602], selon une métamorphose là aussi fréquente sous la plume de Chateaubriand. Le discours des personnages fait de la passion le centre des métamorphoses paysagères, conférant une poésie naturelle indéniable au propos qui s'allie souvent à une note mélancolique lorsqu'il ne s'agit plus de décrire les versants heureux des passions, mais au contraire leur pente doloriste.

La géographie sentimentale déjà dessinée par les images utilisées par le narrateur se poursuit au sein des propos tenus par les personnages et elle n'est jamais aussi prégnante que pour exprimer les « orages du cœur ». La liquidité lacrymale appelle le comparant sonore de la pluie dévastatrice[603] ou au contraire se trouve apaisée par un contexte floral *via* la présence de la rosée[604], mais le tourment rejoint la plupart du temps un paysage de la fureur des éléments[605]. La lamentation trouve tout particulièrement dans les éléments de la nature réunis en un petit tableau l'expression favorable à son épanchement, éminemment fluvial[606]. Même les menaces se disent en termes de paysage et font éclore une scène de la nature âpre par la présence de l'ours et du rocher[607].

La temporalité paysagère et l'analogie comparative reprennent donc la logique du discours narratorial tout en apportant quelques éléments de nouveauté propres à rendre toute la poésie pittoresque d'un langage nouveau, aussi exotique que le cadre où les personnages évoluent eux-mêmes comme des êtres transparents à la nature environnante. Chaque parole semble ainsi un concentré de paysage et la quête d'exotisme que cela

---

[600] « Mon ami et moi nous avons tressé nos cœurs comme des lianes : ces lianes fleuriront et se dessècheront ensemble. » (*Les Natchez, op. cit.* p. 205). Ces propos ne sont pas sans ambiguïté sur les liens qui unissent ces deux personnages, comme l'a souligné la critique.

[601] Il interpelle ainsi le paysage, évoquant les « superbes forêts qui agit[ent] [leurs] lianes et [leurs] dômes comme les rideaux et le ciel de [la] couche » qu'il partage avec Atala (*Atala, op. cit.*, p. 63).

[602] L'analogie serpentesque trouve une continuité dans la fusion horizontale avec le mouvement alangui du fleuve et des amants sur ses rives : « […] deux beaux serpents noirs s'entrelacent moins étroitement : nous sommeillons au bord du fleuve, en disputant de paresse avec ses ondes. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 459).

[603] Dans l'Hymne de Céluta : « Retire-toi, vagabonde du désert : le bruit de tes pleurs est pour moi plus détestable que celui de l'ondée qui perd la moisson : je hais les infortunés. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 470).

[604] C'est ce que mentionne le chœur des enfants : « Nous tomberons de son sein sur le gazon de la tombe, comme une larme du matin tombe de la tige d'un lis parmi l'herbe où elle se perd. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 539).

[605] « Voyez fumer ces forêts, sécher ces torrents, se dissiper ces nuages : croyez-vous que celui qui peut calmer une pareille tempête ne pourra pas apaiser les troubles du cœur de l'homme ? » (*Atala, op. cit.*, p. 66).

[606] C'est ce que dévoile la déploration de Chactas se confiant à son ami René : « […] là, avec une épouse, inconnu des hommes, cachant mon bonheur au fond des forêts, j'aurais passé comme ces fleuves, qui n'ont pas même un nom dans le désert. » (*Atala, ibid.*, p. 73).

[607] Il en est ainsi des menaces de Chactas s'élevant contre les propos d'Ondouré au conseil des Natchez : « Tremble que je ne dévoile ton âme aussi creuse que le rocher où se renferme l'ours du Labrador. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 192).

implique va plus loin encore. Le paysage s'insère dans le langage des personnages par la modalité métaphorique, devenant un élément de la rhétorique morale des êtres de raison, bornes permettant aux jeunes héros de trouver un appui au sein de leurs divagations. Ce dernier degré d'intégration du paysage manifeste à quel point il est essentiel dans le monde de la fiction représentée, faisant à la fois signe et sens.

2. Les apports du discours des personnages : métaphorisation, procédés rhétoriques et propos moralisants.

Chateaubriand use du paysage comme d'un élément de poésie à façonner en fonction des nécessités de son récit : le rapprochant de ses personnages, il en fait une part d'eux-mêmes, l'ancrant *in fine* dans la matière de leur langage, qui témoigne de la manière dont la littérature de fiction intègre et utilise ce nouvel acteur de la diégèse.

A - La métaphorisation paysagère : poésie et fusion.

Là où ses devanciers faisaient du paysage un élément d'embellissement des héros et de leurs liens édéniques avec la nature, Chateaubriand reprend et dépasse cette tradition en proposant ce qu'il appelle, à propos des paroles d'Aben-Hamet, un « langage nouveau » qui prend un « tour oriental »[608] émaillé de toutes les séductions que l'imaginaire du temps prêtait à cet espace de l'Orient. Mais Chateaubriand tente d'étendre cette fascination à l'Amérique, comme un reflet de son propre émerveillement de voyageur. La métaphorisation paysagère des personnages contribue à abolir la distance, déjà réduite par l'emploi récurrent des comparaisons, établie avec la nature : devenus partie intégrante du cadre dans lequel ils évoluent, les héros de ses fictions tendent à se dématérialiser et à devenir des incarnations vivantes de la perfection naturelle dont ils témoignent en devenant des personnages-paysages.

La parole devient le moyen privilégié de cette fusion, assimilée au torrent[609] qui déverse, comme le Meschacebé et la cataracte de Niagara, ses splendeurs dans l'espace de

[608] *Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1379.
[609] Lors de l'oraison funèbre de Chactas, Adario, s'adressant à ce dernier devant son cercueil, déclare : « votre voix était la voix du torrent que rien ne peut forcer au silence » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 535).

la fiction. Les personnages féminins intégrés au paysage révèlent la dimension érotisante de leur nature, par l'image de la « grenade entrouverte » chantée par les épouses dans leur cantique, dans *Les Martyrs*[610], ou par la mention des vierges en « fleurs mystérieuses »[611]. Mila devient même un nuage dans le conte inventé par Outougamiz pour la mettre en garde contre les dangers qu'elle peut encourir auprès des colons[612]. Les rapprochements déjà opérés par les analogies comparatives entre les hommes et les arbres sont alors poussés à un degré supérieur, celui de l'homme-arbre dans le discours des guerriers pour signifier la force de l'Iroquois selon leur chef[613], ou au contraire la faillite d'une tribu par l'image des « orgueilleux cyprès » devenus des « lierres rampants »[614]. Reprenant la métonymie cornélienne, le bras est symbole de puissance et devient « rameau de chêne »[615] chez l'homme en pleine force de l'âge, alors que le vieillard Chactas déplore sa condition en ces termes : « je ne suis plus que le dernier arbre d'une vieille futaie tombée ; arbre que le temps a oublié d'abattre. »[616]. La déploration mue les images valorisantes en images altérées par le passage du temps : l'homme se trouve lié au cycle de la nature en devenant arbre ou apaise la tempête en devenant isomorphe de la lune, comme le père Aubry dans les propos de Chactas[617].

Les liens amicaux et amoureux, centraux dans le propos comparatif des personnages, se cristallisent alors sur l'image polarisante de la liane et de l'arbre en apportant une variété certaine dans ses déclinaisons métaphoriques. Les modalités affirmatives des phrases prononcées témoignent d'une assimilation récurrente de cette image fertile des rapports amicaux, liant Adario devenu rocher à Chactas mué en plante

---

[610] S'adressant à « l'épouse », c'est-à-dire Cymodocée, les « vierges de la nouvelle Sion » la décrivent ainsi : « votre bouche est une grenade entrouverte » (*Les Martyrs, op. cit.*, p. 333).

[611] Mentionnant les propos de sa mère, Chactas rapporte « que les vierges étaient des fleurs mystérieuses qu'on trouve dans les lieux solitaires. » (*Atala, op. cit.*, p. 41).

[612] « Léger nuage de la lune des fleurs ! le matin ne te colorerait point ici dans un ciel bleu ; tu ne répandrais pas la rosée sur l'herbe du vallon ; tu ne te balancerais point sur les brises parfumées. Sous le ciel nébuleux des chairs blanches, tu demeurerais sombre ; la pluie de l'orage tomberait de ton sein, et tu serais déchirée par le vent des tempêtes. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 433).

[613] « L'Iroquois est un chêne qui oppose la dureté de son bois à la hache qui le veut couper ; mais il ne laisse point tomber ses branches pour écraser celui qui le frappe. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 486).

[614] Le discours d'un Chikassaw, lors de la grande réunion des tribus des nations indiennes, comporte cette mention : « Le peuple qui devait nous soutenir dans une guerre sacrée, nous abandonne ! Si ces orgueilleux cyprès qui portaient jadis leur tête dans le ciel sont devenus des lierres rampants, qu'ils se laissent fouler aux pieds du chasseur étranger ! » (*Les Natchez, ibid.*, p. 487).

[615] Adario déclare ainsi, dans son oraison funèbre destinée à son ami Chactas emmuré dans son cercueil : « votre bras était un rameau de chêne qui se raidit aux coups de la tempête ; votre voix était la voix du torrent que rien ne peut forcer au silence. » (*Les Natchez, ibid.*, p. 535).

[616] *Les Natchez, ibid.*, p. 437.

[617] « […] c'était la lune dans une nuit orageuse. Les nuages errants ne peuvent l'emporter dans leur course ; pure et inaltérable, elle s'avance tranquille au-dessus d'eux. Hélas ! pour moi, tout me trouble et m'entraîne !» (*Les Natchez, ibid.*, p. 144).

marine[618], ou amoureux dans le lien entre Outougamiz-sassafras et Mila-liane noire[619], Mila-liane et Outougamiz-tulipier[620] dans un rapport de soutien réciproque signifié par les souhaits formulés par Chactas envers Atala : « Qu'un autre soit plus heureux que moi, et que de longs embrassements unissent la liane et le chêne ! »[621]. Devenus éléments du paysage, les personnages se fondent dans la Grande Nature dont ils représentent les beautés en actes : la rhétorique paysagère qu'ils emploient les identifie d'autant plus au paysage qu'il devient la matière même de leur style imagé, investissant jusqu'aux arcanes de leur langue.

B - La rhétorique paysagère : décrire par des chemins de traverse.

Il est des moyens détournés employés par Chateaubriand pour décrire les paysages qui s'offrent au regard des personnages qu'il met en scène : en lieu et place d'une peinture en règle de l'espace naturel, ces mêmes paysages se trouvent inclus dans des modalités syntaxiques propres au discours expressif et servent la rhétorique développée par le discours entrepris. Il en est ainsi des impératifs par lesquels Aben-Hamet invite Blanca à contempler le paysage intérieur de l'Alhambra[622], des interpellations du paysage qui fournissent la matière des questions rhétoriques prenant à témoin les éléments qui le composent[623] ou encore des modalités exclamatives permettant à Imley de formuler ses

---

[618] La métaphore est utilisée par Chactas lui-même : « Je suis le rocher, il est la plante marine qui s'est attachée à mes flancs : les flots de la tempête ont miné nos racines ; nous roulerons bientôt ensemble dans l'abîme sur lequel nous nous penchons tous deux. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 229).

[619] Outougamiz déclare ainsi à Mila : « Je serai la liane noire qui se détourne dans la forêt de tous les autres arbres, et qui va chercher le sassafras auquel elle veut uniquement s'attacher. » (*Les Natchez, ibid.*, pp. 442-443).

[620] « Mila vole à lui : elle s'aperçoit qu'il chancelle ; elle le soutient en disant : « C'est la liane qui appuie maintenant le tulipier ! » (*Les Natchez, ibid.*, p. 449).

[621] « Qu'un autre soit plus heureux que moi, et que de longs embrassements unissent la liane et le chêne ! » (*Atala, op. cit.*, p. 42).

[622] « Ecoute le bruit des fontaines dont la mousse a détourné les eaux ; regarde les jardins qui se montrent à travers ces arcades à demi tombées ; contemple l'astre du jour qui se couche par delà tous ces portiques : qu'il est doux d'errer avec toi dans ces lieux ! » (*Les Aventures du Dernier Abencérage, op. cit.*, p. 1378).

[623] Chactas s'indigne ainsi contre les éléments de la nature : « […] pins embrasés qui formiez les flambeaux de notre hymen, fleuve débordé, montagnes mugissantes, affreuse et sublime nature, n'étiez-vous donc qu'un appareil préparé pour nous tromper, et ne pûtes-vous cacher un moment dans vos mystérieuses horreurs la félicité d'un homme ? » (*Atala, op. cit.*, p. 63). Imley, dans le discours rêveur qu'il prononce devant Atala, l'interpelle en l'invitant sur une modalité faussement interrogative à contempler le paysage, décrivant alors par petites touches les éléments qui le composent : « Vois-tu la cime argentée de ces copalmes, là-bas, sur les eaux ? Vois-tu tout auprès des ombres de ces hêtres pourpres, presque aussi belles que celles du front de ma maîtresse ? Vois-tu les deux colonnes de ces papayas entre lesquelles apparaît la face de Lune, comme la tête

élans de bonheur tout en décrivant l'île de ses amours[624], tout comme Chactas déplore de quitter sa patrie en évoquant le paysage qu'elle constitue[625]. Ce dernier s'insère ainsi au cœur même du langage utilisé par les personnages, il prend place au sein des structures syntaxiques propres au discours et s'en trouve transformé, fragmenté et réduit à ses éléments fondamentaux et caractéristiques. Subordonné aux intentions argumentatives du locuteur, il ne devient objet de contemplation que pour servir d'illustration à la rhétorique des passions, dont il figure un des rouages essentiels : convoquant l'imaginaire et ancrant le discours dans un espace qui l'exprime en tous points, il renforce singulièrement les effets produits par l'exaltation amoureuse ou son pendant inverse, la déploration nostalgique des amours perdus. Mais le paysage est aussi employé dans l'ordre de la raison : le discours se veut alors moins emporté par les élans du cœur que par la logique d'un propos qui entend rappeler le chemin à suivre à des héros souvent emportés par leurs affects. Alors, deux modes distincts d'insertion paysagère s'opposent, celui de la condensation sentencieuse et celui du développement parabolique.

C - Propos de moralisation paysagère : le paysage de la sentence et de la parabole.

Nombreuses sont les figures de raisonneurs dans les récits de Chateaubriand : ramener la jeunesse excessive dans les bornes de la raison est le rôle essentiel des vieillards – Chactas et Adario dans *Les Natchez*, Démodocus et Lasthénès dans *Les Martyrs* – mais aussi des vieillards hommes de foi – le père Aubry dans *Atala*, le père Souël dans *René* et *Les Natchez*, Cyrille dans *Les Martyrs*. Ce type de discours s'étend volontiers aux autres personnages, contaminés par la sagesse des Anciens. Il utilise la modalité de la sentence, « maxime qui prend la forme d'une phrase courte, de portée générale »[626], ou de la parabole,

---

de mon Izéphar entre ses deux bras levés pour me caresser ? Eh bien ! ce sont les arbres d'une île. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 459).

[624] « Ile de l'Amour, île d'Izéphar, les ondes ne cesseront de baigner tes rivages, les oiseaux d'enchanter tes bois, et les brises d'y soupirer la volupté ! » (*Les Natchez, ibid.*, p. 459).

[625] « Oh ! que de larmes sont répandues lorsqu'on abandonne ainsi la terre natale, lorsque du haut de la colline de l'exil on découvre pour la dernière fois le toit où l'on fut nourri et le fleuve de la cabane qui continue à couler tristement à travers les champs solitaires de la patrie ! » (*Atala, op. cit.*, p. 99). Ce passage n'est pas sans évoquer la scène qui ouvre *Les Aventures du dernier Abencérage*, et où Boabdil jette un dernier regard panoramique sur Grenade.

[626] *Lexique des Termes littéraires*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 400. Bernard Roukhomovsy parle plus volontiers, dans *Lire les formes brèves* (Paris, Nathan, 2001) de « formes sentencieuses » qui se définiraient selon ces critères : « [elles] ont pour caractéristiques d'énoncer des vérités

« récit qui illustre une vérité morale ou mystique sous le couvert d'une anecdote simple »[627]. L'illustration morale par le paysage concerne majoritairement les récits américains, où l'atmosphère recherchée par l'auteur est celle d'une proximité permanente de la nature avec les actions et les personnages, préoccupation dont les récits orientaux s'éloignent au profit d'autres perspectives paysagères.

Intégrée dans les propos des personnages moralisateurs, la nature se dissémine en motifs qui se constituent en paysage langagier au moyen d'une lecture paradigmatique qui les met en relation les uns avec les autres. Alors se constituent des paysages véritables, recomposés au fil des propos tenus par ces instances de la raison. La diversité d'emploi du champ des sentences paysagères, qui peuvent concerner les emblèmes de la fugacité viatique dans le saule bordant les fleuves[628] ou l'espérance et ses écueils illustrés par la « Montagne Bleue [des] Florides »[629], se concentre davantage sur les éléments fondamentaux du discours des personnages, à savoir les paroles, la méditation sur le temps et sur les « intermittences du cœur », pour reprendre une formule proustienne. La parole est alors bénéfique lorsqu'elle est inspirée par le « Grand Esprit » au moyen de la métaphore de la graine fertile[630], ou au contraire maléfique lorsqu'elle vient du « méchant », comparée au « sable qu'un vent brûlant chasse au visage : il aveugle et fait pleurer le voyageur. »[631]. Le paysage brièvement évoqué permet alors de donner corps à l'expression morale en l'incarnant dans l'espace concret de la nature qui entoure les acteurs du récit : il favorise la tentative de saisie de l'insaisissable comme le passage du temps, par la métaphore, devenue

---

qui se donnent pour universellement pertinentes » et ont pour « caractères canoniques » les éléments suivants : « autonomie grammaticale, autonomie référentielle, énonciation transpersonnelle. » (*ibid.*, p. 59).

[627] Michel Jarrety, *ibid.*, p. 305. Jean-Jacques Robrieux (*Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2000) comprend la parabole parmi les « formes littéraires qui s'apparentent à l'allégorie. On appelle par exemple apologue un récit porteur de signification morale. La forme la plus sommaire en est le proverbe, les formes les plus élaborées étant la fable et la parabole, au sens des Evangiles, et l'allégorie théologique. » (*ibid.*, p. 54).

[628] Le narrateur se fait ainsi souvent moralisateur paysager, témoin cette sentence : « […] le saule est agréable aux Génies des voyageurs, parce qu'il croit au bord des fleuves, emblèmes d'une vie errante. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, livre I, p. 173).

[629] Chactas déclare ainsi : « […] l'espérance est comme la Montagne Bleue dans les Florides : de ses hauts sommets le chasseur découvre un pays enchanté, et il oublie les précipices qui l'en séparent. » (*Les Natchez*, *ibid.*, livre VII, p. 284).

[630] C'est encore Chactas, grand dispensateur de paroles moralisantes, qui évoque cette sentence paysagère : « […] les paroles de l'homme selon les voies du Grand Esprit sont des graines fines, que les brises de la fécondité dispersent dans mille climats, où elles se développent en pur maïs ou en fruits délicieux. » (*Les Natchez*, *ibid.*, livre I, p. 171).

[631] Cette fois-ci, c'est la jeune Mila qui est investie du rôle de moralisatrice : « […] les paroles du méchant sont comme le sable qu'un vent brûlant chasse au visage : il aveugle et fait pleurer le voyageur. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 445). Elle est d'ailleurs dotée de cheveux blancs, ce qui en fait une figure du sage, malgré sa jeunesse (voir note 522) ; Outougamiz confirme cela lorsqu'il déclare : « Tu es sage comme une vieille matrone » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 476).

leitmotiv, du lierre et du vieux chêne[632], mais aussi de la neige et des cheveux blancs[633], respectivement dans les propos d'Outougamiz et de Mila, ou encore par l'image non moins récurrente de la vie comme « torrent »[634] qui abolit tout sur son passage. Mais c'est surtout le cœur et les sentiments qui cristallisent l'effort moraliste.

En effet, les passions doivent être régulées, dans leur démesure, par la sagesse des propos tenus par les hommes d'expérience : le temps joue alors le rôle d'espace de maturation des sentiments qui se diluent en intensité au fur et à mesure qu'il fait son œuvre de décantation, sous la forme de l'image du vent chaud tempéré par les montagnes glacées ou des rayons solaires éteints par la nuit[635]. Cet écart, qui permet au vieillard de jeter un regard rétrospectif raisonné sur les passions antérieures, est reproduit par les images paysagères, favorisant la prise de recul nécessaire pour estimer à leur juste mesure ou démesure les intermittences du cœur : « l'éponge du fleuve » devient l'élément qui cristallise les aléas sentimentaux et permet leur saisie dans l'espace de la conscience[636], de même que l'arbre blessé qui répand son baume apaisant illustre avec distance la manière dont il faut d'abord souffrir avant d'apaiser ses tourments intérieurs et ceux des autres dans un geste de compassion chrétienne[637].

---

[632] « Les lierres, répondit Outougamiz, ne pressent que les vieux chênes : je suis trop jeune encore pour que vous vous attachiez à moi ; je ne vous pourrais soutenir. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 476)

[633] La réponse de Mila à Outougamiz confirme que ses dehors de sagesse n'en masquent pas moins une jeunesse bien présente, illustrée par la fonte des neiges : « Ne te fie pas à mes cheveux blancs, dit Mila avec un sourire : c'est de la neige d'été sur la montagne ; elle fond au premier rayon du soleil. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p.476).

[634] C'est le chœur des prêtres qui, répondant aux sachems pendant « l'hymne à la mort » lors de la célébration des *« jeux funèbres »* présidant à la guerre entre les colons et les tribus coalisées aux Natchez : « La vie est un torrent : ce torrent laisse après lui, en s'écoulant, une ravine plus ou moins profonde, que le temps finit par effacer. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 539).

[635] Lorsque Chactas se remémore ses amours avec Atala, le temps a déjà fait son œuvre de démolition et les souvenirs ne sont plus animés de la flamme d'antan lorsqu'il les retrace face à René : « […] je lui dis des choses qu'aujourd'hui je chercherais en vain sur mes lèvres. Le vent du midi, mon cher fils, perd sa chaleur en passant sur des montagnes de glace. Les souvenirs de l'amour dans le cœur d'un vieillard sont les feux du jour réfléchis par l'orbe paisible de la lune, lorsque le soleil est couché et que le silence plane sur les huttes des Sauvages. » (*Atala*, *op. cit.*, p. 48).

[636] Cette comparaison prend appui, dans les propos du sage Chactas, sur un balancement syntaxique fréquemment utilisé par Chateaubriand pour peindre les tourmentes passionnelles si l'on songe notamment au fameux passage des « orages désirés » de *René* : « Le cœur de l'homme est comme l'éponge du fleuve, qui tantôt boit une onde pure dans les temps de sérénité, tantôt s'enfle d'une eau bourbeuse, quand le ciel a troublé les eaux. » (*Atala*, *ibid.*, p. 60). Ce passage est d'ailleurs suivi par une autre modalité souvent employée par l'auteur, celle du dialogue fictif avec les éléments non humains, se plaisant à imaginer un dialogue impossible en prêtant la parole à « l'éponge du fleuve » : « […] l'éponge a-t-elle le droit de dire : ' Je croyais qu'il n'y aurait jamais d'orages, que le soleil ne serait jamais brûlant' ? » (*Atala*, *ibid.*, p. 60).

[637] Atala mourante se trouve alors douée d'une sagesse digne d'un vieillard comme le père Aubry ou le père Souël, exhortant Chactas, son amant, « à la patience, à la vertu » et aussi à la compassion par cette image : « Le cœur, ô Chactas, est comme ces sortes d'arbres qui ne donnent leur baume pour les blessures des hommes, que lorsque le fer les a blessés eux-mêmes. » (*Atala*, *ibid.*, p. 84).

Le paysage des sentences représente donc un médian nécessaire pour se penser et articuler raison et passion dans un jeu de correspondances où il joue un rôle central : pivot de l'analyse sentimentale, il devient espace de projection éphémère qui permet la ressaisie de soi en concentrant en lui les tensions entre l'esprit et le cœur pour mieux résoudre leurs contradictions. Lieu de l'analyse psychologique, sentimentale et existentielle, le paysage utilisé dans la rhétorique moralisante devient paysage moralisé au point d'entrer dans de véritable petits contes autonomes à valeur édifiante, qui essaiment dans les récits de fictions comme de brèves mise en abyme où les figures de l'auteur sont relayées par des personnages de la raison, dispensant leurs leçons morales par des paraboles paysagères.

Ces paraboles reprennent les mêmes images que les sentences et les développements analogiques rapprochant personnages et cadre naturel, mais elles leur donnent la consistance de contes accentuant l'exotisme et le pittoresque des propos et tissant plus solidement encore la toile poétique qui nimbe les interventions des personnages. Leur expression est souvent médiatisée par l'apparition d'images paysagères qui permettent de donner à la sécheresse des propos moralisants une dimension séduisante et riche favorisant l'humilité paisible face aux écueils et aux dangers d'un orgueil démesuré. Si l'innocence et la raison sont figurées par deux arbres opposés symbolisant les vertus de la jeunesse contre les défauts de la vieillesse[638], la parabole fluviale est l'occasion du rappel des bornes de l'esprit humain, qui ne peut connaître les desseins divins comme l'on ne peut voir le cours du fleuve au-delà de la « caverne » où il rentre, représentant le passage vers l'au-delà dans les paroles de René[639]. Mais le fleuve est aussi employé dans une parabole sous forme de rappel qui clôt le récit de *René*, illustrant les dérives d'un être voué aux excès de son cœur inconstant mû par le désordre des passions. Les propos de

[638] En Europe, Chactas fréquentant le milieu littéraire parisien de Ninon de Lenclos, fait montre de sa sagesse au milieu des propos légers des invités célèbres qui sont réunis dans son non moins célèbre salon : « L'innocence et la raison sont deux arbres plantés aux extrémités de la vie : à leurs pieds, il est vrai, on trouve également le repos ; mais l'arbre de l'innocence est chargé de parfums, de boutons de fleurs, de jeune verdure ; l'arbre de la raison n'est qu'un vieux chêne séché sur sa tige, dépouillé de son ombrage par la foudre et les vents du ciel. » (*Les Natchez*, *op. cit.*, p. 265).

[639] Cette sagesse soudaine du personnage est sans doute le fruit de sa méditation dans la « grotte funèbre » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 394) et de sa proximité avec les âmes des Ancêtres dont les ossements sont réunis en ce lieu qui figure une crypte naturelle : « L'existence coule à l'entrée du souterrain de la mort, comme le Meschacebé à l'entrée de cette caverne : les bords de l'étroite ouverture nous empêchent d'étendre nos regards au-dessus et au-dessous sur le fleuve de la vie ; nous voyons seulement passer devant nous une petite portion des hommes voyageant du berceau à la tombe dans leur succession rapide, sans que nous puissions découvrir où ils vont et d'où ils viennent. » (*Les Natchez*, *ibid.*, p. 397).

Chactas tiennent lieu de morale conclusive à la parabole que constitue l'ensemble de l'œuvre[640] :

> Un jour, le Meschacebé, encore assez près de sa source, se lassa de n'être qu'un limpide ruisseau. Il demande des neiges aux montagnes, des eaux aux torrents, des pluies aux tempêtes, il franchit ses rives, et désole ses bords charmants. L'orgueilleux ruisseau s'applaudit d'abord de sa puissance ; mais, voyant que tout devenait désert sur son passage, qu'il coulait abandonné dans la solitude, que ses eaux étaient toujours troublées, il regretta l'humble lit que lui avait creusé la nature, les oiseaux, les fleurs, les arbres et les ruisseaux, jadis modestes compagnons de son paisible cours[641].

Le marqueur temporel vague qui inaugure ce récit le place d'emblée dans l'univers irréel du conte, tendant à faire du Meschacebé une allégorie de l'homme orgueilleux ne se contentant pas du bonheur simple qu'il a entre les mains, mais aspirant à la démesure de l'infini, insaisissable et donc ne pouvant que se solder par un échec malheureux. René est représenté dans tout ce conte sous les traits du fleuve, maintes fois divinisé conformément à l'effet animiste voulu par Chateaubriand pour donner à ses récits américains une touche supplémentaire de pittoresque. La parabole s'insère dans cette poétique descriptive qui donne au paysage moralisé le rôle même tenu par les personnages, qui s'effacent le temps d'un conte pour lui céder la place en tant qu'acteur majeur du récit enchâssé. L'expression et l'analyse des passions demeurent le propos central de ces anecdotes paysagères : la tempête et la quiétude, opposition fertile sous la plume de l'Enchanteur, servent une logique contrastive permettant de louer les vertus de la simplicité et de l'humilité. Le « canot » s'oppose ainsi à la « pirogue » dans les propos de Chactas, mettant en valeur la simplicité humble de l'Indien voguant sur son fleuve apaisé face à l'Européen fier et orgueilleux qui préfère risquer sa vie sur l'océan déchaîné[642]. Il n'y a pas jusqu'à Aben-Hamet qui n'utilise ce contraste pour illustrer la manière dont les tourments de la passion l'ont surpris dans l'asile paisible qu'il s'était constitué au fond du désert, loin de l'agitation

---

[640] *René* devait originellement être intégré au *Génie du Christianisme*. Il était conçu, avant sa parution autonome, comme un épisode illustratif des dérives d'un être sans foi chrétienne, qui erre dans le monde sans être guidé par Dieu, contre-exemple d'un homme mû par le « vague des passions » théorisé dans le *Génie du Christianisme* lui-même.

[641] *René, op. cit.*, p. 145.

[642] En France, accueilli par Fénelon dans sa bibliothèque, Chactas donne son sentiment sur les européens dans leur différence avec les indiens en utilisant cette parabole : « Mon père, à te parler sans détour, je crois les hommes de ton pays plus malheureux que ceux du mien. Ils s'enorgueillissent de leurs arts et rient de notre ignorance ; mais si toute la vie se borne à quelques jours, qu'importe que nous ayons accompli le voyage dans un petit canot d'écorce ou sur une grande pirogue chargée de lianes et de machines. Le canot même est préférable, car il voyage sur le fleuve le long de la terre où il peut trouver mille abris : la pirogue européenne voyage sur un lac orageux où les ports sont rares, les écueils fréquents, et où souvent on ne peut jeter l'ancre, à cause de la profondeur de l'abîme. » (*Les Natchez, op. cit.*, p. 271).

du cœur en développant un paysage contrasté du désert et du palais, de la mer calme et de la mer tempétueuse[643].

Dans les fictions de Chateaubriand, les personnages et le paysage entretiennent ainsi des liens très étroits au point qu'ils outrepassent la simple fonction de décor extérieur, sans réelle prise sur l'action mise en place. Leur disposition dans l'œuvre témoigne d'une réelle recherche des effets et d'une volonté de scander les temps forts des récits dans une double perspective, à la fois relevant de la composition et de l'équilibre, mais aussi de la relance du rythme ou de son apaisement. En interaction permanente avec l'action représentée, toile de fond, contrepoint, accompagnement ou logique d'annonce témoignent de la forte relation qui unit description et action. Le paysage devient un acteur majeur du récit aux côtés des personnages au point que ces derniers se fondent en lui dans une indistinction poétique révélant l'harmonie d'un paradis perdu sans cesse menacé de s'effondrer dès que les mots auront sombré dans l'espace blanc de la page. La tension qui nourrit l'évolution des personnages se lit dans les lignes du paysage qui s'insère jusque dans le langage tenu par les héros pour investir tous les domaines de la diégèse. On est bien loin du cadre lointain où il est traditionnellement relégué au profit de l'action de premier plan : le paysage n'est pas un simple horizon descriptif. Révélant les failles qui parcourent les personnages et proposant un espace de résolution morale comme une page blanche où inscrire leur destinée, les paysages des fictions de Chateaubriand sont à l'image du Meschacebé qui parcourt la région des Natchez. Ils traversent les récits en apportant la fertilité sur leurs rives sous la forme de la prodigalité poétique mais aussi du contrepoint spéculaire nécessaire pour révéler les zones d'ombres de l'action et permettre le recul indispensable pour ne plus seulement donner à rêver, mais aussi à penser.

[643] C'est là l'un des rares exemples de sagesse paysagère employée par un personnage des récits orientaux de Chateaubriand, dans les paroles d'Aben-Hamet, qualifiées par Chateaubriand de « langage nouveau » empruntant un « tour oriental » qui fait toute sa saveur pittoresque et exotique : « Je me disais autrefois : L'eau de la mer à l'abri dans le creux du rocher est tranquille et muette, tandis que tout auprès la grande mer est agitée et paisible, ignorée dans un coin de terre inconnu, tandis que la cour du sultan est bouleversée par les orages. Je me disais cela, jeune Chrétienne, et tu m'as prouvé que la tempête peut aussi troubler la goutte d'eau dans le creux du rocher. » (*Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1379). Les propos traduisent un changement d'état sentimental *via* des changements météorologiques et paysagers.

Conclusion : la tentation du panorama

Dans un article récent, Baldine Saint-Girons soulignait avec pertinence la valeur consubstantielle du rapport entre paysage et panorama[1] : l'œuvre de Chateaubriand témoigne de cette confusion, poétique s'il en est, qui trahit l'élan qui pousse notre auteur à rejoindre les confins du monde saisi sous tous ses angles possibles. Victor Hugo, qui déclarait vouloir « être Chateaubriand ou rien »[2] explorera plus avant encore les failles et les gouffres du paysage jusque dans ses plus extrêmes postulations. La tentation du panorama a été aussi la nôtre en voulant cerner le rapport au monde que trahissent l'ensemble des paysages de Chateaubriand comme pulsation régie par l'interaction propre au schéma de la trajection. La même Baldine Saint-Girons, revenant sur la relation « à double sens » qui s'établit entre le « paysageur » et le « paysagé » dans l'expérience du paysage[3], rectifie ainsi un des écueils des théoriciens du paysage qui consiste souvent à penser ce dernier comme le produit unique d'un regard métamorphosant l'espace perçu. C'est à ce point de contact ultime « à double sens » que nous avons appréhendé le rapport au monde de Chateaubriand en ce que la toile des paysages représentés se trouvait être, selon nous, le meilleur terrain d'exploration de cette relation fondamentale, cristallisée par les mots.

Dans ce sens, loin de parler de « paysages de Chateaubriand » comme l'a naguère fait avec brio Jean-Pierre Richard, nous parlerons de « tentation du panorama » en ce que Chateaubriand n'y cède pas toujours, loin s'en faut. La critique a souvent mis l'accent, dans le sillage de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* reprenant dans son œuvre-somme

---

[1] Baldine Saint-Girons, « Le paysage panoramique est-il le paysage sublime ? », in *Lectures du Panorama*, *op. cit.*, pp. 9-25.

[2] Victor Hugo aurait écrit cela à l'âge de quatorze ans : « la note la plus remarquable est celle-ci, datée du 10 juillet 1816 (quatorze ans) : '- Je veux être Chateaubriand ou rien.'. » (Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, A. Lacroix Verboeckhoven et Cie, éditeurs, Librairie internationale, 1864, p. 386).

[3] « La relation entre paysageur et paysagé était à double sens : le paysageur articule et façonne le paysage autant qu'il est articulé et façonné par lui » (Baldine Saint-Girons, « Le paysage panoramique est-il le paysage sublime ? », *op. cit.*, p. 10).

ses plus belles pages descriptives, sur les morceaux de bravoure – Nuit dans le Nouveau-Monde, Niagara ou prologue d'*Atala*. L'un des objectifs majeurs de notre travail a été de rectifier cette perspective en restituant une perception plus juste, plus panoramique dans un sens, des paysages de Chateaubriand, dans une visée plus globalisante s'affranchissant du grand tableau descriptif pour cerner les terrains moins fréquentés de la critique paysagère de l'auteur. Il nous semble en effet que Chateaubriand n'est pas seulement le peintre majestueux de la Grande Nature mais aussi celui du dévoilement et du détournement : la fabrique du paysage, que nous avons visitée jusque dans son laboratoire, témoigne du souci de la juste mesure du monde, de l'attention aux moindres murmures comme aux plus grands fracas, comme l'a montré Jean-Pierre Richard, mais davantage encore d'un souci de mise en scène et de reconstruction du monde qui engage tout l'être dans une expérience littéraire de l'espace.

Au-delà du souffle volontiers épique et sublime apporté par les grands tableaux des paysages de l'expansion, la condensation paysagère, étudiée plus récemment par la critique chateaubrianesque sous l'angle des récits de voyage[4], révèle un rapport inverse à l'univers, qui réduit l'espace à des fins dynamiques, stratégiques ou de mise en scène. Le « désir de paysages »[5] qui anime Chateaubriand est avant tout fondé sur une volonté de rivaliser avec la peinture dans le domaine du mouvement et de la redistribution des données paysagères. Ecrire le paysage devient alors un moyen pour rendre sensible au lecteur le rythme haletant de l'avancée, ses phases d'euphorie et de dysphorie, ses emballements comme ses détours, un moyen d'en préparer l'entrée en scène avec un art consommé du coup de théâtre. Les récits de voyage, qu'ils soient insérés dans le corps gigantesque de *Mémoire d'outre-tombe*, dans la collection de fragments épars de *Voyage en Amérique* ou de *Voyage en Italie*, ou qu'ils retracent enfin les errances des personnages de fiction comme du voyageur d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, constituent un laboratoire riche et varié de la dynamique des paysages. Les grands tableaux de l'expansion tendent vers l'infini dans un élan spirituel vers Dieu et le cosmos, dans un geste reproduisant le désir de René souhaitant rejoindre l'outre-monde mais sur le mode inversé d'une adhésion religieuse au Grand Tout ; les paysages de l'itinérance sondent le monde non plus en tension vers les cieux, mais par le détour labyrinthique de la route et du chemin : les déclivités et les sentiers de traverse sont autant de figurations du moi et du monde dont les paysages traduisent un rapport complexe

[4] Notamment avec les travaux de Philippe Antoine et Alain Guyot.

[5] Selon l'expression de François Mouttapa, in *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencérage de Chateaubriand*, Paris, Gallimard, Folio, coll. « Foliothèque », 2009, p. 92.

à l'espace naturel. Les détours de l'esprit trouvent à se perdre à loisir et avec délices dans des paysages toujours avortés sur le mode de la fulgurance, en tension vers la révélation ou morcelés, dilués, éclatés dans l'ordre de la diégèse par un désir trop grand de voir toujours plus avant.

Une même pulsion se fait jour dans l'infiniment grand comme dans l'infiniment petit : celle de faire corps avec le paysage pour y goûter le plaisir d'une union première. Le « paradis perdu » miltonien marque au fer rouge l'expérience de Chateaubriand écrivain[6] : les paysages trahissent une quête toujours inassouvie, celle de la nature de son insaisissable moi. Etendu par son « œil de géant » jusqu'aux limites supérieures de la divinité désirée, l'être contemplateur des paysages trouve en eux un moyen de se saisir dans un retournement proprement sublime vers soi ; dispersé sur les chemins du monde, le voyageur trouve en ces mêmes paysages un moyen de se dire dans la mise en scène permanente : le panorama comme la vue sont en perpétuelle tension vers le néant et l'absolu et le moi finit par s'effriter dans un espace qui se délite. Le parcours de Paris à Jérusalem est ainsi l'illustration d'un être en perpétuelle et impossible ressaisie, dont la quête inaboutie ne peut trouver de réalisation que dans l'outre-tombe, toujours plus loin vers les « rivages désirés » des paysages de l'au-delà.

Ainsi, la fabrique des paysages, dont nous avons tenté de rendre compte dans la dernière partie de notre travail, montre combien, derrière la mise en scène du moi confronté au monde extérieur, la logique de l'imaginaire prenait son impulsion sur un terreau nécessaire constitué de la littérature et des arts qui l'ont précédée. La matrice picturale, a bien des égards fondatrice de l'art visuel du paysage chateaubrianesque, devient le berceau fertile de son art descriptif, dépassant ses maîtres et le stade mimétique pour acquérir une valeur intrinsèque au sein de la hiérarchie littéraire. Loin d'être un simple décor à l'action ou un arrière-plan du récit, la description paysagère occupe souvent le premier plan des œuvres de Chateaubriand aussi est-elle en ce sens fondatrice dans l'approche de l'écrivain et de son esthétique. Dès *Atala*, ce roman-paysage, il est un acteur primordial de la diégèse, représenté par le Meschacebé, allégorie du récit et du mouvement des passions comme de l'Histoire, charriant dans ses crues gigantesques le flot débordant des cœurs et des révolutions.

---

[6] L'on sait combien la traduction de l'œuvre de Milton a influencé la perception littéraire de Chateaubriand (L'importance de ses traductions a été récemment mise en valeur par l'ouvrage de Marie-Elisabeth Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur, de l'exil au Paradis perdu*, Paris, Honoré Champion, 2005). Or, qu'est-ce que décrire un paysage, sinon traduire par les mots une expérience, celle de la rencontre d'un espace naturel ?

La diversité des genres pratiqués par Chateaubriand requiert une esthétique paysagère qui leur est propre mais qui outrepasse souvent leurs frontières préétablies. Ainsi, si le paysage des récits de fiction est souvent celui de la connivence, accompagnant les actions des personnages ou se faisant le miroir de leur être profond, il ne demeure pas cantonné à ce simple rôle. La frontière entre fiction et épopée étant souvent très mince chez notre auteur, la tendance à l'amplification descriptive gagne aussi le cœur de l'intrigue et donne un souffle tragique aux actions représentées : cette tendance va même jusqu'à gagner le domaine de l'essai puisque les fragments d'histoire naturelle ou les tableaux qui viennent s'y loger sont souvent perçus à l'aune du point de vue « divin » recréé par l'auteur. Les récits de voyage jouent alors le rôle d'œuvres médiatrices entre l'expansion et la concision : ils cristallisent les enjeux contrastifs d'une esthétique paysagère en tension vers les opposés extrêmes. L'itinérance y voisine avec l'errance, donnant aux récits viatiques l'allure syncopée d'une marche tantôt ralentie, tantôt accélérée : le paysage, entre atomisation et menace de disparition dans le résiduel ou le fragment métonymique, peut aussi se faire grandiose et étendu dans la tentation panoramique, souvent proche de l'épique, qui fait se dérouler sous les yeux du lecteur la grande « pompe » de la Nature. La subjectivité de l'auteur affleure souvent entre les lignes des écrits viatiques ou fictionnels si bien que l'esthétique du paysage qui s'y manifeste préfigure celle de l'œuvre-somme des *Mémoires d'outre-tombe* : recentrés sur subjectivité de l'écrivain, les paysages en deviennent des émanations teintées de souvenirs ou alourdies par le poids du temps. La concision des réécritures s'y accomplit dans le même mouvement que celui de l'épanchement mélancolique, qui distend le cadre descriptif pour le prolonger dans le néant de la réflexion et les abîmes du « moi ».

L'art descriptif de Chateaubriand transgresse les limites génériques. Il est aussi fondamental en ce qu'il se situe à la croisée des chemins, au carrefour déterminant qui fait basculer l'écriture de la sensibilité des Lumières (Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre) dans l'orbe tourmentée du romantisme. Chateaubriand est bien ce passeur, comme le guide grec qui lui fait franchir le fleuve dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[7], qui inscrit le paysage au plus profond de son œuvre et de son expérience d'écrivain. De toile de fond, il devient acteur du récit au point que les personnages ne peuvent plus s'appréhender sans lui,

[7] « Un vieux Turc, à barbe grise, les yeux vifs et enfoncés sous d'épais sourcils, montrant de longues dents extrêmement blanches, tantôt silencieux, tantôt poussant des cris sauvages, tenait le gouvernail : il représentait assez bien le Temps passant dans sa barque un voyageur aux rivages déserts de la Grèce. » (Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 89).

devenant partie prenante de la nature qui les entoure : de Céluta, Mila, Atala, femmes-fleurs, à Chactas et aux vieillards, hommes-arbres, un univers poétique fait d'indistinction séduisante se construit, dépassant le modèle de *Paul et Virginie* pour conduire au renouveau épique des *Natchez* ou des *Martyrs* dans l'exaltation de paysages sensibles à l'image des personnages et de leurs élans passionnés et religieux. Les fictions de Chateaubriand démontrent à quel point le paysage investit tous les aspects de l'œuvre, devenant incontournable dans l'esthétique mise en place[8].

L'étude de l'ensemble des paysages de Chateaubriand trouve ainsi sa justification dans une poétique qui fait la part belle à la description, enjeu majeur à la croisée du XVIIIe et du XIXe siècle. Chateaubriand, se définissant lui-même au « confluent » de ces deux époques, est pleinement conscient de ce rôle de passeur qu'il exerce au sein de la littérature française : son obsession de se penser comme « le dernier qui… » selon l'expression d'Albert Thibaudet[9], souligne à quel point il est à la fois l'ultime continuateur des Lumières et l'initiateur du romantisme. Le paysage et ses représentations nous semblent le mieux illustrer cette époque charnière de la littérature au sein de l'œuvre de « l'Enchanteur » : la trajection qui met en rapport d'interaction Chateaubriand et le monde naturel témoigne des hésitations d'une littérature en train de se constituer comme des élans de renouveau et d'enthousiasme qui cristallisent les désirs d'une nouvelle génération d'écrivains. Le paysage épique opère ainsi sa difficile mue en transfigurant les modèles figés pour tendre vers le romanesque ; la peinture devient un modèle à dépasser pour opérer la transformation de la littérature en art égal voire supérieur dans la représentation de la nature par la sublimation des jeux de lumière ; l'art des panoramas est transposé dans des paysages littéraires restituant la force d'une vision tendue vers les « horizons fabuleux » ; les récits de voyageurs sont renouvelés par un art de la vivacité et du coup d'œil littéraire, se muant en quête de soi à travers l'appréhension labyrinthique de l'espace. Les *Mémoires* confèrent aux paysages ressaisis par les souvenirs la patine du temps dévorateur et les diluent dans la rêverie nostalgique d'un moi en fuite perpétuelle, perçu par le regard déréalisant d'un être déjà-mort. Il n'y a pas jusqu'à la fiction qui ne soit envahie par ce débordement du paysage, acteur, structure et décor du récit, omniprésent et incontournable

[8] Christian Chelebourg, dans un article récent intitulé « Métalecture de la 'Muse des champs' – Théorie et imaginaire de la description chez Chateaubriand », déclare que « la description de la nature, la 'Muse des champs' (GC, 725) comme il se plaît à l'appeler, apparaît […] comme une bonne voie d'accès à la représentation imaginaire de la création qui sous-tend toute sa poétique. » (in *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, *op. cit.*, p.14).

[9] *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 71. Voir plus haut la citation donnée *in extenso* p. 518.

au point que la métaphore devienne génératrice de l'être lui-même, consubstantiel au paysage, « compagnon des flots et des vents »[10] ou « éternel orage »[11].

Dans ce mouvement de l'œuvre et de l'homme vers le paysage, c'est un nouveau rapport au temps et à l'Histoire qu'instaure Chateaubriand par la médiation de l'écriture. Si l'on suit l'analyse qu'en donne Lucien Bescond dans son article intitulé « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand »[12], le paysage serait « dans l'ordre du lieu une occasion de fixer notre situation dans l'ordre du temps. ». Bien plus que fixer, il semble que l'action majeure des paysages dans l'esthétique mise en œuvre par Chateaubriand relève d'une démarche d'affranchissement de l'être face au déroulement inexorable du temps. Sainte-Beuve le rappelle, parfois avec un humour un peu cruel et un ton moqueur[13], Chateaubriand vit le passage du temps comme une fatalité qui le rapproche de plus en plus de la tombe. L'entreprise des *Mémoires d'outre-tombe* n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un moyen d'exorciser le temps en anticipant sur son déroulement par la posture singulière qui vise à le devancer, au-delà de la mort. Les paysages sont ainsi des espaces de respiration, de fixation, mais aussi de fuite du temps chronologique vers une atemporalité fictive, revécue l'instant de l'écriture et de l'évasion dans l'imaginaire qui est le corolaire de toute contemplation paysagère : Chateaubriand peintre des paysages devient maître du temps, un temps qu'il recrée volontiers à sa mesure et dont il rythme ses écrits, fictions, écrits personnels ou récits de voyages. Cette temporalité nouvelle passe donc de manière apparemment contradictoire par une prolifération des descriptions de l'espace, la géographie grevant l'histoire et son déroulement linéaire pour offrir des excursus salvateurs où l'être entre en communion, en symbiose avec le monde naturel, comme un ressourcement nécessaire face à l'accélération oppressante du temps dévorateur. La réappropriation du temps par les paysages constitue sans doute la singularité essentielle de Chateaubriand, dans un nouveau rapport de médiance en contrepoint avec la logique chronologique qui régit l'existence, ce qui expliquerait le nombre important des paysages

---

[10] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre premier – chapitre 4, *op. cit.*, p. 141.
[11] *Ibid.*, tome II, p. 599.
[12] *Revue des Sciences Humaines* n°209, *Ecrire le Paysage*, *op. cit.*, pp. 95-102.
[13] Sainte-Beuve mentionne une anecdote, « trait qui paraît futile » à ses yeux, « qui tient pourtant à une ligne, à une racine profonde dans cette nature de poète » : « 'Vous me paraissez bien triste aujourd'hui,' lui disait un matin Mme de Pastoret en le rencontrant seul dans une allée du parc de Champlâtreux. – 'Ah ! Madame, vous l'avouerai-je ? répondit-il ; il m'arrive aujourd'hui un grand malheur.' – 'Et quoi donc ?' – 'C'est que j'ai aujourd'hui quarante ans.' Il voulut du moins se donner ces malheureux quarante ans un peu plus tard que nature. – Le poëte est tout à fait comme la femme : il tomberait à genoux, s'il osait, devant cette faux qui tranche la jeunesse : 'Monsieur le bourreau, encore un moment !' ». (in *Chateaubriand et son groupe littéraire*, tome I, *op. cit.*, pp. 91-92).

qui jalonnent son œuvre. Ils y trouvent une place d'élection comme chez nul autre auteur de son époque car, au moment où l'histoire est en crise permanente, jalonnée par des révolutions multiples, l'expédient tout trouvé à la précipitation des événements demeure le retranchement en soi-même par l'entremise du point de fixation constitué par la contemplation de la nature[14]. Un nouveau rapport au temps, un temps intime, ce « temps vif » que Paul Ricoeur oppose au « temps monumental »[15] dans les récits de Virginia Woolf, vient infléchir la prégnance du temps chronologique dans une perméabilité temporelle où l'esprit entre en conjonction avec le cosmos : investi par la culture antique, le passé historique ou culturel, le paysage devient un incroyable laboratoire de recréation du monde où Chateaubriand démiurge revisite l'Histoire et sa propre existence, se faisant le centre de ce kaléidoscope littéraire. Ainsi déformé par l'entreprise descriptive, le réel se dissout dans l'abolition d'un temps non plus dicté de l'extérieur, mais désormais intériorisé, qui mène de l'atemporalité à l'aspatialité : la reprise et le réemploi des paysages qui passent d'une œuvre à l'autre trahit bien cette capacité de l'imaginaire à appliquer le baume qu'ils constituent sur l'ensemble d'une entreprise créatrice. La rencontre du divin derrière le paravent d'un paysage dilaté au-delà de toute proportion demeure alors le point sublime à atteindre, l'élément majeur qui ordonne cette longue description en pointillés du monde de la Création que Chateaubriand réalise tout au long de son œuvre.

---

[14] Ce comportement le rapproche alors de Jean-Jacques Rousseau, dont on connaît l'importance des paysages dans son œuvre, asiles réconfortants contre la dégénération des hommes et de la société. Mais, Marc Fumaroli l'a bien montré, Chateaubriand n'est pas un second Rousseau advenu dans le XIXe siècle, ni même son continuateur, même si des similitudes persistent et si le premier Chateaubriand est nourri de Rousseau. Le paysage y joue un rôle distinct : refuge consolateur pour Rousseau qui y mire son propre moi apaisé et dilaté au contact du monde naturel : « De quoi jouit-on dans cette situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même, comme Dieu. » (*Les Rêveries du Promeneur solitaire*, Paris, Classiques Garnier, 1997, p. 71). Le paysage joue un rôle beaucoup plus complexe dans la poétique chateaubrianesque, qui passe notamment par la toile de l'horizon divin qui ordonne son apparition et donne aux paysages tout leur sens. Le paysage n'est plus comme chez l'illustre genevois, un asile en rupture avec le monde, mais un espace d'apaisement qui recompose le monde par le filtre de l'esprit du poète. La société y trouve sa place par la ruine, l'art et la culture, les souvenirs historiques ou littéraires, il n'est plus vierge de toute présence humaine comme il l'est chez Jean-Jacques Rousseau, retrouvant dans la nature l'idéal régénérateur d'un monde des origines immaculées.

[15] *Temps et Récit II*, Paris, Le Seuil, « Point », 1984, p. 200. Paul Ricoeur étudie la manière dont certaines séquences de *Miss Dalloway* creusent le temps dans une temporalité intériorisée au sein de l'esprit des personnages : ce retranchement nous semble celui dans lequel les paysages plongent les instances qui le contemplent chez Chateaubriand : « ces longues séquences de pensées muettes […] creusent du dedans l'instant de l'événement de pensée, elles amplifient de l'intérieur les moments du temps raconté, de telle sorte que l'intervalle total du récit, malgré sa relative brièveté, paraît riche d'une immensité impliquée » (*Ibid.*, p. 195). Ainsi, de brefs paysages intériorisés par le regard du voyageur ou du héros chateaubrianesques semblent des discours de soi à soi par le filtre de la contemplation du monde, dans une médiance qui dilate le temps au-delà de son aspect chronologique ou du déroulement interne de l'œuvre en elle-même. Un petit paysage peut ainsi donner beaucoup à rêver et à méditer.

Annexes

Première partie – La logique de l'expansion

1.

La vallée du Douro
(*Les Aventures du dernier Abencérage*)

Un jour, il herborisait dans la vallée du Douro. Le coteau du midi soutenait sur sa pente fleurie les murailles de l'Alhambra et les jardins du Généralife ; la colline du nord était décorée par l'Albaïzyn, par de riants vergers, et par des grottes qu'habitait un peuple nombreux. A l'extrémité occidentale de la vallée on découvrait les clochers de Grenade qui s'élevaient en groupe du milieu des chênes-verts et des cyprès. A l'autre extrémité, vers l'Orient, l'œil rencontrait sur des pointes de rochers, des couvents, des hermitages, quelques ruines de l'ancienne Illibérie, et dans le lointain les sommets de la Sierra-Nevada. Le Douro roulait au milieu du vallon, et présentait le long de son cours de frais moulins, de bruyantes cascades, les arches brisées d'un aqueduc romain, et les restes d'un pont du temps des Maures[1].

La vallée de la Laconie
(*Les Martyrs*)

Sparte et la vallée de la Laconie se présentent à ses regards. La chaîne des montagnes du Taygète, couvert de neige et de forêts, se déployait à l'occident ; d'autres montagnes, moins élevées, formaient à l'orient un rideau parallèle : elles diminuaient de hauteur par degrés, et se terminaient aux sommets rougis du Ménélaïon. La vallée comprise entre ces deux chaînes de montagnes était obstruée vers le nord par un amas confus de monticules irréguliers. Ceux-ci, s'avançant au midi, venaient former de leurs dernières croupes les collines où Sparte était assise. Depuis Sparte jusqu'à la mer on n'aperçoit qu'un terrain uni, fertile, entrecoupé de champs, de vignes et de froment, ombragé de bosquets d'oliviers, de sycomores et de platanes. L'Eurotas promenait son cours tortueux dans cette riante solitude, et cachait sous des lauriers roses ses flots d'azur qu'embellissaient les cygnes de Léda[2].

La vallée de la Laconie
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Vue du château de Misitra, la vallée de la Laconie est admirable : elle s'étend à peu près du nord au midi ; elle est bordée à l'ouest par le Taygète, et à l'est par les monts Tornax, Barosthènes, Olympe et Ménélaïon ; de petites collines obstruent la partie septentrionale de la vallée, descendent au midi en diminuant de hauteur, et viennent former de leurs dernières croupes les collines où Sparte était assise. Depuis Sparte jusqu'à la mer se déroule une plaine unie et fertile arrosée par l'Eurotas[3].

---

[1] *Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1369.
[2] *Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 322.
[3] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.* , pp. 121-122.

2.

La vallée de Bethléem
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Nous remontâmes au couvent. J'examinai la campagne du haut d'une terrasse. Bethléem est bâtie sur un monticule qui domine une longue vallée. Cette vallée s'étend de l'est à l'ouest : la colline du midi est couverte d'oliviers clairsemés sur un terrain rougeâtre, hérissé de cailloux ; la colline du nord porte des figuiers sur un sol semblable à celui de l'autre colline. On découvre çà et là quelques ruines, entre autres les débris d'une tour qu'on appelle la tour de Sainte-Paule[4].

La vallée de Josaphat
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

L'aspect de la vallée de Josaphat est désolé : le côté occidental est une haute falaise de craie qui soutient les murs gothiques de la ville, au-dessus desquels on aperçoit Jérusalem ; le côté oriental est formé par le mont des Oliviers et par la montagne du Scandale, mons Offensionis, ainsi nommée de l'idolâtrie de Salomon. Ces deux montagnes, qui se touchent, sont presque nues et d'une couleur rouge et sombre : sur leurs flancs déserts on voit çà et là quelques vignes, noires et brûlées, quelques bouquets d'oliviers sauvages, des friches couvertes d'hysope, des chapelles, des oratoires et des mosquées en ruine. Au fond de la vallée on découvre un pont d'une seule arche, jeté sur la ravine du torrent de Cédron. Les pierres du cimetière des Juifs se montrent comme un amas de débris au pied de la montagne du Scandale, sous le village arabe de Siloan : on a peine à distinguer les masures de ce village des sépulcres dont elles sont environnées. Trois monuments antiques, les tombeaux de Zacharie, de Josaphat et d'Absalon, se font remarquer dans ce champ de destruction. A la tristesse de Jérusalem, dont il ne s'élève aucune fumée, dont il ne sort aucun bruit ; à la solitude des montagnes, où l'on n'aperçoit pas un être vivant ; au désordre de toutes ces tombes fracassées, brisées, demi-ouvertes, on dirait que la trompette du jugement s'est déjà fait entendre et que les morts vont se lever dans la vallée de Josaphat[5].

La vallée de Tempé
(*Voyage en Italie*)

Au bout d'un petit bois d'ormes et de chênes verts, on aperçoit des ruines qui se prolongent le long de la vallée de Tempé ; doubles et triples portiques, qui servaient à soutenir les terrasses des fabriques d'Adrien. La vallée continue à s'étendre à perte de vue vers le midi ; le fond en est planté de roseaux, d'oliviers et de cyprès. La colline occidentale du vallon, figurant la chaîne de l'Olympe, est décorée par la masse du Palais, de la Bibliothèque, des Hospices, des temples d'Hercule et de Jupiter, et par les longues arcades festonnées de lierre qui portaient ces édifices. Une colline parallèle, mais moins haute, borde la vallée à l'orient ; derrière cette colline s'élèvent en amphithéâtre les montagnes de Tivoli, qui devaient représenter l'Ossa[6].

---

[4] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 308-309.
[5] *Ibid.*, p. 360.
[6] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1445.

3.

Panorama de Misitra
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Au-dessous de vous, à votre gauche, est la partie détruite de Misitra, c'est-à-dire le faubourg des Juifs, dont je viens de parler. A l'extrémité de ce faubourg vous apercevez l'archevêché et l'église de Saint-Dimitri, environnés d'un groupe de maisons grecques avec des jardins.

Perpendiculairement au-dessous de vous s'étend la partie de la ville appelée Katwcwrion, Katôchôrion, c'est-à-dire le bourg au-dessous du château.

En avant de Katôchôrion se trouve le Mesocorion, Mésochôrion, le bourg du milieu : celui-ci a de grands jardins, et renferme des maisons turques peintes de vert et de rouge ; on y remarque aussi des bazars, des kans et des mosquées.

A droite, au pied du Taygète, on voit successivement les trois villages ou faubourgs que j'avais traversés : Tritzella, Panthalama et Parori.

De la ville même sortent deux torrents : le premier est appelé Obriopotamoz, Hobriopotamos, rivière des Juifs ; il coule entre le Katôchôrion et le Mésochôrion.

Le second se nomme Panthalama, du nom de la fontaine des Nymphes dont il sort : il se réunit à l'Hobriopotamos assez loin dans la plaine, vers le village désert de Magiula, Magoula. Ces deux torrents, sur lesquels il y a un petit pont, ont suffi à La Guilletière pour en former l'Eurotas et le pont Babyx, sous le nom générique de gejuroz, qu'il aurait dû, je pense, écrire gejura.

A Magoula, ces deux ruisseaux réunis se jettent dans la rivière de Magoula, l'ancien Cnacion, et celui-ci va se perdre dans l'Eurotas[7].

Panorama de Jérusalem
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Vue de la montagne des Oliviers, de l'autre coté de la vallée de Josaphat, Jérusalem présente un plan incliné sur un sol qui descend du couchant au levant. Une muraille crénelée, fortifiée par des tours et par un château gothique, enferme la ville dans son entier, laissant toutefois au dehors une partie de la montagne de Sion, qu'elle embrassait autrefois.

Dans la région du couchant et au centre de la ville, vers le Calvaire, les maisons se serrent d'assez près ; mais au levant, le long de la vallée de Cédron, on aperçoit des espaces vides, entre autres l'enceinte qui règne autour de la mosquée bâtie sur les débris du temple, et le terrain, presque abandonné, où s'élevaient le château Antonia et le second palais d'Hérode.

Les maisons de Jérusalem sont de lourdes masses carrées, fort basses, sans cheminées et sans fenêtres ; elles se terminent en terrasses aplaties ou en dômes, et elles ressemblent à des prisons ou à des sépulcres, Tout serait à l'œil d'un niveau égal, si les clochers des églises, les minarets des mosquées, les cimes de quelques cyprès et les buissons de nopals, ne rompaient l'uniformité du plan. A la vue de ces maisons de pierre, renfermées dans un paysage de pierres, on se demande si ce ne sont pas là les monuments confus d'un cimetière au milieu d'un désert[8].

---

[7] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p.121.
[8] *Ibid.*, pp. 447-448.

4.

Panorama du village des Natchez et de ses environs
(René)

Le 21 de ce mois que les sauvages appellent la lune des fleurs, René se rendit à la cabane de Chactas. Il donna le bras au Sachem, et le conduisit sous un sassafras, au bord du Meschacebé. Le père Souël ne tarda pas à arriver au rendez-vous. L'aurore se levait : à quelque distance dans la plaine, on apercevait le village des Natchez, avec son bocage de mûriers et ses cabanes qui ressemblent à des ruches d'abeilles. La colonie française et le fort Rosalie se montraient sur la droite, au bord du fleuve. Des tentes, des maisons à moitié bâties, des forteresses commencées, des défrichements couverts de nègres, des groupes de blancs et d'Indiens, présentaient, dans ce petit espace, le contraste des mœurs sociales et des mœurs sauvages. Vers l'orient, au fond de la perspective, le soleil commençait à paraître entre les sommets brisés des Appalaches, qui se dessinaient comme des caractères d'azur dans les hauteurs dorées du ciel ; à l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes dans un silence magnifique et formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur[9].

Panorama d'Athènes
(Les Martyrs)

Jamais si brillant spectacle n'avait frappé les regards d'Eudore. Athènes s'offrait à lui dans toutes ses pompes, le mont Hymette s'élevait à l'orient comme revêtu d'une robe d'or ; le Pentélique se courbait vers le septentrion pour aller joindre le Permetta ; le mont Icare s'abaissait au couchant, et laissait voir derrière lui la cime sacrée du Cythéron ; au midi la mer, le Pirée, les rivages d'Egine, les côtes d'Epidaure, et dans le lointain la citadelle de Corinthe, terminaient le cercle entier de la patrie des arts, des héros et des dieux.

Athènes, avec tous ses chefs-d'œuvre, reposait au centre de ce bassin superbe : ses marbres polis et non pas usés par le temps se peignaient des feux du soleil à son coucher ; l'astre du jour, prêt à se plonger dans la mer, frappait de ses derniers rayons les colonnes du temple de Minerve : il faisait étinceler les boucliers des Perses suspendus au fronton du portique, et semblait animer sur la frise les admirables sculptures de Phidias.

Ajoutez à ce tableau le mouvement que la fête des Panathénées répandait dans la ville et dans la campagne. Là de jeunes Canéphores reportaient aux jardins de Vénus les corbeilles sacrées, ici le Péplus flottait encore au mât du vaisseau qui se mouvait par ressorts ; des chœurs répétaient les chansons d'Harmodius et d'Aristogiton ; les chars roulaient vers le Stade ; les citoyens couraient au Lycée, au Poecile, au Céramique ; la foule se pressait surtout au théâtre de Bacchus, placé sous la Citadelle ; et la voix des acteurs, qui représentaient une tragédie de Sophocle, montait par intervalles jusqu'à l'oreille du fils de Lasthénès[10].

---

[9] *René, op. cit.* , p. 118.
[10] *Les Martyrs, op. cit.* , pp. 341-342.

5.

Panorama des ruines depuis la colline de la citadelle
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Si l'on se place avec moi sur la colline de la citadelle, voici ce qu'on verra autour de soi : Au levant, c'est-à-dire vers l'Eurotas, un monticule de forme allongée, et aplati à sa cime, comme pour servir de stade ou d'hippodrome. Des deux côtés de ce monticule, entre deux autres monticules qui font avec le premier deux espèces de vallées, on aperçoit les ruines du pont Babyx et le cours de l'Eurotas. De l'autre côté du fleuve, la vue est arrêtée par une chaîne de collines rougeâtres : ce sont les monts Ménélaïons. Derrière ces monts s'élève la barrière des hautes montagnes qui bordent au loin le golfe d'Argos.

Dans cette vue à l'est, entre la citadelle et l'Eurotas, en portant les yeux nord et sud par l'est, parallèlement au cours du fleuve, on placera la tribu des Limnates, le temple de Lycurgue, le palais du roi Démarate, la tribu des Egides et celle des Messoates, un des Lesché, le monument de Cadmus, les temples d'Hercule, d'Hélène, et le Plataniste. J'ai compté dans ce vaste espace sept ruines debout et hors de terre, mais tout à fait informes et dégradées. Comme je pouvais choisir, j'ai donné à l'un de ces débris le nom du temple d'Hélène ; à l'autre celui du tombeau d'Alcman : j'ai cru voir les monuments héroïques d'Egée et de Cadmus ; je me suis déterminé ainsi pour la fable, et n'ai reconnu pour l'histoire que le temple de Lycurgue. J'avoue que je préfère au brouet noir et à la Cryptie la mémoire du seul poète que Lacédémone ait produit, et la couronne de fleurs que les filles de Sparte cueillirent pour Hélène dans l'île du Plataniste :

O ubi campi, Sperchiusque et virginibus bacchata Lacaenis, Taygeta !

En regardant maintenant vers le nord, et toujours du sommet de la citadelle, on voit une assez haute colline qui domine même celle où la citadelle est bâtie, ce qui contredit le texte de Pausanias. C'est dans la vallée que forment ces deux collines que devaient se trouver la place publique et les monuments que cette dernière renfermait, tels que le Sénat des Gérontes, le Chœur, le Portique des Perses, etc. Il n'y a aucune ruine de ce côté. Au nord-ouest s'étendait la tribu des Cynosures, par où j'étais entré à Sparte, et où j'ai remarqué le long mur.

Tournons-nous à présent à l'ouest, et nous apercevrons, sur un terrain uni, derrière et au pied du théâtre, trois ruines, dont l'une est assez haute et arrondie comme une tour : dans cette direction se trouvaient la tribu des Pitanates, le Théomélide, les tombeaux de Pausanias et de Léonidas, le Lesché des Crotanes et le temple de Diane Isora.

Enfin, si l'on ramène ses regards au midi, on verra une terre inégale que soulèvent çà et là des racines de murs rasés au niveau du sol. Il faut que les pierres en aient été emportées, car on ne les aperçoit point à l'entour. La maison de Ménélas s'élevait dans cette perspective ; et plus loin, sur le chemin d'Amyclée, on rencontrait le temple des Dioscures et des Grâces. Cette description deviendra plus intelligible si le lecteur veut avoir recours à Pausanias ou simplement au Voyage d'Anacharsis[11].

[11] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.* , pp. 132-133.

Panorama de ruines depuis la villa d'Este
(*Voyage en Italie*)

Je passai presque tout un jour à cette superbe villa ; je ne pouvais me lasser d'admirer la perspective dont on jouit du haut de ses terrasses : au-dessous de vous s'étendent les jardins avec leurs platanes et leurs cyprès ; après les jardins viennent les restes de la maison de Mécène, placée au bord de l'Anio ; de l'autre côté de la rivière, sur la colline en face, règne un bois de vieux oliviers, où l'on trouve les débris de la villa de Varus ; un peu plus loin, à gauche, dans la plaine, s'élèvent les trois monts Monticelli, San Francesco et Sant'Angelo, et entre les sommets de ces trois monts voisins apparaît le sommet lointain et azuré de l'antique Socrate ; à l'horizon et à l'extrémité des campagnes romaines, en décrivant un cercle par le couchant et le midi, on découvre les hauteurs de Monte-Fiascone, Rome, Civita-Vecchia, Ostia, la mer, Frascati, surmonté des pins de Tusculum ; enfin, revenant chercher Tivoli vers le levant, la circonférence entière de cette immense perspective se termine au mont Ripoli, autrefois occupé par les maisons de Brutus et d'Atticus, et au pied duquel se trouve la villa Adriana avec toutes ses ruines.

On peut suivre au milieu de ce tableau le cours du Teverone, qui descend vers le Tibre, jusqu'au pont où s'élève le mausolée de la famille Plautia, bâti en forme de tour. Le grand chemin de Rome se déroule aussi dans la campagne ; c'était l'ancienne voie Tiburtine autrefois bordée de sépulcres, et le long de laquelle des meules de foin élevées en pyramides imitent encore des tombeaux.

Il serait difficile de trouver dans le reste du monde une vue plus étonnante et plus propre à faire naître de puissantes réflexions. Je ne parle pas de Rome, dont on aperçoit les dômes, et qui seule dit tout ; je parle seulement des lieux et des monuments renfermés dans cette vaste étendue. Voilà la maison où Mécène, rassasié des biens de la terre, mourut d'une maladie de langueur ; Varus quitta ce coteau pour aller verser son sang dans les marais de la Germanie ; Cassius et Brutus abandonnèrent ces retraites pour bouleverser leur patrie. Sous ces hauts pins de Frascati, Cicéron dictait ses Tusculanes ; Adrien fit couler un nouveau Pénée au pied de cette colline, et transporta dans ces lieux les noms, les charmes et les souvenirs du vallon de Tempé. Vers cette source de la Solfatare, la reine captive de Palmyre acheva ses jours dans l'obscurité, et sa ville d'un moment disparut dans le désert. C'est ici que le roi Latinus consulta le dieu Faune dans la foret de l'Albunée ; c'est ici qu'Hercule avait son temple, et que la sibylle tiburtine dictait ses oracles ; ce sont là les montagnes des vieux Sabins, les plaines de l'antique Latium ; terre de Saturne et de Rhée, berceau de l'âge d'or, chanté par tous les poètes ; riants coteaux de Tibur et de Lucrétile, dont le seul génie français a pu retracer les grâces, et qui attendaient le pinceau du Poussin et de Claude Lorrain[12].

[12] *Voyage en Italie*, *op. cit.* , pp. 1489-1490.

6.

Panorama : le Golfe de Coron depuis la maison du Consul
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

La maison du consul dominait le golfe de Coron : je voyais de ma fenêtre la mer de Messénie peinte du plus bel azur ; devant moi, de l'autre côté de cette mer, s'élevait la haute chaîne du Taygète, couvert de neige et justement comparé aux Alpes par Polybe, mais aux Alpes sous un plus beau ciel. A ma droite s'étendait la pleine mer, et à ma gauche, au fond du golfe, je découvrais le mont Ithome, isolé comme le Vésuve, et tronqué comme lui à son sommet. Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle : quelles pensées n'inspire point la vue de ces côtes désertes de la Grèce, où l'on n'entend que l'éternel sifflement du mistral et le gémissement des flots[13]!

Vue depuis le cratère de l'Etna
(*René*)

Un jour j'étais monté au sommet de l'Etna, volcan qui brûle au milieu d'une île. Je vis le soleil se lever dans l'immensité de l'horizon au-dessous de moi, la Sicile resserrée comme un point à mes pieds et la mer déroulée au loin dans les espaces. Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte ; mais tandis que d'un côté mon œil apercevait ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes entre les bouffées d'une noire vapeur[14].

Tableau maritime du Cap de Sigée
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Je me traînai sur le pont ; mes premiers regards tombèrent sur un haut promontoire couronné par neuf moulins : c'était le cap Sigée. Au pied du cap je distinguais deux tumulus, les tombeaux d'Achille et de Patrocle. L'embouchure du Simoïs était à la gauche du château neuf d'Asie ; plus loin, derrière nous, en remontant vers l'Hellespont, paraissaient le cap Rhétée et le tombeau d'Ajax. Dans l'enfoncement s'élevait la chaîne du mont Ida, dont les pentes, vues du point où j'étais, paraissaient douces et d'une couleur harmonieuse. Ténédos était devant la proue du vaisseau : *est in conspectu Tenedos*. Je promenais mes yeux sur ce tableau, et les ramenais malgré moi à la tombe d'Achille[15].

---

[13] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 97.
[14] *René, op. cit.*, p. 124.
[15] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 262-263.

7.

Double perspective depuis une île.
(*Mémoires d'outre-tombe*)

A notre droite étaient des ruines appartenant aux grandes fortifications trouvées sur l'Ohio, à notre gauche un ancien camp de sauvages ; l'île où nous étions, arrêtée dans l'onde et reproduite par un mirage, balançait devant nous sa double perspective. A l'orient, la lune reposait sur des collines lointaines ; à l'occident, la voûte du ciel était fondue en une mer de diamants et de saphirs, dans laquelle le soleil, à demi plongé, paraissait se dissoudre. Les animaux de la création veillaient ; la terre, en adoration, semblait encenser le ciel, et l'ambre exhalé de son sein retombait sur elle en rosée, comme la prière redescend sur celui qui prie[16].

Panorama depuis les rapides.
(*Voyage en Amérique*)

Le fleuve, à l'endroit des rapides, a un mille de large. Glissant sur le magnifique canal, la vue est arrêtée à quelque distance au-dessous de sa chute par une île couverte d'un bois d'ormes enguirlandés de lianes et de vigne vierge.

Au nord se dessinent les collines de la Crique d'Argent : la première de ces collines trempe perpendiculairement dans l'Ohio ; sa falaise, taillée à grandes facettes rouges, est décorée de plantes ; d'autres collines parallèles, couronnées de forêts, s'élèvent derrière la première colline, fuient en montant de plus en plus dans le ciel, jusqu'à ce que leur sommet, frappé de lumière, devienne de la couleur du ciel et s'évanouisse.

Au midi sont des savanes parsemées de bocages et couvertes de buffles, les uns couchés, les autres errants, ceux-ci paissant l'herbe, ceux-là arrêtés en groupe, et opposant les uns aux autres leurs têtes baissées. Au milieu de ce tableau les rapides, selon qu'ils sont frappés des rayons du soleil, rebroussés par le vent, ou ombrés par les nuages, s'élèvent en bouillons d'or, blanchissent en écume, ou roulent à flots brunis.

Au bas des rapides est un îlot où les corps se pétrifient. Cet îlot est couvert d'eau au temps des débordements ; on prétend que la vertu pétrifiante confinée à ce petit coin de terre ne s'étend pas au rivage voisin[17].

Une plaine.
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Vers les cinq heures du soir nous arrivâmes à une plaine environnée de montagnes au nord, au couchant et au levant. Un bras de mer long et étroit baigne cette plaine au midi, et forme comme la corde de l'arc des montagnes. L'autre côté de ce bras de mer est bordé par les rivages d'une île élevée ; l'extrémité orientale de cette île s'approche d'un des promontoires du continent : on remarque entre ces deux pointes un étroit passage. Je résolus de m'arrêter à un village bâti sur une colline, qui terminait au couchant, près de la mer, le cercle des montagnes dont j'ai parlé. On distinguait dans la plaine les restes d'un aqueduc et beaucoup de débris épars au milieu du chaume d'une moisson nouvellement coupée […][18].

---

[16] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 407-408.
[17] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, pp. 718-719.
[18] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, pp. 159-160.

8.

Le réveil de René : dôme azuré et Age d'or
(*Les Natchez*)

Les premiers objets qui s'offrirent à sa vue, en sortant d'un profond sommeil, furent la vaste coupole d'un ciel bleu où volaient quelques oiseaux et la cime des tulipiers qui frémissaient au souffle des brises du matin. Des écureuils se jouaient dans les branches de ces beaux arbres, et des perruches sifflaient sous leurs feuilles satinées. Le visage tourné vers le dôme azuré, le jeune étranger enfonçait ses regards dans ce dôme qui lui paraissait d'une immense profondeur et transparent comme le verre. Un sentiment confus de bonheur, trop inconnu à René, reposait au fond de son âme, en même temps que le frère d'Amélie croyait sentir son sang rafraîchi descendre de son cœur dans ses veines et par un long détour remonter à sa source : telle l'antiquité nous peint des ruisseaux de lait s'égarant au sein de la terre, lorsque les hommes avaient leur innocence et que le soleil de l'âge d'or se levait aux chants d'un peuple de pasteurs[19].

Tableau de la vie champêtre, fleuves et collines.
(*Les Martyrs*)

Ainsi qu'un simple pasteur que le sort destine à la gloire, l'Alphée roulait au bas de ce verger, sous une ombre champêtre, des flots que les palmes de Pise allaient bientôt couronner. Descendu du bois de Vénus et du tombeau de la nourrice d'Esculape, le Ladon serpentait dans les riantes prairies, et venait mêler son cristal pur au cours de l'Alphée. Les profondes vallées, arrosées par les deux fleuves, étaient plantées de myrtes, d'aunes et de sycomores. Un amphithéâtre de montagnes terminait le cercle entier de l'horizon. La cime de ces montagnes était couverte d'épaisses forêts peuplées d'ours, de cerfs, d'ânes sauvages et de monstrueuses tortues, dont l'écaille servait à faire des lyres. Vêtus d'une peau de sanglier, des pasteurs conduisaient parmi les roches et les pins de grands troupeaux de chèvres. Ces légers animaux étaient consacrés au dieu d'Epidaure, parce que leur toison était chargée de gomme qui s'attachait à leur barbe et à leur soie lorsqu'ils broutaient le ciste sur des hauteurs inaccessibles[20].

Perspective champêtre autour de Prague.
(*Mémoires d'outre-tombe*)

La vue dont on jouit des fenêtres du château est agréable : d'un côté on aperçoit les vergers d'un frais vallon, à pente verte, enclos des murs dentelés de la ville, qui descendent jusqu'à la Moldau, à peu près comme les murs de Rome descendent du Vatican au Tibre ; de l'autre côté, on découvre la ville traversée par la rivière, laquelle rivière s'embellit d'une île plantée en amont, et embrasse une île en aval, en quittant le faubourg du Nord. La Moldau se jette dans l'Elbe[21].

---

[19] *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 183.
[20] *Les Martyrs*, *op. cit.*, p.132.
[21] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, p.736.

9.

Ruines de Carthage et isthme
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Du sommet de Byrsa l'œil embrasse les ruines de Carthage, qui sont plus nombreuses qu'on ne le pense généralement : elles ressemblent à celles de Sparte, n'ayant rien de bien conservé, mais occupant un espace considérable. Je les vis au mois de février ; les figuiers, les oliviers et les caroubiers donnaient déjà leurs premières feuilles ; de grandes angéliques et des acanthes formaient des touffes de verdure parmi les débris de marbre de toutes couleurs. Au loin je promenais mes regards sur l'isthme, sur une double mer, sur des îles lointaines, sur une campagne riante, sur des lacs bleuâtres, sur des montagnes azurées ; je découvrais des forêts, des vaisseaux, des aqueducs, des villages maures, des ermitages mahométans, des minarets et les maisons blanches de Tunis. Des millions de sansonnets, réunis en bataillons et ressemblant à des nuages, volaient au-dessus de ma tête. Environné des plus grands et des plus touchants souvenirs, je pensais à Didon, à Sophonisbe, à la noble épouse d'Asdrubal ; Je contemplais les vastes plaines où sont ensevelies les légions d'Annibal, de Scipion et de César ; mes yeux voulaient reconnaître l'emplacement d'Utique : hélas ! les débris des palais de Tibère existent encore à Caprée, et l'on cherche en vain à Utique la place de la maison de Caton ! Enfin, les terribles Vandales, les légers Maures passaient tour à tour devant ma mémoire, qui m'offrait pour dernier tableau saint Louis expirant sur les ruines de Carthage[22].

Le golfe de Naples
(*Voyage en Italie*)

Belle vue dont on jouissait du Portique : un petit verger occupe aujourd'hui la maison de Cicéron ;

Temple de Neptune et tombeaux.

La Solfatare, champ de soufre. Bruit des fontaines d'eau bouillante ; bruit du Tartare pour les poètes.

Vue du golfe de Naples en revenant : cap dessiné par la lumière du soleil couchant ; reflet de cette lumière sur le Vésuve et l'Apennin ; accord ou harmonie de ces feux et du ciel. Vapeur diaphane à fleur d'eau et à mi-montagne. Blancheur des voiles des barques rentrant au port. L'île de Caprée au loin. La montagne des Camaldules avec son couvent et son bouquet d'arbres au-dessus de Naples. Contraste de tout cela avec la Solfatare. Un Français habite sur l'île où se retira Brutus. Grotte d'Esculape. Tombeau de Virgile, d'où l'on découvre le berceau du Tasse[23].

---

[22] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.* , pp. 531-532.
[23] *Voyage en Italie, op. cit.* , p. 1464.

10.

Désert autour de Jérusalem
(*Les Martyrs*)

Entre la vallée du Jourdain et les plaines de l'Idumée s'étend une chaîne de montagnes qui commence aux champs fertiles de la Galilée et va se perdre dans les sables de l'Yémen. Au centre de ces montagnes se trouve un bassin aride, fermé de toutes parts par des sommets jaunes et rocailleux ; ces sommets ne s'entrouvrent qu'au levant, pour laisser voir le gouffre de la mer Morte et les montagnes lointaines de l'Arabie. Au milieu de ce paysage de pierres, sur un terrain inégal et penchant, dans l'enceinte d'un mur jadis ébranlé sous les coups du bélier, et fortifié par des tours qui tombent, on aperçoit de vastes débris, des cyprès épars, des buissons d'aloès et de nopals, quelques masures arabes, pareilles à des sépulcres blanchis, recouvrent cet amas de ruines : c'est la triste Jérusalem.

Au premier aspect de cette région désolée, un grand ennui saisit le cœur. Mais lorsque, passant de solitude en solitude, l'espace s'étend sans bornes devant vous, peu à peu l'ennui se dissipe ; le voyageur éprouve une terreur secrète qui, loin d'abaisser l'âme, donne du courage et élève le génie. Des aspects extraordinaires décèlent de toutes parts une terre travaillée par des miracles : le soleil brûlant, l'aigle impétueux, l'humble hysope, le cèdre superbe, le figuier stérile, toute la poésie, tous les tableaux de l'Ecriture sont là : chaque nom renferme un mystère, chaque grotte déclare l'avenir, chaque sommet retentit des accents d'un prophète. Dieu même a parlé sur ces bords : les torrents desséchés, les rochers fendus, les tombeaux entrouverts attestent le prodige ; le désert paraît encore muet de terreur, et l'on dirait qu'il n'a osé rompre le silence depuis qu'il a entendu la voix de l'Eternel[24].

Mer Morte et vallée du Jourdain : désertification.
(*Les Martyrs*)

Bientôt ils arrivent au dernier rang des montagnes de Judée qui bordent les eaux de la mer Morte et la vallée du Jourdain.

Deux hautes chaînes de montagnes, s'étendant du nord au midi, sans détours, sans sinuosités, s'offrent aux yeux des trois voyageurs. Du côté de la Judée, ces montagnes sont des monceaux de craie et de sable qui imitent la forme de faisceaux d'armes, de drapeaux ployés ou de tentes d'un camp assis au bord d'une plaine. Du côté de l'Arabie sont de noirs rochers perpendiculaires, qui versent à la mer Morte des torrents de soufre et de bitume. Le plus petit oiseau du ciel n'y trouverait pas un brin d'herbe pour se nourrir ; tout y annonce la patrie d'un peuple réprouvé ; tout semble y respirer l'horreur de l'inceste d'où sortirent Ammon et Moab.

La vallée comprise entre ces deux chaînes de montagnes présente un sol semblable au fond d'une mer depuis longtemps retirée : des plages de sel, une vase desséchée, des sables mouvants et comme sillonnés par les flots. Çà et là des arbustes chétifs croissent péniblement sur cette terre privée de vie : leurs feuilles sont couvertes du sel qui les a nourries, et leur écorce a le goût et l'odeur de la fumée ; au lieu de villages, on aperçoit les ruines de quelques tours. Au milieu de la vallée passe un fleuve décoloré : il se traîne à regret vers le lac empesté qui l'engloutit. On ne distingue point son cours au milieu de l'arène, mais il est bordé de saules et de roseaux où se cache l'Arabe qui attend la dépouille du voyageur et du pèlerin[25].

---

[24] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 378-379.
[25] *Ibid.*, pp. 412-413.

11.

Montagnes autour d'Aiguebelle
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Les vallées où l'on entre au-dessus de Montmélian sont bordées par des monts de diverses formes, tantôt demi-nus, tantôt habillés de forêts.

Aiguebelle semble clore les Alpes ; mais en tournant un rocher isolé tombé dans le chemin, vous apercevez de nouvelles vallées attachées au cours de l'Arche. Les monts des deux côtés se dressent ; leurs flancs deviennent perpendiculaires ; leurs sommets stériles commencent à présenter quelques glaciers : des torrents se précipitent et vont grossir l'Arche qui court follement. Au milieu de ce tumulte des eaux, on remarque une cascade légère qui tombe avec une grâce infinie sous un rideau de saules.

Ayant passé Saint-Jean-de-Maurienne et arrivé vers le coucher du soleil à Saint-Michel, je ne trouvai pas de chevaux : obligé de m'arrêter, j'allai me promener hors du village. L'air devint transparent à la crête des monts ; leur dentelure se traçait avec une netteté extraordinaire tandis qu'une grande nuit sortant de leur pied s'élevait vers leur cime. La voix du rossignol était en bas, le cri de l'aigle en haut ; l'alisier fleuri dans la vallée, la blanche neige sur la montagne. Un château, ouvrage des Carthaginois, selon la tradition populaire, se montrait sur le redan taillé à pic. Là, s'était incorporée au rocher la haine d'un homme, plus puissante que tous les obstacles[26].

Montagnes et Saint-Gothard
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Le nouveau chemin du Saint-Gothard, en sortant d'Amsteg, va et vient en zigzag pendant deux lieues ; tantôt joignant la Reuss, tantôt s'en écartant quand la fissure du torrent s'élargit. Sur les reliefs perpendiculaires du paysage, des pentes rases ou bouquetées de cépées de hêtres, des pics dardant la nue, des dômes coiffés de glace, des sommets chauves ou conservant quelques rayons de neige comme des mèches de cheveux blancs ; dans la vallée, des ponts, des cabanes en planches noircies, des noyers et des arbres fruitiers qui gagnent en luxe de branches et de feuilles ce qu'ils perdent en succulence de fruits. La nature alpestre force ces arbres à redevenir sauvages ; la sève se fait jour malgré la greffe : un caractère énergique brise les liens de la civilisation[27].

---

[26] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 678-679.
[27] *Ibid.*, tome II, pp. 600-601.

12.

Reflets et lumières de la lune
(*Les Martyrs*)

Le banquet du soir était préparé sur une terrasse au bord de la mer, parmi des orangers en fleur. La lune nous prêtait son flambeau ; elle paraissait sans voile au milieu des astres comme une reine au milieu de sa cour ; sa vive clarté faisait pâlir la flamme qui brille au sommet du Vésuve, et, peignant d'azur la fumée rougie du volcan, elle dessinait un arc-en-ciel dans la nuit. Le beau phénomène, la face du paisible luminaire, les côtes de Surrentum, de Pompéia et d'Héraclée, se réfléchissaient dans les vagues, et l'on entendait au loin, sur la mer la chanson du pêcheur napolitain[28].

Luminosité de la lune
(*Les Martyrs*)

Suspendue au milieu du ciel de l'Arcadie, la lune était presque, comme le soleil, un astre solitaire : l'éclat de ses rayons avait fait disparaître les constellations autour d'elle ; quelques-unes se montraient çà et là dans l'immensité : le firmament, d'un bleu tendre, ainsi parsemé de quelques étoiles, ressemblait à un lit d'azur chargé des perles de la rosée. Les hauts sommets du Cyllène, les croupes du Pholoé et du Telphusse, les forêts d'Anémose et de Phalante, formaient de toutes parts un horizon confus et vaporeux. On entendait le concert lointain des torrents et des sources qui descendent des monts de l'Arcadie. Dans le vallon où l'on voyait briller seseaux, Alphée semblait suivre encore les pas d'Aréthuse, Zéphyre soupirait dans les roseaux de Syrinx, et Philomèle chantait dans les lauriers de Daphné au bord du Ladon[29].

Forêt américaine et lune
(*Mémoires d'outre-tombe*)

La lune se montrait à la cime des arbres ; une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'orient avec elle, semblait la précéder dans les forêts, comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire gravit peu à peu dans le ciel : tantôt il suivait sa course, tantôt il franchissait des groupes de nues, qui ressemblaient aux sommets d'une chaîne de montagnes couronnées de neiges. Tout aurait été silence et repos, sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte ; au loin, on entendait les sourds mugissements de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires. C'est dans ces nuits que m'apparut une muse inconnue ; je recueillis quelques-uns de ses accents ; je les marquai sur mon livre, à la clarté des étoiles, comme un musicien vulgaire écrirait les notes que lui dicterait quelque grand maître des harmonies[30].

---

[28] *Les Martyrs*, *op. cit.*, p. 178.
[29] *Ibid.*, p. 301.
[30] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 374-375.

13.

Nuit dans la campagne romaine
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Asseyons-nous : ce pin, comme le chevrier des Abruzzes, déploie son ombrelle parmi des ruines.

Qu'elle est admirable, cette nuit, dans la campagne romaine ! La lune se lève derrière la Sabine pour regarder la mer ; elle fait sortir des ténèbres diaphanes les sommets cendrés de bleu d'Albano, les lignes plus lointaines et moins gravées du Soracte. Le long canal des vieux aqueducs laisse échapper quelques globules de son onde à travers les mousses, les ancolies, les gérofliers, et joint les montagnes aux murailles de la ville. Plantés les uns sur les autres, les portiques aériens, en découpant le ciel, promènent dans les airs le torrent des âges et le cours des ruisseaux. Législatrice du monde, Rome, assise sur la pierre de son sépulcre, avec sa robe de siècles, projette le dessin irrégulier de sa grande figure dans la solitude lactée. La lune neige sa lumière sur la couronne gothique de la tour du tombeau de Metella et sur les festons de marbre enchaînés aux cornes des bucranes ; pompe élégante qui nous invite à jouir de la vie, sitôt écoulée.

Ecoutez ! la nymphe Egérie chante au bord de sa fontaine ; le rossignol se fait entendre dans la vigne de l'hypogée des Scipions ; la brise alanguie de la Syrie nous apporte indolemment la senteur des tubéreuses sauvages. Le palmier de la villa abandonnée se balance à demi noyé dans l'améthyste et l'azur des clartés phébéennes. Mais toi, pâlie par les reflets de la candeur de Diane, ô Cynthie, tu es mille fois plus gracieuse que ce palmier. Les mânes de Délie, de Lalagé, de Lydie, de Lesbie, d'Olympia posés sur des corniches ébréchées, balbutient autour de toi des paroles mystérieuses. Tes regards se croisent avec ceux des étoiles et se mêlent à leurs rayons[31].

Nuit dans la forêt américaine
(*Essai sur les Révolutions*)

La lune était au plus haut point du ciel : on voyait çà et là, dans de grands intervalles épurés, scintiller mille étoiles. Tantôt la lune reposait sur un groupe de nuages, qui ressemblait à la cime de hautes montagnes couronnées de neiges ; peu à peu ces nues s'allongeaient, se déroulaient en zones diaphanes et onduleuses de satin blanc, ou se transformaient en légers flocons d'écume, en innombrables troupeaux errants dans les plaines bleues du firmament. Une autre fois, la voûte aérienne paraissait changée en une grève où l'on distinguait les couches horizontales, les rides parallèles tracées comme par le flux et le reflux régulier de la mer : une bouffée de vent venait encore déchirer le voile, et partout se formaient dans les cieux de grands bancs d'une ouate éblouissante de blancheur, si doux à l'œil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité. La scène sur la terre n'était pas moins ravissante : le jour céruséen et velouté de la lune flottait silencieusement sur la cime des forêts, et, descendant dans les intervalles des arbres, poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. L'étroit ruisseau qui coulait à mes pieds, s'enfonçant tour à tour sous des fourrés de chênes-saules et d'arbres à sucre, et reparaissant un peu plus loin dans des clairières tout brillant des constellations de la nuit, ressemblait à un ruban de moire et d'azur, semés de crachats de diamants, et coupé transversalement de bandes noires. De l'autre côté de la rivière, dans une vaste prairie naturelle, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons où elle était étendue comme des toiles. Des bouleaux dispersés çà et là dans la savane, tantôt selon le caprice des brises, se confondaient avec le sol en s'enveloppant de gazes pales, tantôt se détachaient du fond de craie en se couvrant d'obscurité, et formant comme des îles d'ombres flottantes sur une mer immobile de lumière. Auprès tout était silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, les gémissements rares et interrompus de la hulotte ; mais au loin, par intervalles, on entendait les roulements solennels de la cataracte de Niagara, qui dans le calme de la nuit se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires[32].

---

[31] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, pp. 777-778.
[32] *Essai sur les Révolutions*, *op. cit.*, pp. 445-446.

14.

Naples sortant des ombres de la nuit
(*Les Martyrs*)

Chaque matin, aussitôt que l'aurore commençait à paraître, je me rendais sous un portique qui s'étendait le long de la mer. Le soleil se levait devant moi sur le Vésuve : il illuminait de ses feux les plus doux la chaîne des montagnes de Salerne, l'azur de la mer parsemée des voiles blanches des pécheurs, les îles de Caprée, d'Oenaria et de Prochyta, la mer, le cap Misène et Baïes avec tous ses enchantements.

Des fleurs et des fruits humides de rosée sont moins suaves et moins frais que le paysage de Naples sortant des ombres de la nuit. J'étais toujours surpris en arrivant au portique de me trouver au bord de la mer, car les vagues dans cet endroit faisaient à peine entendre le léger murmure d'une fontaine. En extase devant ce tableau, je m'appuyais contre une colonne, et, sans pensée, sans désir, sans projet, je restais des heures entières à respirer un air délicieux. Le charme était si profond qu'il me semblait que cet air divin transformait ma propre substance, et qu'avec un plaisir indicible je m'élevais vers le firmament comme un pur esprit. Dieu tout-puissant ! que j'étais loin d'être cette intelligence céleste dégagée des chaînes des passions ! Combien ce corps grossier m'attachait à la poussière du monde, et que j'étais misérable d'être si sensible aux charmes de la création et de penser si peu au Créateur ! Ah ! tandis que, libre en apparence, je croyais nager dans la lumière, quelque chrétien chargé de fers et plongé pour la foi dans les cachots était celui qui abandonnait véritablement la terre et montait glorieux dans les rayons du soleil éternel[33]!

Lever de soleil sur une journée de crime
(*Les Martyrs*)

[D]éjà les flots jaunissants du Tibre, les coteaux d'Albe, les bois de Lucrétile et de Tibur, souriaient aux feux naissants de l'aurore. La rosée brillait suspendue aux plantes comme une manne : la campagne romaine se montrait tout éclatante de la fraîcheur, et pour ainsi dire de la jeunesse de la lumière. Les monts lointains de la Sabine, qu'enveloppait une vapeur diaphane, se peignaient de la couleur du fruit du prunier, quand sa pourpre violette est légèrement blanchie par sa fleur. On voyait la fumée s'élever des hameaux, les brouillards fuir le long des collines, et la cime des arbres se découvrir : jamais plus beau jour n'était sorti de l'Orient pour contempler les crimes des hommes. O soleil ! sur le trône élevé d'où tu jettes un regard ici-bas, que te font nos larmes et nos malheurs ? Ton levant et ton coucher ne peuvent être troublés par le souffle de nos misères ; tu éclaires des mêmes rayons le crime et la vertu ; les générations passent, et tu poursuis ta course[34]!

---

[33] *Les Martyrs*, *op. cit.*, pp. 175-176.
[34] *Ibid.*, pp. 484-485.

15. 16. 17.

Tableau du soleil couchant américain
(*Voyage en Amérique*)

Le soleil tomba derrière le rideau d'arbres de la plaine ; à mesure qu'il descendait, les mouvements de l'ombre et de la lumière répandaient quelque chose de magique sur le tableau ; là, un rayon se glissait à travers le dôme d'une futaie et brillait comme une escarboucle enchâssée dans le feuillage sombre ; ici, la lumière divergeait entre les troncs et les branches, et projetait sur les gazons des colonnes croissantes et des treillages mobiles. Dans les cieux, c'étaient des nuages de toutes les couleurs, les uns fixes, imitant de gros promontoires ou de vieilles tours près d'un torrent, les autres flottant en fumée de rose ou en flocons de soie blanche. Un moment suffisait pour changer la scène aérienne : on voyait alors des gueules de four enflammées, de grands tas de braise, des rivières de laves, des paysages ardents. Les mêmes teintes se répétaient sans se confondre ; le feu se détachait du feu, le jaune pâle du jaune pâle, le violet du violet : tout était éclatant, tout était enveloppé, pénétré, saturé de lumière[35].

Coucher de soleil sur les volcans : l'horizon-guirlande
(*Voyage à Clermont*)

A mesure que le soleil descendait à l'occident, l'ombre coulait à l'orient et envahissait la plaine. Bientôt le soleil a disparu mais baissant toujours et marchant derrière les montagnes de l'ouest, il a rencontré quelque défilé débouchant sur la Limagne : précipités à travers cette ouverture, ses rayons ont soudain coupé l'uniforme obscurité de la plaine par un fleuve d'or, Les monts qui bordent la Limagne au levant retenaient encore la lumière sur leur cime ; la ligne que ces monts traçaient dans l'air se brisait en arcs dont la partie convexe était tournée vers la terre. Tous ces arcs, se liant les uns aux autres par les extrémités, imitaient à l'horizon la sinuosité d'une guirlande ou les festons de ces draperies que l'on suspend aux murs d'un palais avec des roses de bronze, Les montagnes du levant, dessinées de la sorte et peintes, comme je l'ai dit, des reflets du soleil opposé, ressemblaient à un rideau de moire bleue et pourpre ; lointaine et dernière décoration du pompeux spectacle que la Limagne étalait à mes yeux[36].

Coucher de soleil sur la ville de Meudon
(fragments du *Génie du Christianisme* primitif)

Mais voici que le soleil se couche par delà les hauteurs de Meudon, à travers la poussière d'or élevée en nuage dans le chemin de la nouvelle Babylone. La Seine avec ses ponts, les grands marronniers des Tuileries, les statues de bronze et de marbre, sont entrecoupées de bandes noires et de rayons de pourpre. Bientôt l'astre du jour, se plongeant sous l'horizon, laisse tout dans les ombres, hors le dôme sacré, qui réfléchit encore les feux de l'occident dans quelques-uns de ses antiques vitraux. Dans ce moment même vous croiriez voir apparaître sur le dôme l'âge immortel de la France, et entendre une voix qui vous crie du haut du superbe monument : « Je suis du grand siècle!»[37].

---

[35] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 729.
[36] *Voyage à Clermont*, in Cd-Rom *Chateaubriand, les itinéraire du Romantisme*, reprise de l'édition Garnier des *Œuvres Complètes*, éditions Acamédia, pp. 22-23.
[37] *Génie du Christianisme*, « Fragments du Génie du christianisme primitif », *op. cit.*, p. 1358.

« Fragment d'un épisode »[38] *: coucher du soleil au bord du Lac Tindaré.*
(Fragments et variantes du *Génie du Christianisme*)

L'étranger était assis sous un papaya, au bord du lac de Tindaé. Le jour approchait de sa fin, et tout était calme, superbe, solitaire et mélancolique au désert. Les montagnes de Jore, les forêts de cèdres des Chéroquois, les nuages dans les cieux, les roseaux dans les savanes, les fleuves dans les vallées, se rougissaient des feux du couchant. Par delà les rivages du lac, le soleil s'enfonçait avec majesté derrière les montagnes. On le voyait encore suspendu à l'horizon entre la fracture de deux hauts rochers : son globe élargi, d'un rouge pourpre mouvant et environné d'une auréole glorieuse, semblait osciller lentement dans un fluide d'or, comme le pendule de la grande horloge des siècles. Prête à se livrer au silence, la solitude exécutait un dernier concert : les forêts, les eaux, les brises, les quadrupèdes, les oiseaux, les monstres, faisaient les diverses parties de ce chœur unique. La nom pareille chantait dans le copalme, l'oiseau moqueur gazouillait dans le tulipier : on entendait à la fois et les flots expirants sur leurs grèves et les crocodiles qui rugissaient sourdement. Nichées dans les feuillages des tamarins, des grenouilles d'un vert de porphyre imitaient par un cri singulier le tintement d'une petite cloche ; et de beaux serpents, qui vivent sur les arbres, sifflaient suspendus aux dômes des bois, en se balançant dans les airs comme des festons de lianes. Enfin, de longues bandes de caribous, d'originaux, de buffles sauvages, venaient en bramant, en mugissant, se baigner dans les eaux du lac. Toutes ces bêtes défilaient sous l'œil de l'universel Pasteur, qui conduit la chevrette de la montagne avec la même houlette dont il gouverne dans les plaines du ciel l'innombrable troupeau des astres[39].

18.

Le « vertige » des « montagnes sous-marines ».
(*Voyage en Amérique*)

Le rivage méridional du lac Supérieur est bas, sablonneux, sans abri ; les côtes septentrionales et orientales sont au contraire montagneuses, et présentent une succession de rochers taillés à pic. Le lac lui-même est creusé dans le roc. A travers son onde verte et transparente, l'œil découvre à plus de trente et quarante pieds de profondeur des masses de granit de différentes formes, et dont quelques-unes paraissent comme nouvellement sciées par la main de l'ouvrier. Lorsque le voyageur, laissant dériver son canot, regarde, penché sur le bord, la crête de ces montagnes sous-marines, il ne peut jouir longtemps de ce spectacle ; ses yeux se troublent, et il éprouve des vertiges[40].

Les « vacillants paysages ».
(*Mémoires d'outre-tombe*)

L'espace tendu d'un double azur avait l'air d'une toile préparée pour recevoir les futures créations d'un grand peintre. La couleur des eaux était pareille à celle du verre liquide. De longues et hautes ondulations ouvraient dans leurs ravines, des échappées de vue sur les déserts de l'océan : ces vacillants paysages rendaient sensible à mes yeux la comparaison que fait l'écriture de la terre chancelante devant le Seigneur, comme un homme ivre. Quelquefois, on eût dit l'espace étroit et borné, faute d'un point de saillie ; mais si une vague venait à lever la tête, un flot à se courber en imitation d'une côte lointaine, un escadron de chiens de mer à passer à l'horizon, alors se présentait une échelle de mesure. L'étendue se révélait surtout lorsqu'une brume rampant à la surface pélagienne, semblait accroître l'immensité même[41].

---

[38] Maurice Regard note que ce morceau rappelle quelques pages des *Natchez* et d'*Atala*.
[39] *Génie du Christianisme*, « Fragments du Génie du christianisme primitif », *op. cit.*, p. 1361.
[40] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 700.
[41] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 334.

19.

Paysage de grandeur
(*Voyage en Italie*)

Bientôt le paysage atteint toute sa grandeur : les forêts de pins, jusque alors assez jeunes, vieillissent ; le chemin s'escarpe, se plie et se replie sur des abîmes ; des ponts de bois servent à traverser des gouffres où vous voyez bouillonner l'onde, où vous l'entendez mugir[42].

Paysage sonore
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Une vapeur se déroule, monte et enveloppe l'œil de la nuit d'une rétine argentée ; le pélican crie et retourne aux grèves ; la bécasse s'abat dans les prêles des sources diamantées ; la cloche résonne sous la coupole de Saint-Pierre ; le plain-chant nocturne, voix du moyen âge, attriste le monastère isolé de Sainte-Croix ; le moine psalmodie à genoux les ante-laudes, sur les colonnes calcinées de Saint-Paul ; des vestales se prosternent sur la dalle glacée qui ferme leurs cryptes ; le pifferaro souffle sa complainte de minuit devant la Madone solitaire, à la porte condamnée d'une catacombe. Heure de la mélancolie, la religion s'éveille et l'amour s'endort[43]!

« Tableau plein de grandeur »
(*Voyage en Amérique*)

Des nuages sortent tour à tour de dessous l'horizon du nord-ouest, et montent lentement dans le ciel. Nous nous faisons, du mieux que nous pouvons, un abri avec des branches. Le soleil se couvre, les premiers roulements du tonnerre se font entendre ; les crocodiles y répondent par un sourd rugissement, comme un tonnerre répond à un autre tonnerre. Une immense colonne de nuages s'étend au nord-est et au sud-est ; le reste du ciel est d'un cuivre sale, demi-transparent et teint de la foudre. Le désert éclairé d'un jour faux, l'orage suspendu sur nos têtes et près d'éclater offrent un tableau plein de grandeur[44].

---

[42] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1431.
[43] *Mémoires d'outre-tombe,* tome II, *op. cit.*, pp. 778-779.
[44] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 732.

20.

Djizé et les pyramides
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Le 2 nous allâmes à Djizé et à l'île de Rhoda. Nous examinâmes le nilomètre, au milieu des ruines de la maison de Mourad-Bey. Nous nous étions ainsi beaucoup rapprochés des Pyramides. A cette distance elles paraissaient d'une hauteur démesurée : comme on les apercevait à travers la verdure des rizières, le cours du fleuve, la cime des palmiers et des sycomores, elles avaient l'air de fabriques colossales bâties dans un magnifique jardin. La lumière du soleil, d'une douceur admirable, colorait la chaîne aride de Moqattam, les sables libyques, l'horizon de Sacarah et la plaine des tombeaux. Un vent frais chassait de petits nuages blancs vers la Nubie, et ridait la vaste nappe des flots du Nil. L'Egypte m'a paru le plus beau pays de la terre : j'aime jusqu'aux déserts qui la bordent et qui ouvrent à l'imagination les champs de l'immensité[45].

Quiétude et endormissement américains
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Quitté de mes compagnes, je me reposai au bord d'un massif d'arbres : son obscurité, glacée de lumière, formait la pénombre où j'étais assis. Des mouches luisantes brillaient parmi les arbrisseaux encrêpés, et s'éclipsaient lorsqu'elles passaient dans les irradiations de la lune. On entendait le bruit du flux et reflux du lac, les sauts du poisson d'or, et le cri rare de la cane plongeuse. Mes yeux étaient fixés sur les eaux ; je déclinais peu à peu vers cette somnolence connue des hommes qui courent les chemins du monde : nul souvenir distinct ne me restait ; je me sentais vivre et végéter avec la nature dans une espèce de panthéisme. Je m'adossai contre le tronc d'un magnolia et je m'endormis ; mon repos flottait sur un fond vague d'espérance[46].

21.

La cataracte de Niagara : vaste tableau
(*Atala*, « Epilogue »)

Nous arrivâmes bientôt au bord de la cataracte, qui s'annonçait par d'affreux mugissements. Elle est formée par la rivière Niagara, qui sort du lac Erié et se jette dans le lac Ontario ; sa hauteur perpendiculaire est de cent quarante-quatre pieds. Depuis le lac Erié jusqu'au Saut, le fleuve accourt par une pente rapide, et au moment de la chute c'est moins un fleuve qu'une mer dont les torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre. La cataracte se divise en deux branches et se courbe en fer à cheval. Entre les deux chutes s'avance une île creusée en dessous, qui pend avec tous ses arbres sur le chaos des ondes. La masse du fleuve qui se précipite au midi s'arrondit en un vaste cylindre, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs ; celle qui tombe au levant descend dans une ombre effrayante ; on dirait d'une colonne d'eau du déluge. Mille arcs-en-ciel se courbent et se croisent sur l'abîme. Frappant le roc ébranlé, l'eau rejaillit en tourbillons d'écume, qui s'élèvent au-dessus des forêts comme les fumées d'un vaste embrasement. Des pins, des noyers sauvages, des rochers taillés en forme de fantômes, décorent la scène. Des aigles entraînés par le courant d'air descendent en tournoyant au fond du gouffre, et des carcajous se suspendent par leurs queues flexibles au bout d'une branche abaissée pour saisir dans l'abîme les cadavres brisés des élans et des ours[47].

---

[45] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 472-473.
[46] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 408.
[47] *Atala*, « Epilogue », *op. cit.*, pp. 95-96.

Les rapides de l'Ohio : dualité ilienne et « bouillons d'or »
(*Voyage en Amérique*)

Du Kentucky aux rapides de l'Ohio on compte à peu près quatre-vingts milles. Ces rapides sont formés par une roche qui s'étend sous l'eau dans le lit de la rivière ; la descente de ces rapides n'est ni dangereuse ni difficile, la chute moyenne n'étant guère que de quatre à cinq pieds dans l'espace d'un tiers de lieue. La rivière se divise en deux canaux par des îles groupées au milieu des rapides. Lorsqu'on s'abandonne au courant, on peut passer sans alléger les bateaux, mais il est impossible de les remonter sans diminuer leur charge[48].

22.

Dualité : Reuss et Tessin
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Deux étangs, sur le plateau du Saint-Gothard, donnent naissance, l'un au Tessin, l'autre à la Reuss. La source de la Reuss est moins élevée que la source du Tessin de sorte qu'en creusant un canal de quelques centaines de pas, on jetterait le Tessin dans la Reuss. Si l'on répétait le même ouvrage pour les principaux affluents de ces eaux, on produirait d'étranges métamorphoses dans les contrées au bas des Alpes. Un montagnard se peut donner le plaisir de supprimer un fleuve, de fertiliser ou de stériliser un pays ; voilà de quoi rabattre l'orgueil de la puissance.

C'est chose merveilleuse que de voir la Reuss et le Tessin se dire un éternel adieu et prendre leurs chemins opposés sur les deux versants du Saint- Gothard, leurs berceaux se touchent ; leurs destinées sont séparées ; ils vont chercher des terres différentes et divers soleils mais leurs mères, toujours unies, ne cessent du haut de la solitude de nourrir leurs enfants désunis[49].

Confluent du Kentucky et de l'Ohio
(*Voyage en Amérique*)

Au confluent du Kentucky et de l'Ohio le paysage déploie une pompe extraordinaire : là, ce sont des troupeaux de chevreuils qui de la pointe du rocher vous regardent passer sur les fleuves ; ici des bouquets de vieux pins se projettent horizontalement sur les flots ; des plaines riantes se déroulent à perte de vue, tandis que des rideaux de forets voilent la base de quelques montagnes dont la cime apparaît dans le lointain[50].

---

[48] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 718.
[49] *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, p. 607.
[50] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 716.

23. 24. 25.

Plaine de Grenade
(*Les Aventures du dernier Abencérage*)

Grenade est bâtie au pied de la Sierra-Nevada, sur deux hautes collines que sépare une profonde vallée. Les maisons placées sur la pente des coteaux, dans l'enfoncement de la vallée, donnent à la ville l'air et la forme d'une grenade entrouverte, d'où lui est venu son nom. Deux rivières, le Xénil et le Douro, dont l'une roule des paillettes d'or, et l'autre des sables d'argent, lavent le pied des collines, se réunissent, et serpentent ensuite au milieu d'une plaine charmante, appelée la Véga. Cette plaine que domine Grenade est couverte de vignes, de grenadiers, de figuiers, de mûriers, d'orangers ; elle est entourée par des montagnes d'une forme et d'une couleur admirables. Un ciel enchanté, un air pur et délicieux, portent dans l'âme une langueur secrète dont le voyageur qui ne fait que passer à même de la peine à se défendre. On sent que dans ce pays les tendres passions auraient promptement étouffé les passions héroïques, si l'amour, pour être véritable, n'avait pas toujours besoin d'être accompagné de la gloire[51].

Bords de Loire et Touraine
(*Les Natchez*)

Nous fîmes un voyage charmant jusqu'au port où nous attendaient les vaisseaux. Nous roulâmes d'abord sur des chaussées bordées d'arbres à perte de vue ; ensuite nous descendîmes au bord d'un fleuve qui coulait dans un vallon enchanté. On ne voyait que des laboureurs qui creusaient des sillons, ou des bergers qui paissaient des troupeaux. Là, le vigneron effeuillait le cep sur une colline pierreuse ; ici le cultivateur appuyait les branches du pommier trop chargé ; plus loin, des paysannes chassaient devant elles l'âne paresseux qui portait le lait et les fruits à la ville, tandis que des barques, traînées par de forts chevaux, rebroussaient le cours du fleuve. Des étrangers, des gens de guerre, des commerçants, allaient et venaient sur toutes les voies publiques. Les coteaux étaient couronnés de riants villages ou de châteaux solitaires. Les tours des cités apparaissaient dans les lointains ; des fumées s'élevaient du milieu des arbres. 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[52].

Plaine de Salzbourg
(*Mémoires d'outre-tombe*)

L'Allemagne s'est voulu venger de ma mauvaise humeur contre elle. Dans la plaine de Salzbourg, le 24 au matin, le soleil parut à l'est des montagnes que je laissais derrière moi ; quelques pitons de rochers à l'occident s'illuminaient de ses premiers feux extrêmement doux. L'ombre flottait encore sur la plaine, moitié verte, moitié labourée, et d'où s'élevait une fumée, comme la vapeur des sueurs de l'homme. Le château de Salzbourg, accroissant le sommet du monticule qui domine la ville, incrustait dans le ciel bleu son relief blanc. Avec l'ascension du soleil, émergeaient, du sein de la fraîche exhalaison de la rosée, les avenues, les bouquets de bois, les maisons de briques rouges, les chaumières crépies d'une chaux éclatante, les tours du moyen âge balafrées et percées, vieux champions du temps, blessés à la tète et à la poitrine, restés seuls debout sur le champ de bataille des siècles. La lumière automnale de cette scène avait la couleur violette des veilleuses, qui s'épanouissent dans cette saison, et dont les prés le long de la Saltz étaient semés. Des bandes de corbeaux, quittant les lierres et les trous des ruines, descendaient sur les guérets ; leurs ailes moirées se glaçaient de rose au reflet du matin[53].

---

[51] *Les Aventures du dernier Abencérage, op. cit.*, pp. 1364-1365.
[52] *Les Natchez, op. cit.*, p. 277.
[53] *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, *op. cit.*, p. 917.

26.

Contemplation océanique napoléonienne
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Devant lui se déroulait cet océan qui d'une part baigne les côtes de l'Afrique, de l'autre les rives américaines, et qui va, comme un fleuve sans bords, se perdre dans les mers australes. Point de terre civilisée plus voisine que le cap des Tempêtes. Qui dira les pensées de ce Prométhée déchiré vivant par la mort, lorsque, la main appuyée sur sa poitrine douloureuse, il promenait ses regards sur les flots[54]!

La Mer Morte
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

La mer Morte, au contraire, est un lac assez long, courbé en arc, encaissé entre deux chaînes de montagnes qui n'ont entre elles aucune cohérence de forme, aucune homogénéité de sol. Elles ne se rejoignent point aux deux extrémités du lac : elles continuent, d'un côté, à border la vallée du Jourdain en se rapprochant vers le nord jusqu'au lac de Tibériade ; et de l'autre, elles vont, en s'écartant, se perdre au midi dans les sables de l'Yémen[55].

27.

Côtes de l'île de Saint-Pierre
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Nous passâmes quinze jours dans l'île. De ses côtes désolées on découvre les rivages encore plus désolés de Terre-Neuve. Les mornes à l'intérieur étendent des chaînes divergentes dont la plus élevée se prolonge au nord vers l'anse Rodrigue. Dans les vallons, la roche granitique, mêlée d'un mica rouge et verdâtre, se rembourre d'un matelas de sphaignes, de lichen et dedicranum.

De petits lacs s'alimentent du tribut des ruisseaux de la Vigie, du courval du Pain de Sucre, du Kergariou, de la Tête galante. Ces flaques sont connues sous le nom des Etangs du Savoyard, du Cap Noir, du Ravenel, du Colombier, du Cap à l'Aigle. Quand les tourbillons fondent sur ces étangs, ils déchirent les eaux peu profondes, mettant à nu çà et là quelques portions de prairies sous-marines que recouvre subitement le voile retissu de l'onde[56].

Baie de Constantinople et Galata
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Cette baie, renfermée entre deux coteaux, présentait en regard et en amphithéâtre Constantinople et Galata. L'immensité de ces trois villes étagées, Galata, Constantinople et Scutari ; les cyprès, les minarets, les mâts des vaisseaux qui s'élevaient et se confondaient de toutes parts ; la verdure des arbres, les couleurs des maisons blanches et rouges ; la mer qui étendait sous ces objets sa nappe bleue, et le ciel qui déroulait au-dessus un autre champ d'azur : voilà ce que j'admirais. On n'exagère point quand on dit que Constantinople offre le plus beau point de vue de l'univers[57].

---

[54] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, pp. 1241-1242.
[55] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 320.
[56] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 338.
[57] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 256-257.

28.

Errance du canot et contemplation d'un paysage en « plans »
(*Voyage en Amérique*)

Pour regagner l'anse où nous avions notre établissement, nous n'eûmes qu'à nous laisser dériver au gré de l'eau et des brises. Le soleil approchait de son couchant : sur le premier plan de l'île paraissaient des chênes verts, dont les branches horizontales formaient le parasol, et des azaléas qui brillaient comme des réseaux de corail.

Derrière ce premier plan s'élevaient les plus charmants de tous les arbres, les papayas : leur tronc droit, grisâtre et guilloché, de la hauteur de vingt à vingt-cinq pieds, soutient une touffe de longues feuilles à côtes, qui se dessinent comme l'S gracieuse d'un vase antique. Les fruits, en forme de poire, sont rangés autour de la tige ; on les prendrait pour des cristaux de verre ; l'arbre entier ressemble à une colonne d'argent ciselé, surmontée d'une urne corinthienne.

Enfin, au troisième plan, montaient graduellement dans l'air les magnolias et les liquidambars[58].

Décor de partie de pêche au soleil couchant
(*Mémoires d'outre-tombe*)

On fit une partie de pêche. Le soleil approchait de son couchant. Sur le premier plan paraissaient des sassafras, des tulipiers, des catalpas et des chênes dont les rameaux étalaient des écheveaux de mousse blanche. Derrière ce premier plan s'élevait le plus charmant des arbres, le papayer qu'on eût pris pour un style d'argent ciselé, surmonté d'une urne corinthienne. Au troisième plan dominaient les baumiers, les magnolias et les liquidambars[59].

29.

Elévation tourmentée : Les Echelles
(*Voyage en Italie*)

Quand vous êtes arrivé aux Echelles, le pays devient plus sauvage. Vous suivez, pour trouver une issue, des gorges tortueuses dans des rochers plus ou moins horizontaux, inclinés ou perpendiculaires. Sur ces rochers fumaient des nuages blancs, comme les brouillards du matin qui sortent de la terre dans les lieux bas. Ces nuages s'élevaient au-dessus ou s'abaissaient au-dessous des masses de granit, de manière à laisser voir la cime des monts ou à remplir l'intervalle qui se trouvait entre cette cime et le ciel. Le tout formait un chaos dont les limites indéfinies semblaient n'appartenir à aucun élément déterminé[60].

Le montagneux : tableau alpestre après Saint-Jean de Maurienne
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Ayant passé Saint-Jean-de-Maurienne et arrivé vers le coucher du soleil à Saint-Michel, je ne trouvai pas de chevaux : obligé de m'arrêter, j'allai me promener hors du village. L'air devint transparent à la crête des monts ; leur dentelure se traçait avec une netteté extraordinaire tandis qu'une grande nuit sortant de leur pied s'élevait vers leur cime. La voix du rossignol était en bas, le cri de l'aigle en haut ; l'alisier fleuri dans la vallée, la blanche neige sur la montagne. Un château, ouvrage des Carthaginois, selon la tradition populaire, se montrait sur le redan taillé à pic. Là, s'était incorporée au rocher la haine d'un homme, plus puissante que tous les obstacles[61].

---

[58] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 728.
[59] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 406.
[60] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1428.
[61] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 678-679.

30.

Nature et civilisation
(*Atala*)

Après le sacrifice, où il ne manqua pour moi que la fille de Lopez, nous nous rendîmes au village. Là régnait le mélange le plus touchant de la vie sociale et de la vie de la nature : au coin d'une cyprière de l'antique désert on découvrait une culture naissante ; les épis roulaient à flots d'or sur le tronc du chêne abattu, et la gerbe d'un été remplaçait l'arbre de trois siècles. Partout on voyait les forêts livrées aux flammes pousser de grosses fumées dans les airs, et la charrue se promener lentement entre les débris de leurs racines. Des arpenteurs avec de longues chaînes allaient mesurant le terrain ; des arbitres établissaient les premières propriétés ; l'oiseau cédait son nid ; le repaire de la bête féroce se changeait en une cabane ; on entendait gronder des forges, et les coups de la cognée faisaient pour la dernière fois mugir des échos, expirant eux-mêmes avec les arbres qui leur servaient d'asile[62].

Nature et urbain : les ruines de la villa Adriana
(*Voyage en Italie*)

Avant de partir pour Naples, j'étais allé passer quelques jours seul à Tivoli, je parcourus les ruines des environs, et surtout celles de la villa Adriana. Surpris par la pluie au milieu de ma course, je me réfugiai dans les salles des thermes voisins du Poecile, sous un figuier qui avait renversé le pan d'un mur en croissant. Dans un petit salon octogone, une vigne vierge perçait la voûte de l'édifice, et son gros cep lisse, rouge et tortueux, montait le long du mur comme un serpent. Tout autour de moi, à travers les arcades des ruines, s'ouvraient des points de vue sur la campagne romaine. Des buissons de sureau remplissaient les salles désertes où venaient se réfugier quelques merles. Les fragments de maçonnerie étaient tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinait comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres. Çà et là de hauts cyprès remplaçaient les colonnes tombées dans ce palais de la mort ; l'acanthe sauvage rampait à leurs pieds, sur des débris, comme si la nature s'était plu à reproduire sur les chefs-d'œuvre mutilés de l'architecture l'ornement de leur beauté passée. Les salles diverses et les sommités des ruines ressemblaient à des corbeilles et à des bouquets de verdure, le vent agitait les guirlandes humides, et toutes les plantes s'inclinaient sous la pluie du ciel[63].

---

[62] *Atala, op. cit.* p. 71.
[63] *Voyage en Italie, op. cit.* pp. 1484-1485.

31.

Rome, conjonction de ruines
(*Les Martyrs*)

Que de fois j'ai visité ces thermes ornés de bibliothèques, ces palais, les uns déjà croulants, les autres à moitié démolis pour servir à construire d'autres édifices ! La grandeur de l'horizon romain se mariant aux grandes lignes de l'architecture romaine ; ces aqueducs qui, comme des rayons aboutissant à un même centre, amènent les eaux au peuple-roi sur des arcs de triomphe ; le bruit sans fin des fontaines ; ces innombrables statues qui ressemblent à un peuple immobile au milieu d'un peuple agité ; ces monuments de tous les âges et de tous les pays ; ces travaux des rois, des consuls, des césars ; ces obélisques ravis à l'Egypte, ces tombeaux enlevés à la Grèce, je ne sais quelle beauté dans la lumière, les vapeurs et le dessin des montagnes ; la rudesse même du cours du Tibre, les troupeaux de cavales demi-sauvages qui viennent s'abreuver dans ses eaux ; cette campagne que le citoyen de Rome dédaigne maintenant de cultiver, se réservant à déclarer chaque année aux nations esclaves quelle partie de la terre aura l'honneur de le nourrir : que vous dirai-je enfin[64]?

Animaux domestiques et sauvages
(*Voyage en Amérique*)

Au pied de cet amphithéâtre est une plaine où paissent des troupeaux de taureaux européens, des escadrons de chevaux de race espagnole, des hordes de daims et de cerfs, des bataillons de grues et de dindes, qui marbrent de blanc et de noir le fond vert de la savane. Cette association d'animaux domestiques et sauvages, les huttes siminoles, où l'on remarque les progrès de la civilisation à travers l'ignorance indienne, achèvent de donner à ce tableau un caractère que l'on ne retrouve nulle part[65].

32.

Tempête sur la mer et bouteille à la mer
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Je n'oublierai de ma vie la journée du 28. Nous étions à la vue de la Pantalerie : un calme profond survint tout à coup à midi ; le ciel, éclairé de lumière blafarde, était menaçant. Vers le coucher du soleil, une nuit si profonde tomba du ciel, qu'elle justifia à mes yeux la belle expression de Virgile : *Ponto nox incubat atra*[66].

Tempête maritime sur le bateau de Cymodocée
(*Les Martyrs*)

Par un signe au milieu de la nue, Emmanuel fait connaître à l'ange des mers la volonté du Très-Haut. Aussitôt le vent, qui jusque alors avait été favorable au vaisseau de Cymodocée, expire : un calme profond règne dans les airs ; à peine des brises incertaines se lèvent tour à tour de divers côtés, rident la surface unie des flots et viennent agiter les voiles sans avoir la force de les soulever. Le soleil pâlit au milieu de son cours, et l'azur du ciel, traversé de bandes verdâtres, semble se décomposer dans une lumière louche et troublée. Des sillons plombés s'étendent sans fin dans une mer pesante et morte […]

Les nuages s'amoncellent entre le midi et l'orient ; leurs bataillons funèbres paraissent à l'horizon comme une noire armée, ou comme de lointains écueils. Le soleil descendant derrière ces nuages les perce d'un rayon livide, et découvre dans ces vapeurs entassées des profondeurs menaçantes. La nuit vient : d'épaisses ténèbres enveloppent le vaisseau ; le matelot ne peut distinguer le matelot tremblant auprès de lui[67].

---

[64] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 161.
[65] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 734.
[66] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 485-486.
[67] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 423.

33.

Amplification sonore : cacophonie du départ de la Renommée entraînée par Satan
(*Les Natchez*)

En achevant ces mots, la Renommée descend de son trône : de toutes les voûtes, de tous les dômes, de tous les souterrains du palais ébranlé, s'échappent des sons confus et discordants : tels sont les rugissements d'un troupeau de lions, lorsque, la gueule enflammée, la langue pendante, ils élèvent la voix durant une sécheresse dans l'aridité des sables africains[68].

Les chants d'amitié de René et Outougamiz sont répercutés par le paysage
(*Les Natchez*)

Tels étaient les chants du couple fraternel. Le soleil dans ce moment vint toucher de ses derniers rayons les gazons de la forêt : les roseaux, les buissons, les chênes s'animèrent ; chaque fontaine soupirait ce que l'amitié a de plus doux, chaque arbre en parlait le langage, chaque oiseau en chantait les délices. Mais René était le génie du malheur égaré dans ces retraites enchantées[69].

34.

Echo de la guerre au désert et colère de l'océan, annonce de l'attaque du Fort Rosalie
(*Les Natchez*)

A peine les rayons du matin avaient jailli du sein des mers Atlantiques, que le bruit des tambours et les fanfares des trompettes font tressaillir le guerrier dans sa tente assoupi. Le désert s'épouvante et secoue sa chevelure de forêts ; la terreur pénètre au fond de ses demeures, qui depuis la naissance du monde ne répétaient que les soupirs des vents, le bramement des cerfs et le chant des oiseaux.

A ce signal, le démon des combats, le sanguinaire Areskoui et les autres esprits des ombres poussent un cri de joie. L'ange du Dieu des armées répond à leurs menaces en frappant sa lance d'or sur son bouclier de diamant : telles sont les rumeurs de l'Océan lorsque les fleuves américains, enflant leurs urnes, fondent tous ensemble sur leur vieux père : l'Océan, fracassant ses vagues entre les rochers, étincelle ; il se soulève indigné, se précipite sur ses fils, et les frappant de son trident, les repousse dans leur lit fangeux. Le soldat français entend ces bruits ; il se réveille, comme le cheval de bataille qui dresse l'oreille au frémissement de l'airain, ouvre ses narines fumantes, remplit l'air de ses grêles hennissements, mord les barreaux de sa crèche qu'il couvre d'écume et décèle dans toutes ses allures l'impatience, le courage, la grâce et la légèreté[70].

Echo : tremblement épique et disproportion cosmique
(*Les Natchez*)

La trompette sonne, et la cavalerie se précipite dans les chemins qui lui sont ouverts. Un bruit sourd s'élève de la terre, que l'on sent trembler sous ses pas. Des batteries soudainement démasquées mugissent à la fois. Les échos des forêts multiplient la voix de ces tonnerres, et le Meschacebé y répond en battant ses rives. Satan mêle à ce tumulte des rumeurs surnaturelles qui glaceraient d'effroi les cœurs les plus intrépides. Jamais tel bruit n'avait été ouï, depuis le jour où le chaos, forcé de fuir devant le Créateur, se précipita aux confins des mondes arrachés de ses entrailles ; un fracas plus affreux ne se fera point entendre lorsque, la trompette de l'ange réveillant les morts dans leur poussière, tous les tombeaux s'ouvriront à la fois et reproduiront la race pâlissante des hommes. Les légions infernales répandues dans les airs obscurcissent le soleil ; les Indiens crurent qu'il s'allait éteindre. Tremblantes sur leurs bases, les Andes secouèrent leurs glaçons, et les deux Océans soulevés menacèrent de rompre l'isthme qui joint l'une et l'autre Amérique[71].

---

[68] *Les Natchez, op. cit.*, p. 195.
[69] *Ibid.*, p. 205.
[70] *Ibid.*, pp. 174-175.
[71] *Ibid.*, pp. 332-333.

35.

L'orage
(*Atala*)

Cependant l'obscurité redouble : les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois. La nue se déchire, et l'éclair trace un rapide losange de feu, un vent impétueux, sorti du couchant, roule les nuages sur les nuages ; les forêts plient, le ciel s'ouvre coup sur coup, et à travers ses crevasses on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes. Quel affreux, quel magnifique spectacle ! La foudre met le feu dans les bois ; l'incendie s'étend comme une chevelure de flammes ; des colonnes d'étincelles et de fumée assiègent les nues, qui vomissent leurs foudres dans le vaste embrasement. Alors le grand Esprit couvre les montagnes d'épaisses ténèbres ; du milieu de ce vaste chaos s'élève un mugissement confus formé par le fracas des vents, le gémissement des arbres, le hurlement des bêtes féroces, le bourdonnement de l'incendie et la chute répétée du tonnerre qui siffle en s'éteignant dans les eaux[72].

Orage sur Voreppe
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Nous n'eûmes pas plus tôt atteint la porte de la vallée qu'un orage éclate ; un déluge se précipite, et des torrents troublés détalent en rugissant de toutes les ravines. Madame de Chateaubriand, devenue intrépide à force de peur, galopait à travers les cailloux, les flots et les éclairs[73].

« Ouragan » entre Pontarlier et Orbes
(*Mémoires d'outre-tombe*)

L'ouragan croissait : j'essuyai sa plus grande violence en Pontarlier et Orbes. Il agrandissait les montagnes, faisait tinter les cloches dans les hameaux, étouffait le bruit des torrents dans celui de la foudre, et se précipitait en hurlant sur ma calèche, comme un grain noir sur la voile d'un vaisseau. Quand de bas éclairs lézardaient les bruyères, on apercevait des troupeaux de moutons immobiles, la tête cachée entre leurs pattes de devant, présentant leurs queues comprimées et leurs croupes velues aux giboulées de pluie et de grêle fouettées par le vent. La voix de l'homme, qui annonçait le temps écoulé du haut d'un beffroi montagnard, semblait le cri de la dernière heure[74].

---

[72] *Atala*, *op. cit.*, p. 61.
[73] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, p. 781.
[74] *Ibid.*, tome II, pp. 822-823.

36.

Tempête à l'approche de Lampedouse
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Nous entendîmes ensuite un bruit affreux. Un ouragan fondit sur le navire, et le fit pirouetter comme une plume sur un bassin d'eau. Dans un instant la mer fut bouleversée de telle sorte que sa surface n'offrait qu'une nappe d'écume. Le vaisseau, qui n'obéissait plus au gouvernail, était comme un point ténébreux au milieu de cette terrible blancheur ; le tourbillon semblait nous soulever et nous arracher des flots ; nous tournions en tous sens, plongeant tour à tour la poupe et la proue dans les vagues. Le retour de la lumière nous montra notre danger. Nous touchions presque à l'île de Lampedouse[75].

Tempête sous un clair de lune
(*Mémoires d'outre-tombe*)

En mettant la tête hors de l'entrepont, je fus frappé d'un spectacle sublime. Le bâtiment avait essayé de virer de bord ; mais n'ayant pu y parvenir, il s'était affalé sous le vent. A la lueur de la lune écornée, qui émergeait des nuages pour s'y replonger aussitôt, on découvrait sur les deux bords du navire, à travers une brume jaune, des côtes hérissées de rochers. La mer boursouflait ses flots comme des monts dans le canal où nous nous trouvions engouffrés ; tantôt ils s'épanouissaient en écumes et en étincelles ; tantôt ils n'offraient qu'une surface huileuse et vitreuse, marbrée de taches noires, cuivrées, verdâtres, selon la couleur des bas-fonds sur lesquels ils mugissaient. Pendant deux ou trois minutes, les vagissements de l'abîme et ceux du vent étaient confondus ; l'instant d'après, on distinguait le détaler des courants, le sifflement des récifs, la voix de la lame lointaine. De la concavité du bâtiment sortaient des bruits qui faisaient battre le cœur aux plus intrépides matelots. La proue du navire tranchait la masse épaisse des vagues avec un froissement affreux, et au gouvernail des torrents d'eau s'écoulaient en tourbillonnant, comme à l'échappée d'une écluse. Au milieu de ce fracas, rien n'était aussi alarmant qu'un certain murmure sourd, pareil à celui d'un vase qui se remplit[76].

---

[75] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 486.
[76] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 428-429.

37.

Entre calme et tempête
(*Lettre à M. de Fontanes sur l'ouvrage de Mme de Staël*)

Oh ! comme ils devaient être tristes, les tintements de la cloche religieuse qui dans le calme des nuits appelaient les vestales aux veilles et aux prières, et se mêlaient sous les voûtes du temple aux derniers sons des cantiques et aux faibles bruissements des flots lointains ! Combien elles étaient profondes les méditations du solitaire qui, à travers les barreaux de sa fenêtre rêvait à l'aspect de la mer, peut-être agitée par l'orage ! la tempête sur les flots, le calme dans la retraite ! des hommes brisés par des écueils au pied de l'asile de la paix ! l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule, de même qu'il n'y a que la pierre du tombeau entre l'éternité et la vie[77]!...

Tempête et calme
(*René*)

Je m'assieds sur un rocher. D'un côté s'étendent les vagues étincelantes, de l'autre les murs sombres du monastère se perdent confusément dans les cieux. Une petite lumière paraissait à la fenêtre grillée. Etait-ce toi, ô mon Amélie ! qui, prosternée au pied du crucifix, priais le Dieu des orages d'épargner ton malheureux frère ? la tempête sur les flots, le calme dans ta retraite ; des hommes brisés sur des écueils, au pied de l'asile que rien ne peut troubler ; l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule ; les fanaux agités des vaisseaux, le phare immobile du couvent ; l'incertitude des destinées du navigateur, la vestale connaissant dans un seul jour tous les jours futurs de sa vie ; d'une autre part, une âme telle que la tienne, ô Amélie, orageuse comme l'Océan ; un naufrage plus affreux que celui du marinier : tout ce tableau est encore profondément gravé dans ma mémoire[78].

38.

Paysage de la désolation : lueurs de la lune sur les champs de bataille désertés
(*Les Natchez*)

Alors la nuit, déchirant ses voiles et calmant ses souffles, laisse descendre une lueur incertaine sur le champ du combat où les Indiens étaient demeurés épars. Aux reflets de la lune, on apercevait des arbres brisés par les bombes et les boulets, des cadavres flottants dans le débordement du Meschacebé, des chevaux abattus ou errant à l'aventure, des caissons, des affûts et des canons renversés, des armes et des drapeaux abandonnés, des groupes de jeunes sauvages immobiles, et quelques sachems isolés, dont la tête chauve et mouillée jetait une pâle lumière. Ainsi, du haut de la forteresse de Memphis, quand le Nil a surmonté ses rivages, on découvre, au milieu des plaines inondées quelques palmiers à demi déracinés, des ruines qui sortent du sein des flots, et le sommet grisâtre des Pyramides[79].

Paysage de désolation après l'orage
(*Atala*)

Le soir ayant ramené la sérénité, le serviteur du grand Esprit nous proposa d'aller nous asseoir à l'entrée de la grotte. Nous le suivîmes dans ce lieu, qui commandait une vue immense. Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers l'orient ; les feux de l'incendie allumé dans les forêts par la foudre 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[80].

---

[77] *Lettre à M. de Fontanes sur l'ouvrage de Mme de Staël*, in Cd-Rom « Chateaubriand, les Itinéraires du Romantisme », Paris, Acamédia, 1997, p. 15.
[78] *René, op. cit.*, p. 143.
[79] *Les Natchez, op. cit.*, p. 335.
[80] *Atala, op. cit.*, p. 66.

39.

Voyage de Satan et de la Renommée
(Les Natchez)

Le couple pervers franchit ces mers inexplorées qui s'étendent entre la coupole de glace et ces terres que n'avaient point encore nommées les Cook et les La Pérouse. La Renommée, dirigeant ses coursiers sur la croix du sud, tourne le dos à ces constellations australes qu'un œil humain ne vit jamais ; puis, par le conseil de Satan, de peur d'être aperçue de l'ange qui garde l'Asie, au lieu de remonter l'océan Pacifique, elle descend vers l'orient, pour voler sur la plaine humide qui sépare l'Afrique du nouveau continent. Elle ne voit point Tahiti avec ses palmiers, ses chants, ses chœurs, ses danses, et ses peuples qui recommençaient la Grèce. Plus rapide que la pensée, le char double le cap où un océan, si longtemps ignoré, livre d'éternels combats aux mers de l'Ancien Monde.

Satan et la Renommée laissent loin derrière eux les flammes qui s'élèvent des terres Magellaniques ; phare lugubre, qu'aucune main n'allume, et qui brûle sans gardien, au bord d'une mer sans navigateur. Ils vous saluèrent, ruines fumantes de Rio-Janeiro, monument de ta valeur, ô mon fameux compatriote !

Satan frappe de sa lance les coursiers haletants, et bientôt il a passé ce promontoire qui reçut jadis une colonie des Carthaginois. L'Amazone découvre son immense embouchure, ces flots que La Condamine, conduit par la céleste Uranie, visita dans sa docte course, et que Humboldt devait illustrer.

A l'instant même, le char traverse la ligne que le soleil brûle de ses feux, entre dans l'autre hémisphère, et laisse sur la gauche la triste Cayenne, que l'avenir a marquée pour l'exil et la douleur. Les deux puissances infernales, en perdant de vue cette terre qui les fait sourire, volent au-dessus des îles Caraïbes, et se trouvent engagées dans l'archipel du golfe mexicain. La montueuse Martinique, qui n'était point encore soumise à la valeur française, la Dominique conquise par les Anglais, disparaissaient sous les roues du char. Saint-Domingue, qui depuis s'enivra de richesses, de sang et de liberté, Saint-Domingue, dont les destinées devaient être si extraordinaires, se montrait alors en partie sauvage, tel que les intrépides flibustiers l'avaient laissé en héritage à la France. Et toi, île de San-Salvador, à jamais célèbre entre toutes les îles, tu fus découverte par l'œil de la Renommée, bien qu'une ingrate obscurité ait succédé à ta gloire. Elevant la tête entre tes sœurs des Bahamas, ce fut toi qui souris la première à Colomb ; ce fut toi qui vis descendre de ses vaisseaux l'immortel Génois, comme le fils aîné de l'Océan ; ce fut sur tes rivages que se visitèrent les peuples de l'Occident et de l'Aurore, qu'ils se saluèrent mutuellement du nom d'hommes ! Tes rochers retentissaient du bruit d'une musique guerrière annonçant cette grande alliance, tandis que Colomb tombait à genoux et baisait cette terre, autre moitié de l'héritage des fils d'Adam.

A peine la Renommée a-t-elle quitté San-Salvador, qu'elle aborde à l'isthme des Florides : elle arrête le char, s'élance avec l'archange sur les grèves dont la mer se retire. Satan promène un moment ses regards sur les forêts, comme s'il apercevait déjà dans ces solitudes des peuples destinés à changer la face du monde. La Renommée jette un nuage sur son char, étend ses ailes, donne une main à son compagnon : tous deux, renfermés dans un globe de feu, s'élèvent une hauteur démesurée, et retombent au bord du Meschacebé. Là Satan quitte sa trompeuse fille pour voler à d'autres desseins, tandis qu'elle se hâte d'exécuter les ordres de son père[81].

[81] *Les Natchez, op. cit.*, Livre II, pp. 195-197.

40.

La Bretagne
(*Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*)

La Bretagne, jusque alors peu connue dans notre histoire, formait, à l'extrémité occidentale de la France, un Etat différent du reste du royaume par le génie, les mœurs et la langue d'une partie de ses habitants. Cette longue presqu'île, d'un aspect sauvage, a quelque chose de singulier […][82].

Saint-Malo
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Saint-Malo n'est qu'un rocher. S'élevant autrefois au milieu d'un marais salant, il devint une île par l'irruption de la mer qui, en 709, creusa le golfe et mit le mont Saint-Michel au milieu des flots. Aujourd'hui, le rocher de Saint-Malo ne tient à la terre ferme que par une chaussée appelée poétiquement le Sillon[83].

41.

La Bretagne
(*Etudes historiques*)

[…] Dans ses étroites vallées, des rivières non navigables baignent des donjons en ruine, de vieilles abbayes, des huttes couvertes de chaume où les troupeaux vivent pêle-mêle avec les pâtres. Ces vallées sont séparées entre elles ou par des forêts remplies de houx grands comme des chênes, ou par des bruyères semées de pierres druidiques, autour desquelles plane l'oiseau marin et paissent des vaches maigres avec de petites brebis. Un voyageur à pied peut cheminer plusieurs jours sans apercevoir autre chose que des landes, des grèves et une mer qui blanchit contre une multitude d'écueils : région solitaire, triste, orageuse, enveloppée de brouillards, couverte de nuages, où le bruit des vents et des flots est éternel[84].

Saint-Malo
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Le Sillon est assailli d'un côté par la pleine mer, de l'autre est lavé par le flux qui tourne pour entrer dans le port. Une tempête le détruisit presque entièrement en 1730. Pendant les heures de reflux, le port reste à sec, et à la bordure est et nord de la mer, se découvre une grève du plus beau sable. On peut faire alors le tour de mon nid paternel. Auprès et au loin, sont semés des rochers, des forts, des îlots inhabités ; le Fort-Royal, la Conchée, Cézembre et le Grand-Bé, où sera mon tombeau ; j'avais bien choisi sans le savoir : be, en breton, signifie tombe.

Au bout du Sillon, planté d'un calvaire, on trouve une butte de sable au bord de la grande mer. Cette butte s'appelle la Hoguette ; elle est surmontée d'un vieux gibet : les piliers nous servaient à jouer aux quatre coins ; nous les disputions aux oiseaux de rivage. Ce n'était cependant pas sans une sorte de terreur que nous nous arrêtions dans ce lieu.

Là, se rencontrent aussi les Miels, dunes où pâturaient les moutons ; à droite sont des prairies au bas de Paramé, le chemin de poste de Saint-Servan, le cimetière neuf, un calvaire et des moulins sur des buttes, comme ceux qui s'élèvent sur le tombeau d'Achille à l'entrée de l'Hellespont[85].

---

[82] *Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*, in cd-Rom *« Chateaubriand, les itinéraires du romantisme »*, Paris, Acamédia, 1997, p. 261.
[83] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, *op. cit.*, pp. 132-133.
[84] *Etudes historiques*, in cd-Rom *« Chateaubriand, les itinéraires du romantisme »*, Paris, Acamédia, 1997, p. 261.
[85] *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre premier – chapitre 4, *op. cit.*, p. 132.

42.

Le lac Supérieur
(*Voyage en Amérique*)

Quarante rivières réunissent leurs eaux dans cet immense bassin ; deux d'entre elles, l'Allinipigon et le Michipicroton, sont deux fleuves considérables ; le dernier prend sa source dans les environs de la baie d'Hudson.

Des îles ornent le lac, entre autres l'île Maurepas, sur la côte septentrionale, l'île Pontchartrain, sur la rive orientale ; l'île Minong vers la partie méridionale, et l'île du Grand-Esprit, ou des Ames, à l'occident : celle-ci pourrait former le territoire d'un Etat en Europe ; elle mesure trente-cinq lieues de long et vingt de large.

Les caps remarquables du lac sont : la pointe Kioucounan, espèce d'isthme s'allongeant de deux lieues dans les flots ; le cap Minabeaujou, semblable à un phare ; le cap de Tonnerre, près de l'anse du même nom, et le cap Rochedebout, qui s'élève perpendiculairement sur les grèves comme un obélisque brisé[86].

« Le pays que ces rivières arrosent »
(*Voyage en Amérique*)

Le pays que ces rivières arrosent est généralement entrecoupé de collines et de vallées rafraîchies par une multitude de ruisseaux : cependant, il y a quelques plaines de Cannes sur le Cumberland et plusieurs grandes cyprières. Le buffle et le chevreuil abondent dans ce pays, qu'habitent encore des nations sauvages, particulièrement les Chéroquois. Les cimetières indiens sont fréquents, triste preuve de l'ancienne population de ces déserts[87].

43.

La découverte de l'Italie par les yeux d'Eudore
(*Les Martyrs*)

Enfin, nous revîmes les montagnes du Péloponnèse, et je saluai de loin ma terre natale. Les côtes de l'Italie ne tardèrent pas à s'élever du sein des flots. De nouvelles émotions m'attendaient à Brindes. En mettant le pied sur cette terre d'où partent les décrets qui gouvernent le monde, je fus frappé d'un air de grandeur qui m'était jusque alors inconnu. Aux élégants édifices de la Grèce succédaient des monuments plus vastes, marqués de l'empreinte d'un autre génie. Ma surprise allait toujours croissant, à mesure que je m'avançais sur la voie Appienne. Ce chemin, pavé de larges quartiers de roche, semble être fait pour résister au passage du genre humain : à travers les monts de l'Apulie, le long du golfe de Naples, au milieu des paysages d'Anxur, d'Albe et de la campagne romaine, il présente une avenue de plus de trois cents milles de longueur, bordée de temples, de palais et de tombeaux, et vient se terminer à la ville éternelle, métropole de l'univers et digne de l'être. A la vue de tant de prodiges, je tombai dans une sorte d'ivresse, que je n'avais pu ni prévoir ni soupçonner[88].

Les beautés de la Suisse
(*Essai sur les Révolutions*)

Le voyageur qui pour la première fois entre sur le territoire des Suisses gravit péniblement quelque montée creuse et obscure. Tout à coup, au détour d'un bois, s'ouvre devant lui un vaste bassin illuminé par le soleil. Les cônes blancs des Alpes, couverts de neige, percent à l'horizon l'azur du ciel. Les fleuves et les torrents descendent de la cime des monts glacés, des plantes saxatiles pendent échevelées du front des grands blocs de granit, des chamois sautent une cataracte, de vieux hêtres sur la corniche d'une roche se groupent dans les airs, des capillaires lèchent les flancs d'un marbre éboulé, des forêts de pins s'élancent du fond des abîmes, et la cabane du Suisse agricole et guerrier se montre entre des aulnes dans la vallée[89].

---

[86] *Voyage en Amérique, op. cit.*, pp. 699-700.
[87] *Ibid.*, pp. 719-720.
[88] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 160.
[89] *Essai sur les Révolutions, op. cit.*, pp. 186-187.

44.

Les Gaules
(*Les Martyrs*)

J'employai plusieurs mois à visiter les Gaules avant de me rendre à ma province. Jamais pays n'offrira un pareil mélange de mœurs, de religions, de civilisation, de barbarie. Partagé entre les Grecs, les Romains et les Gaulois, entre les chrétiens et les adorateurs de Jupiter et de Teutatès, il présente tous les contrastes.

De longues voies romaines se déroulent à travers les forêts des druides. Dans les colonies des vainqueurs, au milieu des bois sauvages, vous apercevez les plus beaux monuments de l'architecture grecque et romaine : des aqueducs à trois galeries suspendus sur des torrents, des amphithéâtres, des capitoles, des temples d'une élégance parfaite, et non loin de ces colonies, vous trouvez les huttes arrondies des Gaulois, leurs forteresses de solives et de pierres, à la porte desquelles sont cloués des pieds de louves, des carcasses de hiboux, des os de morts. A Lugdonum, à Narbonne, à Marseille, à Burdigalie, la jeunesse gauloise s'exerce avec succès dans l'art de Demosthène et de Cicéron ; à quelques pas plus loin, dans la montagne, vous n'entendez plus qu'un langage grossier, semblable au croassement des corbeaux. Un château romain se montre sur la cime d'un roc ; une chapelle de chrétiens s'élève au fond d'une vallée près de l'autel où l'eubage égorge la victime humaine. J'ai vu le soldat légionnaire veiller au milieu d'un désert sur les remparts d'un camp, et le Gaulois devenu sénateur embarrasser sa toge romaine dans les halliers de ses bois. J'ai vu les vignes de Falernemûrir sur les coteaux d'Augustodunum, l'olivier de Corinthe fleurir à Marseille, et l'abeille de l'Attique parfumer Narbonne[90].

La Limagne
(*Voyage à Clermont*)

Le bassin de la Limagne n'est point d'un niveau égal ; c'est un terrain tourmenté, dont les bosses, de diverses hauteurs, semblent unies quand on les voit de Clermont, mais qui, dans la vérité, offrent des inégalités nombreuses et forment une multitude de petits vallons au sein de la grande vallée. Des villages blancs, des maisons de campagne blanches, de vieux châteaux noirs, des collines rougeâtres, des plants de vignes, des prairies bordées de saules, des noyers isolés qui s'arrondissent comme des orangers ou portent leurs rameaux comme les branches d'un candélabre, mêlent leurs couleurs variées à la couleur des froments. Ajoutez à cela tous les jeux de la lumière[91].

---

[90] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 249-250.
[91] *Voyage à Clermont, op. cit.*, p. 22.

45.

L'Angleterre
(*Essai sur la littérature anglaise*)

J'ai vu l'Angleterre dans ses anciennes mœurs et son ancienne prospérité : partout la petite église solitaire avec sa tour, le cimetière de campagne de Gray, des chemins étroits et sablés, des vallons remplis de vaches, des bruyères marbrées de moutons, des parcs, des châteaux, des villes ; peu de grands bois, peu d'oiseaux, le vent de la mer. Ce n'étaient pas là ces champs de l'Andalousie où je trouvais les vieux chrétiens et les jeunes amours, parmi les débris voluptueux du palais des Maures, au milieu des aloès et des palmiers ; ce n'était pas là cette campagne romaine dont le charme irrésistible me rappelait sans cesse ; ces flots et ce soleil n'étaient pas ceux qui baignent et éclaire le promontoire sur lequel Platon enseignait ses disciples, ce Sunium où j'entendais chanter le grillon qui demandait en vain à Minerve le foyer des prêtres de son temple ; mais enfin telle qu'elle était, cette Angleterre, entourée de ses navires, couverte de ses troupeaux et professant le culte de ses grands hommes, était charmante.

Aujourd'hui ses vallées sont obscurcies par les fumées des forges et des manufactures, ses chemins changés en ornières de fer, et sur ces chemins, au lieu de Milton et de Shakespeare, on voit passer des chaudières errantes. Déjà ces pépinières de la science où grandirent les palmes de la gloire, Oxford et Cambridge, qui seront bientôt dépouillées, prennent un air désert : leurs collèges et leurs chapelles gothiques, demi abandonnés, affligent les regards ; dans leurs cloîtres poudreux, auprès des pierres sépulcrales du moyen âge, reposent oubliées les annales de marbre de ces peuples de la Grèce qui ne sont plus ; ruines qui gardent les ruines[92].

Angleterre – sol, ciel, monuments
(*Mélanges littéraires*)

Je terminerai cette notice par quelques mots sur le sol, le ciel et les monuments de l'Angleterre.

Les campagnes de cette île sont presque sans oiseaux, les rivières petites ; cependant leurs bords ont quelque chose d'agréable par leur solitude. La verdure est très animée ; il y a peu ou point de bois, mais chaque propriété étant fermée d'un fossé planté, quand vous regardez du haut d'une éminence, vous croyez être au milieu d'une forêt. L'Angleterre ressemble assez, au premier coup d'œil, à la Bretagne : des bruyères et des champs entourés d'arbres.

Le ciel de ce pays est moins élevé que le nôtre, son azur est plus vif, mais moins transparent. Les accidents de lumière y sont beaux, à cause de la multitude des nuages. En été, quand le soleil se couche à Londres, par delà les bois de Kensington, on jouit quelquefois d'un spectacle très pittoresque. L'immense colonne de fumée de charbon qui flotte sur la Cité représente ces gros rochers, enluminés de pourpre, qu'on voit dans nos décorations du Tartare, tandis que les vieilles tours de Westminster, couronnées de nuages et rougies par les derniers feux du soleil, s'élèvent au-dessus de la ville, du palais et du parc de Saint-James, comme un grand monument de la mort, qui semble dominer tous les monuments des hommes[93].

---

[92] *Essai sur la littérature anglaise*, in cd-Rom « Chateaubriand, les itinéraires du Romantisme », Paris, Acamédia, 1997, pp. 639-640.

[93] *Mélanges littéraires*, « De l'Angleterre et des anglais », in cd-Rom « Chateaubriand, les itinéraires du Romantisme », *ibid.*, pp. 19-20.

Deuxième partie - Chemins de traverse et instrumentalisation des paysages

1.

Vers Misitra : le fleuve Eurotas
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Nous quittâmes le kan vers trois heures après midi : à cinq heures nous parvînmes à une croupe de montagnes d'où nous découvrîmes en face de nous le Taygète, que j'avais déjà vu du côté opposé, Misitra, bâtie à ses pieds, et la vallée de la Laconie.

Nous y descendîmes par une espèce d'escalier taillé dans le roc comme celui du mont Borée. Nous aperçûmes un pont léger et d'une seule arche, élégamment jeté sur un petit fleuve, et réunissant deux hautes collines.

Arrivés au bord du fleuve, nous passâmes à gué ses eaux limpides, au travers de grands roseaux, de beaux lauriers-roses en pleine fleur. Ce fleuve que je passais ainsi sans le connaître était l'Eurotas. Une vallée tortueuse s'ouvrit devant nous ; elle circulait autour de plusieurs monticules de figure à peu près semblable, et qui avaient l'air de monts artificiels ou de tumulus. Nous nous engageâmes dans ces détours, et nous arrivâmes à Misitra comme le jour tombait[94].

Itinérance et surgissement de la mer Morte
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Nous marchâmes ainsi pendant deux heures le pistolet à la main comme en pays ennemi. Nous suivions, entre les dunes de sable, les fissures qui s'étaient formées dans une vase cuite aux rayons du soleil. Une croûte de sel recouvrait l'arène et présentait comme un champ de neige, d'où s'élevaient quelques arbustes rachitiques. Nous arrivâmes tout à coup au lac ; je dis tout à coup, parce que je m'en croyais encore assez éloigné. Aucun bruit, aucune fraîcheur ne m'avoir annoncé l'approche des eaux. La grève, semée de pierres, était brûlante, le flot était sans mouvement et absolument mort sur la rive[95].

---

[94] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 112-113.
[95] *Ibid.*, pp. 317-318.

2.

Tableau mouvant et pittoresque
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

A mesure que nous approchions de la mer, la rivière formait derrière nous un long canal, au fond duquel on apercevait les hauteurs d'où nous sortions, et dont les plans inclinés étaient colorés par un soleil couchant qu'on ne voyait pas. Des cygnes voguaient devant nous, et des hérons allaient chercher à terre leur retraite accoutumée. Cela me rappelait assez bien les fleuves et les scènes de l'Amérique, lorsque le soir je quittais mon canot d'écorce et que j'allumais du feu sur un rivage inconnu. Tout à coup les collines entre lesquelles nous circulions venant à se replier à droite et à gauche, la mer s'ouvrit devant nous. Au pied des deux promontoires s'étendait une terre basse à demi noyée, formée par les alluvions du fleuve. Nous vînmes mouiller sous cette terre marécageuse, près d'une cabane, dernier kan de l'Anatolie[96].

3.

Voyage jusqu'à Combourg
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Nos chevaux reposèrent à un village de pêcheurs sur la grève de Cancale. Nous traversâmes ensuite les marais et la fiévreuse ville de Dol : passant devant la porte du collège où j'allais bientôt revenir, nous nous enfonçâmes dans l'intérieur du pays.

Durant quatre mortelles lieues, nous n'aperçûmes que des bruyères guirlandées de bois, des friches à peine écrêtées, des semailles de blé noir, court et pauvre, et d'indigentes avenières. Des charbonniers conduisaient des files de petits chevaux à crinière pendante et mêlée ; des paysans à sayons de peau de bique, à cheveux longs, pressaient des bœufs maigres avec des cris aigus et marchaient à la queue d'une lourde charrue, comme des faunes labourant. Enfin, nous découvrîmes une vallée au fond de laquelle s'élevait, non loin d'un étang, la flèche de l'église d'une bourgade. A l'extrémité occidentale de cette bourgade, les tours d'un château féodal montaient dans les arbres d'une futaie éclairée par le soleil couchant.

J'ai été obligé de m'arrêter : mon cœur battait au point de repousser la table sur laquelle j'écris. Les souvenirs qui se réveillent dans ma mémoire m'accablent de leur force et de leur multitude : et pourtant, que sont-ils pour le reste du monde[97]?

---

[96] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 254-255.
[97] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre premier – chapitre 7, pp. 156-157.

4.

Apparition soudaine de Constantinople
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Constantinople, et surtout la côte d'Asie, étaient noyées dans le brouillard : les cyprès et les minarets que j'apercevais à travers cette vapeur présentaient l'aspect d'un forêt dépouillée Comme nous approchions de la pointe du sérail, le vent du nord se leva et balaya en moins de quelques minutes la brume répandue sur le tableau ; je me trouvai tout à coup au milieu du palais du commandeur des croyants : ce fut le coup de baguette d'un génie. Devant moi le canal de la mer Noire serpentait entre des collines riantes ainsi qu'un fleuve superbe : j'avais à droite la terre d'Asie et la ville de Scutari ; la terre d'Europe était à ma gauche : elle formait, en se creusant, une large baie pleine de grands navires à l'ancre et traversée par d'innombrables petits bateaux[98].

Apparition du Carmel
(Itinéraire de Paris à Jérusalem)

Le vent s'était levé la veille à huit heures du soir, et dans la nuit nous étions arrivés à la vue des côtes de Syrie. Comme j'étais couché tout habillé, je fus bientôt debout, m'enquérant de la montagne sacrée. Chacun s'empressait de me la montrer de la main, mais je n'apercevais rien, à cause du soleil qui commençait à se lever en face de nous. Ce moment avait quelque chose de religieux et d'auguste ; tous les pèlerins, le chapelet à la main, étaient restés en silence dans la même attitude, attendant l'apparition de la Terre-Sainte ; le chef des papas priait à haute voix : on n'entendait que cette prière et le bruit de la course du vaisseau, que le vent le plus favorable poussait sur une mer brillante. De temps à temps un cri s'élevait de la proue quand on revoyait le Carmel. J'aperçus enfin moi-même cette montagne comme une tache ronde au-dessous des rayons du soleil. Je me mis alors à genoux à la manière des Latins[99].

Les débris de Carthage
(Itinéraire de Paris à Jérusalem)

Le vaisseau sur lequel j'étais parti d'Alexandrie étant arrivé au port de Tunis, nous jetâmes l'ancre en face des ruines de Carthage : je les regardais sans pouvoir deviner ce que c'était ; j'apercevais quelques cabanes de Maures, un ermitage musulman sur la pointe d'un cap avancé, des brebis paissant parmi des ruines ; ruines si peu apparentes, que je les distinguais à peine du sol qui les portait : c'était là Carthage[100].

---

[98] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 256.
[99] *Ibid.*, p. 277.
[100] *Ibid.*, p. 525.

5. La découverte du Jourdain
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Nous levâmes le camp, et nous cheminâmes pendant une heure et demie avec une peine excessive dans une arène blanche et fine. Nous avancions vers un petit bois d'arbres de baume et de tamarins, qu'à mon grand étonnement je voyais s'élever du milieu d'un sol stérile. Tout à coup les Bethléémites s'arrêtèrent, et me montrèrent de la main, au fond d'une ravine, quelque chose que je n'avais pas aperçu. Sans pouvoir dire ce que c'était, j'entrevoyais comme une espèce de sable en mouvement sur l'immobilité du sol. Je m'approchai de ce singulier objet, et je vis un fleuve jaune que j'avais peine à distinguer de l'arène de ses deux rives. Il était profondément encaissé, et roulait avec lenteur une onde épaissie : c'était le Jourdain[101].

Apparition de Rosette
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Le soir même, nous eûmes, comme disent les marins, connaissance de quelques palmiers qui se montraient dans le sud-ouest, et qui paraissaient sortir de la mer ; on ne voyait point le sol qui les portait. Au sud, on remarquait une masse noirâtre et confuse, accompagnée de quelques arbres isolés : c'étaient les ruines d'un village, triste enseigne des destinées de l'Egypte.

Le 20, à cinq heures du matin, j'aperçus sur la surface verte et ridée de la mer une barre d'écume, et de l'autre côté de cette barre une eau pâle et tranquille. Le capitaine vint me frapper sur l'épaule, et me dit en langue franque : « Nilo ! » Bientôt après nous entrâmes et nous courûmes dans ces eaux fameuses, dont je voulus boire, et que je trouvai salées. Des palmiers et un minaret nous annoncèrent l'emplacement de Rosette ; mais le plan même de la terre était toujours invisible. Ces plages ressemblaient aux lagunes des Florides : l'aspect en était tout différent de celui des côtes de la Grèce et de la Syrie, et rappelait l'effet d'un horizon sous les tropiques[102].

Paysage égyptien jusqu'à Memphis
(*Les Martyrs*)

Le lendemain de cette journée, je m'embarquai pour Memphis. Nous nous trouvâmes bientôt au milieu de la mer, dans les eaux rougissantes du Nil. Quelques palmiers qui semblaient plantés dans les flots nous annoncèrent ensuite une terre que l'on ne voyait point encore. Le sol qui les portait s'éleva peu à peu au-dessus de l'horizon. On découvrit par degrés les sommets confus des édifices de Canope ; et l'Egypte enfin, toute brillante d'une inondation nouvelle, se montre à nos yeux comme une génisse féconde qui vient de se baigner dans les flots du Nil.

Nous entrâmes à pleines voiles dans le fleuve. Les mariniers le saluèrent de leurs cris et portèrent à leur bouche son onde sacrée. Un paysage à fleur d'eau s'étendait sur l'une et l'autre rive. Ce fertile marais était à peine ombragé par des sycomores chargés de figues et par des palmiers qui semblent être des roseaux du Nil. Quelquefois le désert, comme un ennemi, se glisse dans la verte plaine ; il pousse ses sables en longs serpents d'or, et dessine au sein de la fécondité des méandres stériles. Les hommes ont multiplié sur cette terre l'obélisque, la colonne et la pyramide, sorte d'Architecture isolée, qui remplace par l'art les troncs des vieux chênes que la nature a refusés à un sol rajeuni tous les ans.

Cependant nous commencions à découvrir à notre droite les premières sinuosités de la montagne de Libye, et à notre gauche la crête des monts de la mer Erythrée. Bientôt, dans l'espace vide que laissait l'écartement de ces deux chaînes de montagnes nous vîmes paraître le sommet des deux grandes pyramides. Placées à l'entrée de la vallée du Nil, elles ressemblent aux portes funèbres de l'Egypte, ou plutôt à quelque monument triomphal élevé à la mort pour ses victoires : Pharaon est là avec tout son peuple, et ses sépulcres sont autour de lui[103].

---

[101] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 324-325. La découverte du Jourdain a donné lieu à trois textes différents, dont une version dans *Mémoires d'outre-tombe*, quasi identique à celle que nous donnons ici, et une version modifiée dans *Les Martyrs*, que nous étudierons dans la dernière partie de notre travail.

[102] *Ibid.*, p. 458.

[103] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 281. Cette émergence des pyramides est aussi représentée lors de la traversée du canal de Ménouf, cette fois dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Elle sera l'objet d'une étude plus précise dans la suite de ce chapitre.

6.

Parcours spatial sur la pirogue, au gré des flots du Meschacebé : paysage de tribus
(*Les Natchez*)

Je franchis l'embouchure du Missouri. Je vis à l'orient le désert des Casquias et des Tamarouas, qui vivent dans les républiques unies ; au confluent de l'Ohio, fils de la montagne Allegany et du fleuve Monhougohalla, j'aperçus le pays des Chéroquois, qui sèment comme l'Européen ; et des Wabaches, toujours en guerre avec les Illinois. Plus loin je passai la rivière Blanche, fréquentée des crocodiles, et l'Akensas, qui se joint au Meschacebé par la rive occidentale. Je remarquai à ma gauche la contrée des Chicassas, venus au midi, et celle des Yazous, coureurs des montagnes ; à ma droite je laissai les Sélonis et les Panimas, qui boivent les eaux du ciel et vivent sous des lataniers. Enfin je découvris la cime des hauts magnolias qui couronnent le village des Natchez. Mes yeux se troublèrent, mon cœur flotta dans mon sein : je tombai sans mouvement au fond de ma pirogue, qui, poussée par la main du fleuve, alla s'échouer sur la rive[104].

La traversée du canal de Ménouf
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Nous passâmes par le canal de Ménouf, ce qui m'empêcha de voir le beau bois de palmiers qui se trouve sur la grande branche de l'ouest ; mais les Arabes infestaient alors le bord occidental de cette branche qui touche au désert libyque. En sortant du canal de Ménouf, et continuant de remonter le fleuve, nous aperçûmes, à notre gauche, la crête du mont Moqattam, et à notre droite, les hautes dunes de sable de la Libye. Bientôt, dans l'espace vide que laissait l'écartement de ces deux chaînes de montagnes, nous découvrîmes le sommet des Pyramides : nous en étions à plus de dix lieues. Pendant le reste de notre navigation, qui dura encore près de huit heures, je demeurai sur le pont à contempler ces tombeaux ; ils paraissaient s'agrandir et monter dans le ciel à mesure que nous approchions. Le Nil, qui était alors comme une petit mer ; le mélange des sables du désert et de la plus fraîche verdure ; les palmiers, les sycomores, les dômes, les mosquées et les minarets du Caire ; les pyramides lointaines de Sacarah, d'où le fleuve semblait sortir comme de ses immenses réservoirs ; tout cela formait un tableau qui n'a point son égal sur la terre[105].

---

[104] *Les Natchez, op. cit.*, p. 299.
[105] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 466.

7.

Parcours sur la rivière en direction du champ de moisson de la « folle avoine »
(*Les Natchez*)

On s'embarque dans des canots, sur la rivière qui coulait au bas de la colline où la cabane de René était bâtie. On remonte le courant pour arriver au lieu de la moisson. Les chênes-saules dont la rivière était bordée y répandaient l'ombre ; les pirogues s'ouvraient un chemin à travers les plantes qui couvraient de feuilles et de fleurs la surface de l'eau. Par intervalles, l'œil pénétrait la profondeur des flots roulant sur des sables d'or, ou sur des lits veloutés d'une mousse verdoyante. Des martins-pêcheurs se reposaient sur des branches pendantes au-dessus de l'onde, ou fuyaient devant les canots, en rasant le bord de la rivière[106].

Paysage mobile : navigation jusqu'à la mer
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

A quatre heures de l'après-midi, nous commençâmes à descendre la rivière : il y a seize lieues de l'échelle de Mikalitza à la mer. La rivière était devenue un fleuve à peu près de la largeur de la Seine ; elle coulait entre des monticules verts qui baignent leur pied dans les flots. La forme antique de notre galère, le vêtement oriental des passagers, les cinq matelots demi-nus qui nous tiraient à la cordelle, la beauté de la rivière, la solitude des coteaux, rendaient cette navigation pittoresque et agréable[107].

8.

Itinéraire : embarquement jusqu'à l'île Graciosa, les Açores, Saint-Pierre
(*Voyage en Amérique*)

Je m'embarquai donc à Saint-Malo, comme je l'ai dit ; nous prîmes la haute mer, et le 6 mai 1791, vers les huit heures du matin, nous découvrîmes le pic de l'île de Pico, l'une des Açores : quelques heures après, nous jetâmes l'ancre dans une mauvaise rade, sur un fond de roches, devant l'île Graciosa. On en peut lire la description dans l'Essai historique. On ignore la date précise de la découverte de cette île[108].

Parcours maritime
(*Voyage en Italie*)

On s'embarque, et l'on suit la digue jusqu'aux bains de Néron. J'ai fait cuire des œufs dans le Phlégéton. Rembarqué en sortant des mains de Néron ; tourné le promontoire : sur une côte abandonnée gisent, battues par les flots, les ruines d'une multitude de bains et de villa romaines. Temples de Vénus, de Mercure, de Diane ; tombeaux d'Agrippine, etc. Baïes fut l'Elysée de Virgile et l'Enfer de Tacite[109].

---

[106] *Les Natchez, op. cit.*, p. 380.
[107] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 254.
[108] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 671.
[109] *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1472.

9.

Errances dans le parc abandonné de Richmond
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Dans le parc abandonné de Richmond, je n'attendais aucun signal homicide, je n'aurais pas même souhaité le plus petit mal à qui m'aurait trahi. Je me promenais avec quelques daims paisibles : accoutumés à courir devant une meute, ils s'arrêtaient lorsqu'ils étaient fatigués ; on les rapportait, fort gais et tout amusés de ce jeu, dans un tombereau rempli de paille. J'allais voir à Kew les kanguroos, ridicules bêtes, tout juste l'inverse de la girafe : ces innocents quadrupèdes-sauterelles peuplaient mieux l'Australie que les prostituées du vieux duc de Queensbury ne peuplaient les ruelles de Richmond. La Tamise bordait le gazon d'un cottage à demi caché sous un cèdre du Liban, et parmi des saules pleureurs : un couple nouvellement marié était venu passer la lune de miel dans ce paradis[110].

Errances dans « Berlin glacé »
(*Mémoires d'outre-tombe*)

J'errais dans les espaces déserts de Berlin glacé ; mais je n'entendais pas sortir de ses murs, comme des vieilles murailles de Rome, de belles voix de jeunes filles. Au lieu de capucins à barbe blanche traînant leurs sandales parmi des fleurs, je rencontrais des soldats qui roulaient des boules de neige.

Un jour, au détour de la muraille d'enceinte, Hyacinthe et moi nous nous trouvâmes nez à nez avec un vent d'est si perçant, que nous fûmes obligés de courir dans la campagne pour regagner la ville à moitié morts. Nous franchîmes des terrains enclos, et tous les chiens de garde nous sautaient aux jambes en nous poursuivant. Le thermomètre descendit ce jour-là à 22 degrés au-dessous de glace. Un ou deux factionnaires, à Potsdam, furent gelés.

De l'autre côté du parc était une ancienne faisanderie abandonnée ; – les princes de Prusse ne chassent point. Je passais un petit pont de bois sur un canal de la Sprée, et je me trouvais parmi les colonnes de sapin qui faisaient le portique de la faisanderie. Un renard, en me rappelant ceux du mail de Combourg, sortait par un trou pratiqué dans le mur de la réserve, venait me demander de mes nouvelles et se retirait dans son taillis[111].

---

[110] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre douzième – Chapitre 5, pp. 583-584.
[111] *Ibid.*, tome II, Livre vingt-sixième - Chapitre 6, pp. 61-62.

10.

Promenade le long de la Reuss
(*Mémoires d'outre-tombe*)

J'ai poussé ce soir ma promenade le long de la Reuss, jusqu'à une chapelle bâtie sur le chemin : on y monte par un petit portique italien. De ce portique je voyais un prêtre priant seul à genoux dans l'intérieur de l'oratoire, tandis que j'apercevais au haut des montagnes les dernières lueurs du soleil couchant. En revenant à Lucerne, j'ai entendu dans les cabanes des femmes réciter le chapelet, la voix des enfants répondait à l'adoration maternelle. Je me suis arrêté, j'ai écouté au travers des entrelacs de vignes ces paroles adressées à Dieu du fond d'une chaumière[112].

Les promenades avec Amélie
(*René*)

Nous aimions à gravir les coteaux ensemble, à voguer sur le lac, à parcourir les bois à la chute des feuilles : promenades dont le souvenir remplit encore mon âme de délices. O illusion de l'enfance et de la patrie, ne perdez-vous jamais vos douceurs !

Tantôt nous marchions en silence, prêtant l'oreille au sourd mugissement de l'automne ou au bruit des feuilles séchées que nous traînions tristement sous nos pas ; tantôt, dans nos jeux innocents, nous poursuivions l'hirondelle dans la prairie, l'arc-en-ciel sur les collines pluvieuses ; quelquefois aussi nous murmurions des vers que nous inspirait le spectacle de la nature[113].

11.

Paysage à l'avancée du canot
(*Voyage en Amérique*)

Le ciel est pur sur ma tête, l'onde limpide sous mon canot, qui fuit devant une légère brise. A ma gauche sont des collines taillées à pic et flanquées de rochers d'où pendent des convolvulus à fleurs blanches et bleues, des festons de bignonias, de longues graminées, des plantes saxatiles de toutes les couleurs ; à ma droite règnent de vastes prairies. A mesure que le canot avance, s'ouvrent de nouvelles scènes et de nouveaux points de vue : tantôt ce sont des vallées solitaires et riantes, tantôt des collines nues ; ici c'est une forêt de cyprès, dont on aperçoit les portiques sombres ; là c'est un bois léger d'érables, où le soleil se joue comme à travers une dentelle[114].

Les forêts américaines au rythme du canot
(*Voyage en Amérique*)

Des deux côtes nous avions de hautes terres chargées de forêts : le feuillage offrait toutes les nuances imaginables : l'écarlate fuyant sur le rouge, le jaune foncé sur l'or brillant, le brun ardent sur le brun léger, le vert, le blanc, l'azur, lavés en mille teintes plus ou moins faibles, plus ou moins éclatantes. Près de nous c'était toute la variété du prisme ; loin de nous, dans les détours de la vallée, les couleurs se mêlaient et se perdaient dans des fonds veloutés. Les arbres harmonisaient ensemble leurs formes : les uns se déployaient en éventail, d'autres s'élevaient en cône, d'autres s'arrondissaient en boule, d'autres étaient taillés en pyramide. Mais il faut se contenter de jouir de ce spectacle sans chercher à le décrire[115].

---

[112] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome II, Livre trente-cinquième – Chapitre 17, p. 617.
[113] *René, op. cit.*, p. 119.
[114] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 703.
[115] *Ibid.*, p. 705.

12.

L'ascension de la montagne
(*Les Martyrs*)

De la vallée du palmier on apercevait à l'orient une haute montagne. Je me dirigeai sur cette espèce de phare, qui semblait m'appeler à un port à travers les flots fixes et les ondes épaisses d'un océan de sable. J'arrivai au pied de cette montagne ; je commençai à gravir des rocs noircis et calcinés qui fermaient l'horizon de toutes parts. La nuit était descendue ; je n'entendais que les pas d'une bête sauvage qui marchait devant moi et qui brisait, on passant dans l'ombre, quelques plantes desséchées. Je crus reconnaître le lion de la fontaine. Tout à coup il se mit à rugir : les échos de ces montagnes inconnues semblèrent s'éveiller pour la première fois, et répondirent par un murmure sauvage aux accents du lion. Il s'était arrêté devant une caverne dont l'entrée était fermée par une pierre. J'entrevois une faible lumière à travers les fentes du rocher. Le cœur palpitant de surprise et d'espoir, je m'approche, je regarde : ô miracle ! je découvre réellement une lumière au fond de cette grotte[116]!

La montée du Puy de Dôme
(*Voyage à Clermont*)

Le Puy-de-Dôme n'est élevé que de huit cent vingt-cinq toises au-dessus du niveau de la mer ; cependant je sentis à son sommet une difficulté de respirer que je n'ai éprouvée ni dans les Alleghanys, en Amérique, ni sur les plus hautes Alpes de la Savoie. J'ai gravi le Puy-de-Dôme avec autant de peine que le Vésuve ; il faut près d'une heure pour monter de sa base au sommet par un chemin raide et glissant, mais la verdure et les fleurs vous suivent. La petite fille qui me servait de guide m'avait cueilli un bouquet des plus belles pensées ; j'ai moi-même trouvé sous mes pas des œillets rouges d'une élégance parfaite. Au sommet du mont on voit partout de larges feuilles d'une plante bulbeuse, assez semblable au lis. J'ai rencontré, à ma grande surprise, sur ce lieu élevé trois femmes qui se tenaient par la main et qui chantaient un cantique. Au-dessous de moi, des troupeaux de vaches paissaient parmi les monticules que domine le Puy-de-Dôme. Ces troupeaux montent à la montagne avec le printemps, et en descendent avec la neige. On voit partout les burons ou les chalets de l'Auvergne, mauvais abris de pierres sans ciment ou de bois gazonné. Chantez les chalets, mais ne les habitez pas[117].

13.

L'arrivée à Chambord : mouvements du château
(Vie de Rancé)

Quand on arrive à Chambord, on pénètre dans le parc par une de ses portes abandonnées ; elle s'ouvre sur une enceinte décrépite et plantée de violiers jaunes ; elle a sept lieues de tour. Dès l'entrée on aperçoit le château au fond d'une allée descendante. En avançant sur l'édifice, il sort de terre dans l'ordre inverse une bâtisse placée sur une hauteur, laquelle s'abaisse à mesure qu'on en approche[118].

Approche de la baie de Chesapeake
(Voyage en Amérique)

Quelques jours après cet accident, nous aperçûmes la terre : elle était dessinée par la cime de quelques arbres qui semblaient sortir du sein de l'eau : les palmiers de l'embouchure du Nil me découvrirent depuis le rivage de l'Egypte de la même manière. Un pilote vint à notre bord. Nous entrâmes dans la baie de Chesapeake, et le soir même on envoya une chaloupe chercher de l'eau et des vivres frais[119].

---

[116] *Les Martyrs, op. cit.*, pp. 285-286.
[117] *Voyage à Clermont, op. cit.*, pp. 25-26.
[118] *Vie de Rancé, op. cit.*, Livre II, p. 1030.
[119] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 673.

14.

L'arrivée à Lutèce
(*Les Martyrs*)

Deux ponts de bois, défendus par deux châteaux, où l'on paye le tribut à César, joignent ce misérable hameau aux deux rives opposées du fleuve.

J'entrai dans la capitale des Parisii par le pont du septentrion, et je ne vis dans l'intérieur du village que des huttes de bois et de terre, recouvertes de paille et échauffées par des fourneaux. Je n'y remarquai qu'un seul monument : c'était un autel élevé à Jupiter par la compagnie des nautes. Mais hors de l'île, de l'autre côté du bras méridional de la Sequana, on voyait, sur la colline Lucotitius, un aqueduc romain, un cirque, un amphithéâtre et le palais des Thermes habité par Constance[120].

Combourg révélé
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Sa triste et sévère façade présentait une courtine portant une galerie à mâchicoulis, denticulée et couverte. Cette courtine liait ensemble deux tours inégales en âge, en matériaux, en hauteur et en grosseur, lesquelles tours se terminaient par des créneaux surmontés d'un toit pointu, comme un bonnet posé sur une couronne gothique.

Quelques fenêtres grillées apparaissaient çà et là sur la nudité des murs. Un large perron, raide et droit, de vingt-deux marches, sans rampes, sans garde-fou, remplaçait sur les fossés comblés l'ancien pont-levis ; il atteignait la porte du château, percée au milieu de la courtine. Au-dessus de cette porte on voyait les armes des seigneurs de Combourg, et les taillades à travers lesquelles sortaient jadis les bras et les chaînes du pont-levis[121].

La Terre-Sainte
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

La terre, dont nous pouvions être à huit ou dix lieues, paraissait généralement blanche, avec des ondulations noires, produites par des ombres ; rien ne formait saillie dans la ligne oblique qu'elle traçait du nord au midi ; le mont Carmel même ne se détachait point sur le plan : tout était uniforme et mal teint. L'effet général était à peu près celui des montagnes du Bourbonnais, quand on les regarde des hauteurs de Tarare. Une file de nuages blancs et dentelés suivait à l'horizon la direction des terres, et semblait en répéter l'aspect dans le ciel[122].

---

[120] *Les Martyrs, op. cit.*, Livre IX, p. 246.
[121] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre premier – Chapitre 7, p. 157.
[122] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 278.

15.

Eloignement de Jaffa
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

J'étais appuyé sur la poupe, et je regardais avec un vrai chagrin s'éloigner la terre. Au bout d'une demi-heure j'aperçus comme la réverbération lointaine d'un incendie sur la cime d'une chaîne de montagnes : ces montagnes étaient celles de la Judée. La lune, qui produisait l'effet dont j'étais frappé, montra bientôt son disque large et rougissant au-dessus de Jérusalem. Une main secourable semblait élever ce phare au sommet de Sion pour nous guider à la cité sainte. Malheureusement nous ne suivîmes pas comme les mages l'astre salutaire, et sa clarté ne nous servit qu'à fuir le port que nous avions tant désiré[123].

Départ de Woknabrück
(*Mémoires d'outre-tombe*)

Quand je partis de Woknabrück le jour finissait ; le soleil me remit entre les mains de sa sœur : double lumière d'une teinte et d'une fluidité indéfinissables.

Bientôt la lune régna seule : elle avait envie de renouer notre entretien des forêts de Haselbach ; mais je n'étais pas en train d'elle. Je lui préférai Vénus, qui se leva à deux heures du matin le 25 ; elle était belle comme parmi ces aurores où je la contemplais en l'implorant sur les mers de la Grèce[124].

16.

Quitter Venise
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Je quittai Venise le 28, et je m'embarquai à dix heures du soir pour me rendre en terre ferme. Le vent du sud-est soufflait assez pour enfler la voile, pas assez pour troubler la mer. A mesure que la barque s'éloignait, je voyais s'enfoncer sous l'horizon les lumières de Venise, et je distinguais, comme des taches sur les flots, les différentes ombres des îles dont la plage est semée. Ces îles, au lieu d'être couvertes de forts et de bastions, sont occupées par des églises et des monastères. Les cloches des hospices et des lazarets se faisaient entendre, et ne rappelaient que des idées de calme et de secours au milieu de l'empire des tempêtes et des dangers. Nous nous approchâmes assez d'une de ces retraites pour entrevoir des moines qui regardaient passer notre gondole ; ils avaient l'air de vieux nautoniers rentrés au port après de longues traverses : peut-être bénissaient-ils le voyageur, car ils se souvenaient d'avoir été comme lui étrangers dans la terre d'Egypte : « *Fuistis enim et vos advenae in terra Aegypti.* »[125].

Au partir de la Grèce
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

Nous descendîmes au bateau. Nos matelots avaient déjà fait les préparatifs du départ. Nous poussâmes au large, et la brise, qui était de terre, nous emporta rapidement vers Zéa. A mesure que nous nous éloignions, les colonnes de Sunium paraissaient plus belles au-dessus des flots on les apercevait parfaitement sur l'azur du ciel, à cause de leur extrême blancheur et de la sérénité de la nuit. Nous étions déjà assez loin du cap, que notre oreille était encore frappée du bouillonnement des vagues au pied du roc, du murmure des vents dans les genévriers, et du chant des grillons qui habitent seuls aujourd'hui les ruines du temple : ce furent les derniers bruits que j'entendis sur la terre de la Grèce[126]

---

[123] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, pp. 278-279.
[124] *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Livre quarante-unième - Chapitre 2, p. 919.
[125] *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 77.
[126] *Ibid.*, pp. 222-223.

17.

La plaine du camp
(Mémoires d'outre-tombe)

La plaine de notre camp était couverte de taureaux, de vaches, de chevaux, de bisons, de buffles, de grues, de dindes, de pélicans : ces oiseaux marbraient de blanc de noir et de rose le fond vert de la savane[127].

La prairie de jacobées
(Voyage en Amérique)

Nous traversâmes une prairie semée de jacobée à fleurs jaunes, d'alcée à panaches roses, et d'obélia, dont l'aigrette est pourpre. Des vents légers se jouant sur la cime de ces plantes brisaient leurs flots d'or, de rose et de pourpre, ou creusaient dans la verdure de longs sillons[128].

18.

Bois et réverbérations fantomatiques
(Voyage en Amérique)

Ne pouvant sortir de ces bois, nous y avons campé. La réverbération de notre bûcher s'étend au loin : éclairé en dessous par la lueur scarlatine, le feuillage paraît ensanglanté ; les troncs des arbres les plus proches s'élèvent comme des colonnes de granit rouge, mais les plus distants, atteints à peine de la lumière, ressemblent, dans l'enfoncement du bois, à de pales fantômes rangés en cercle au bord d'une nuit profonde[129].

Les chênes de la mort
(Les Martyrs)

A quelque distance du château, dans un de ces bois appelés chastes par les druides, on voyait un arbre mort que le fer avait dépouillé de son écorce. Cette espèce de fantôme se faisait distinguer par sa pâleur au milieu des noirs enfoncements de la forêt. Adoré sous le nom d'Irminsul, il était devenu une divinité formidable pour les barbares, qui dans leurs joies comme dans leurs peines ne savent invoquer que la mort. Autour de ce simulacre, quelques chênes, dont les racines avaient été arrosées du sang humain, portaient suspendues à leurs branches les armes et les enseignes de guerre des Gaulois ; le vent les agitait sur les rameaux, et elles rendaient, en s'entre choquant, des murmures sinistres[130].

---

[127] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, Livre huitième – Chapitre 4, p. 403.
[128] *Voyage en Amérique, op. cit.*, p. 725.
[129] *Ibid.*, p. 706.
[130] *Les Martyrs, op. cit.*, p. 263.

19.

Le retour au château paternel
(*René*)

J'arrivai au château par la longue avenue de sapins ; je traversai à pied les cours désertes ; je m'arrêtai à regarder les fenêtres fermées ou demi-brisées, le chardon qui croissait au pied des murs, les feuilles qui jonchaient le seuil des portes, et ce perron solitaire où j'avais vu si souvent mon père et ses fidèles serviteurs. Les marches étaient déjà couvertes de mousses ; le violier jaune croissait entre leurs pierres déjointes et tremblantes[131].

[131] *René, op. cit.*, p. 136-137.

Troisième partie – Le paysage, entre effets textuels et intertextuels

1.

Le panorama des fleuves américains
(Fragments du *Génie du Christianisme*)

Il est difficile de se faire une idée de la navigation intérieure, dont la nature a disposé les canaux dans cette partie du Nouveau Monde. Des millions de fleuves se croisent, se quittent, se mêlent de nouveau, se nouent, se dénouent en cent manières. Les uns tombent du sommet d'une montagne, tels que le Kanhaway ; les autres forment des rapides tumultueux sous des rives perpendiculaires de cinq cents pieds d'élévation, tels que le Kentucky ; d'autres ouvrent lentement leurs vastes plis à travers les forêts et les savanes, tels que la Kauk. Tous ces fleuves, en descendant les uns dans les autres et formant les branches d'une seule chaîne, varient leurs confluents selon leur plus ou moins de pureté et le plus ou moins de vitesse de leur cours. L'Ohio apporte tranquillement au Meschacebé la collection des belles ondes qu'il dérobe aux urnes du Kentucky, du Scioto, du Ouabache et du Tenate ; tandis que le Missouri darde, comme une écluse, son eau blanche à travers l'antre des fleuves, le coupe obliquement en Y, dont une large barre va frapper le bord opposé, rebondit, et, contraint alors de se mêler à son rival, le précipite avec lui vers la mer en décolorant ses ondes.

Quand tous ces fleuves se sont gonflés des déluges de l'hiver, quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts, c'est alors qu'il se fait dans les eaux de la solitude des embarcations dignes de sa pompe sauvage. Le temps, comme un puissant bûcheron, assemble sur toutes les sources les arbres déracinés : il les unit avec des lianes, il les cimente avec des vases et des argiles ; il y plante de jeunes arbrisseaux et lance son ouvrage sur les ondes. Charriés par les vagues écumantes, ces radeaux débouchent de toutes parts sur le Meschacebé. Le vieux fleuve s'en empare à son fer, et se charge d'aller les placer à son embouchure, pour y former une nouvelle branche et multiplier ses cornes avec ses années. Monté sur ces vastes trains de bois, il les dirige avec son trident et repousse l'un et l'autre rivage ; par intervalles il élève sa grande voix en passant sous les monts, et répand ses eaux débordées autour des tombeaux indiens et des troncs des arbres, comme le Nil autour des pyramides et des colonnes égyptiennes. Mais comme la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature, tandis que le courant du milieu entraîne rapidement vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter tranquillement, le long des rivages, des îles de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons, à l'extrémité d'un mât de quinze à seize pouces. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles, s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs, et la colonie, déployant aux vents ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve[132].

[132] « Fragments du Génie du christianisme primitif », in *Génie du Christianisme*, Des plantes », *op. cit.*, pp. 1318-1319.

Les fleuves américains
(prologue d'*Atala*)

La France possédait autrefois dans l'Amérique septentrionale un vaste empire, qui s'étendait depuis le Labrador jusqu'aux Florides, et depuis les rivages de l'Atlantique jusqu'aux lacs les plus reculés du haut Canada.

Quatre grands fleuves, ayant leurs sources dans les mêmes montagnes, divisaient ces régions immenses : le fleuve Saint-Laurent, qui se perd à l'est dans le golfe de son nom ; la rivière de l'Ouest, qui porte ses eaux à des mers inconnues ; le fleuve Bourbon, qui se précipite du midi au nord dans la baie d'Hudson, et le Meschacebé qui tombe du nord au midi dans le golfe du Mexique.
Ce dernier fleuve, dans un cours de plus de mille lieues, arrose une délicieuse contrée, que les habitants des Etats-Unis appellent le nouvel Eden, et à laquelle les Français ont laissé le doux nom de Louisiane. Mille autres fleuves, tributaires du Meschacebé, le Missouri, l'Illinois, l'Akanza, l'Ohio, le Wabache, le Tenase, l'engraissent de leur limon et la fertilisent de leurs eaux. Quand tous ces fleuves se sont gonflés des déluges de l'hiver, quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts, les arbres déracinés s'assemblent sur les sources. Bientôt la vase les cimente, les lianes les enchaînent, et des plantes, y prenant racine de toutes parts, achèvent de consolider ces débris. Charriés par les vagues écumantes, ils descendent au Meschacebé : le fleuve s'en empare, les pousse au golfe Mexicain, les échoue sur des bancs de sable, et accroît ainsi le nombre de ses embouchures. Par intervalles, il élève sa voix en passant sur les monts, et répand ses eaux débordées autour des colonnades des forêts et des pyramides des tombeaux indiens ; c'est le Nil des déserts. Mais la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature : tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter, le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles, s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve[133].

2.

Mer Morte et vallée du Jourdain
(*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)

La chaîne du couchant appartient aux montagnes de Judée. Moins élevée et plus inégale que la chaîne de l'est, elle en diffère encore par sa nature : elle présente de grands monceaux de craie et de sable qui imitent la forme de faisceaux d'armes, de drapeaux ployés, ou de tentes d'un camp assis au bord d'une plaine. Du côté de l'Arabie, ce sont au contraire de noirs rochers à pic, qui répandent au loin leur ombre sur les eaux de la mer Morte. Le plus petit oiseau du ciel ne trouverait pas dans ces rochers un brin d'herbe pour se nourrir ; tout y annonce la patrie d'un peuple réprouvé ; tout semble y respirer l'horreur et l'inceste d'où sortirent Ammon et Moab[134].

Mer Morte et vallée du Jourdain
(*Les Martyrs*)

Bientôt ils arrivent au dernier rang des montagnes de Judée qui bordent les eaux de la mer Morte et la vallée du Jourdain.

Deux hautes chaînes de montagnes, s'étendant du nord au midi, sans détours, sans sinuosités, s'offrent aux yeux des trois voyageurs. Du côté de la Judée, ces montagnes sont des monceaux de craie et de sable qui imitent la forme de faisceaux d'armes, de drapeaux ployés ou de tentes d'un camp assis au bord d'une plaine. Du côté de l'Arabie sont de noirs rochers perpendiculaires, qui versent à la mer Morte des torrents de soufre et de bitume. Le plus petit oiseau du ciel n'y trouverait pas un brin d'herbe pour se nourrir ; tout y annonce la patrie d'un peuple réprouvé ; tout semble y respirer l'horreur de l'inceste d'où sortirent Ammon et Moab[135].

---

[133] *Atala, op. cit.*, pp. 33-34.
[134] *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, pp. 315-316.
[135] *Les Martyrs, op. cit.*, Livre XIX, p. 412.

3.

Promenade dans Rome au clair de lune
(Voyage en Italie)

Du haut de la Trinité du Mont, les clochers et les édifices lointains paraissent comme les ébauches effacées d'un peintre, ou comme des côtes inégales vues de la mer, du bord d'un vaisseau à l'ancre.

Ombre de l'obélisque : combien d'hommes ont regardé cette ombre en Egypte et à Rome ? Trinité du Mont déserte : un chien aboyant dans cette retraite des Français. Une petite lumière dans la chambre élevée de la villa Médicis.

Le Cours : calme et blancheur des bâtiments, profondeur des ombres transversales. Place Colonne : Colonne Antonine à moitié éclairée.

Panthéon : sa beauté au clair de la lune.

Colisée : sa grandeur et son silence à cette même clarté.

Saint-Pierre : effet de la lune sur son dôme, sur le Vatican, sur l'obélisque, sur les deux fontaines, sur la colonnade circulaire.

[…]

Rome sommeille au milieu de ces ruines. Cet astre de la nuit, ce globe que l'on suppose un monde fini et dépeuplé, promène ses pâles solitudes au-dessus des solitudes de Rome ; il éclaire des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres qui sont aussi déserts que les portiques du Colisée[136].

Clair de lune sur Rome
(Mémoires d'outre-tombe)

On m'avait recommandé de me promener au clair de la lune : du haut de la Trinité-du-Mont, les édifices lointains paraissaient comme les ébauches d'un peintre ou comme des côtes enfumées vues de la mer, du bord d'un vaisseau. L'astre de la nuit, ce globe que l'on suppose un monde fini, promenait ses pâles déserts au-dessus des déserts de Rome ; il éclairait des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres aussi muets et aussi dépeuplés que les portiques du Colysée[137].

---

[136] *Voyage en Italie*, « Promenade dans Rome, au claire de lune », *op. cit.*, p. 1457.
[137] *Mémoires d'outre-tombe, op. cit,*, tome I, Livre quatorzième – chapitre 7, p. 684.

4.

Quiétude et endormissement américains
(Voyage en Amérique)

> Après le souper, je me suis assis à l'écart sur la rive ; on n'entendait que le bruit du flux et du reflux du lac, prolongé le long des grèves ; des mouches luisantes brillaient dans l'ombre et s'éclipsaient lorsqu'elles passaient sous les rayons de la lune. Je suis tombé dans cette espèce de rêverie connue de tous les voyageurs : nul souvenir distinct de moi ne me restait ; je me sentais vivre comme partie du grand tout et végéter avec les arbres et les fleurs. C'est peut-être la disposition la plus douce pour l'homme, car, alors même qu'il est heureux, il y a dans ses plaisirs un certain fonds d'amertume, un je ne sais quoi qu'on pourrait appeler la tristesse du bonheur. La rêverie du voyageur est une sorte de plénitude de cœur et de vide de tête qui vous laisse jouir en repos de votre existence : c'est par la pensée que nous troublons la félicité que Dieu nous donne : l'âme est paisible, l'esprit est inquiet[138].

Ce passage n'est pas sans faire référence à un passage célèbre des *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau que Chateaubriand cite lui-même dans ses *Mélanges littéraires* :

> Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île, et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens, et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent, sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi, et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde, dont la surface des eaux m'offrait l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui, sans aucun concours actif de mon âme, ne laissait pas de m'attacher, au point, qu'appelé par l'heure et le signal convenu, je ne pouvais m'arracher de là sans efforts.

Le commentaire de Chateaubriand donne lieu à un nouveau texte descriptif qui vient s'ajouter à la longue liste des réécritures de cet extrait des *Rêveries* :

> Ce passage de Rousseau me rappelle qu'une nuit, étant couché dans une cabane, en Amérique, j'entendis un murmure extraordinaire qui venait d'un lac voisin. Prenant ce murmure pour l'avant-coureur d'un orage, je sortis de la hutte pour regarder le ciel. Jamais je n'ai vu de nuit plus belle et plus pure. Le lac s'étendait tranquille, et répétait la lumière de la lune, qui brillait sur les pointes des montagnes et sur les forêts du désert. Un canot indien traversait les flots en silence. Le bruit que j'avais entendu provenait du flux du lac, qui commençait à s'élever, et qui imitait une sorte de gémissement sous les rochers du rivage. J'étais sorti de la hutte avec l'idée d'une tempête : qu'on juge de l'impression que fit sur moi le calme et la sérénité de ce tableau ; ce fut comme un enchantement[139].

---

[138] *Voyage en Amérique*, *op. cit.*, p. 730. Ce passage donne lieu à une réécriture dans *Mémoires d'outre-tombe*, cité dans ces « Annexes » p. 687 (références note 46).
[139] Ces deux passages sont extrait de *Mélanges littéraires*, « Young », *op. cit.*, p. 31.

5.

Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*

18 août.

Pourquoi faut-il que ce qui fait la félicité de l'homme devienne aussi la source de son malheur ?

Cette ardente sensibilité de mon cœur pour la nature et la vie, qui m'inondait de tant de volupté, qui du monde autour de moi faisait un paradis, me devient maintenant un insupportable bourreau, un mauvais génie qui me poursuit en tous lieux. Lorsque autrefois du haut du rocher je contemplais, par-delà le fleuve, la fertile vallée jusqu'à la chaîne de ces collines ; que je voyais tout germer et sourdre autour de moi ; que je regardais ces montagnes couvertes de grands arbres touffus depuis leur pied jusqu'à leur cime, ces vallées ombragées dans leurs creux multiples, de petits bosquets riants, et comme la tranquille rivière coulait entre les roseaux susurrants, et réfléchissait les chers nuages que le doux vents du soir promenait sur le ciel en les balançant ; alors que j'entendais les oiseaux animer autour de moi la forêt ; que je voyais des milliers d'essaims de moucherons danser gaiement dans le dernier rayon rouge du soleil, dont le regard, dans un dernier tressaillement, délivrait et faisait sortir de l'herbe le scarabée bourdonnant ; que le bruissement et le va-et-vient autour de moi rappelaient mon attention sur le sol ; et que la mousse qui arrache à mon dur rocher sa nourriture, et le genêt qui croît le long de l'aride colline de sable, m'indiquaient cette vie intérieure, ardente et sacrée qui anime la nature !... Comme je faisais entrer cela dans mon cœur ! Je me sentais comme déifié par cette abondance débordante, et les majestueuses formes du monde infini vivaient et se mouvaient dans mon âme. Je me voyais environné d'énormes montagnes ; des précipices étaient devant moi, et des rivières d'orages s'y plongeaient ; des fleuves coulaient sous mes pieds, les forêts et les monts résonnaient, et toutes les forces impénétrables qui créent, je les voyais, dans les profondeurs de la terre, agir et réagir, et je voyais fourmiller sur terre et sous le ciel les innombrables races des êtres vivants. Tout, tout est peuplé, sous mille formes différentes ; et puis voici les hommes, qui ensemble s'abritent dans leurs petites maisons, et s'y nichent, et selon eux, règnent sur le vaste univers ! Pauvre insensé qui croit tout si peu de chose, parce que tu es si petit ! Depuis les montagnes inaccessibles, à travers le désert, qu'aucun pied ne toucha, jusqu'au bout de l'océan inconnu, l'esprit de celui qui crée éternellement souffle et se réjouit de chaque atome qui le sent et vit de sa vie… Ah ! pour lors combien de fois j'ai désiré, porté sur les ailes de la grue qui passait sur ma tête, voler au rivage de la mer immensurable, boire à la coupe écumante de l'infini la vie qui, pleine de joie, en déborde, et seulement un instant sentir dans l'étroite capacité de mon sein une goutte de la béatitude de l'être qui produit tout en lui-même et par lui-même !

Mon ami, je n'ai plus que le souvenir de ces heures pour me soulager. Même les efforts que je fais pour me rappeler et rendre ces inexprimables sentiments, en élevant mon âme au-dessus d'elle-même, me font doublement sentir le tourment de la situation où je suis maintenant.

Devant mon âme s'est levé comme un rideau, et le spectacle de la vie infinie s'est métamorphosé devant moi en l'abîme du tombeau éternellement ouvert. Peut-on dire, « Cela est », quand tout passe ? quand tout, avec la vitesse d'un éclair, roule et passe ? quand chaque être n'épuise que si rarement la force que lui confère son existence, et est entraîné dans le torrent, submergé, écrasé sur les rochers ? Il n'y a point d'instant qui ne te dévore, toi et les tiens qui t'entourent ; point d'instant que tu ne sois, que tu ne doives être un destructeur. La plus innocente promenade coûte la vie à mille pauvres vermisseaux ; un seul de tes pas détruit le pénible ouvrage des fourmis, et foule un petit monde dans un tombeau ignominieux. Ah ! ce ne sont pas vos grandes et rares catastrophes, ces inondations qui emportent vos villages, ces tremblements de terre qui engloutissent vos villes, qui me touchent : ce qui me mine le cœur, c'est cette force dévorante qui est cachée dans toute la nature, qui ne produit rien qui ne détruise ce qui l'environne et ne se détruise soi-même… C'est ainsi que j'erre plein de tourments. Ciel, terre, force actives qui m'environnent, je ne vois rien dans tout cela qu'un monstre toujours dévorant et toujours ruminant.

22 août.

[…] Je te le jure, parfois j'ai désiré être un ouvrier, afin d'avoir, le matin, en me levant, une vue sur le jour à venir, une raison d'agir, une espérance. J'envie souvent le sort d'Albert, que je vois enfoncé jusqu'aux yeux dans les parchemins ; et je me figure que, si j'étais à sa place, je me trouverais heureux[140].

---

[140] Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Gallimard, « Folio classique », pp. 84-87.

Chateaubriand, *René*, « L'appel de l'infini »

Mais comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades ? Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en jouit, mais on ne peut les peindre.

L'automne me surprit au milieu de ces incertitudes : **j'entrai avec ravissement dans les mois des tempêtes**. Tantôt j'aurais voulu être un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes ; tantôt j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois. J'écoutais ses chants mélancoliques, qui me rappelaient que dans tout pays le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs.

Le jour, je m'égarais sur de grandes bruyères terminées par des forêts. Qu'il fallait peu de chose à ma rêverie ! **une feuille séchée que le vent chassait devant moi**, une cabane dont la fumée s'élevait dans la cime dépouillée des arbres, la mousse qui tremblait au souffle du nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée, un étang désert où le jonc flétri murmurait ! Le clocher solitaire s'élevant au loin dans la vallée a souvent attiré mes regards ; souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent ; j'aurais voulu être sur leurs ailes. Un secret instinct me tourmentait ; je sentais que je n'étais moi-même qu'un voyageur, mais une voix du ciel semblait me dire : « Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ; attends que le vent de la mort se lève, alors tu déploieras ton vol vers ces régions inconnues que ton cœur demande. »

« Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie ! » Ainsi disant, je marchais à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie, ni frimas, enchanté, tourmenté et comme possédé par le démon de mon cœur.

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, que j'aurais la puissance de créer des mondes. Ah ! si j'avais pu faire partager à une autre les transports que j'éprouvais ! O Dieu ! si tu m'avais donné une femme selon mes désirs ; si, comme à notre premier père, tu m'eusses amené par la main une Eve tirée de moi-même... Beauté céleste ! je me serais prosterné devant toi, puis, te prenant dans mes bras, j'aurais prié l'Eternel de te donner le reste de ma vie[141].

[141] *René, op. cit.*, pp. 129-130.

Index

Index des noms de lieux

- A -

ACORES (Îles), 283, 391, 708.
ACRE (Saint-Jean d'), 311.
ACRO-CORINTHE (L'), 478.
ADRIATIQUE (Mer), 57 ; notes : 393.
AFRIQUE, 103, 251, 273, 283, 329, 577, 587, 690, 698 ; notes : 179, 646.
AIGUEBELLE, 65, 66, 680.
ALACHUA (Savane), 497, 503 ; notes : 364, 497, 606, 633.
ALBANO, 682 ; notes : 80
ALBION, 537.
ALEXANDRIE, 110, 247, 248, 335, 407, 408, 513, 705 ; notes : 150.
ALGER, 329 ; notes : 644,
ALHAMBRA (Palais de l'), 8, 329, 372-375, 588, 595, 619, 655, 669 ; notes : 394.
ALLEGHANY (Monts / Fleuve), 571.
ALLEMAGNE, 288, 495, 537, 569, 689 ; notes : 447.
ALPES (Les), 124, 146, 181, 211-212, 320, 476, 499, 554, 675, 680, 688, 700, 711 ; notes : 5, 26, 65, 390, 416.
ALPHEE (L'), 60, 444, 600, 625, 677, 681 ; notes : 60, 61, 76, 600.
ALTORF, 344.
AMERIQUE, 4, 8, 9, 79, 94, 95, 103, 112, 137, 176, 187, 189, 213, 215, 218, 230, 237, 254, 264, 289, 295, 299, 321, 343, 351, 353, 422, 425, 426, 435, 441, 471, 473, 482, 502, 503, 510, 524, 528, 532, 534, 554, 555, 560, 569, 571, 573, 579, 589, 593, 594, 596, 612, 618, 628, 653, 695, 704, 711, 717, 719 ; notes : 27, 34, 45, 46, 48, 84, 86, 96, 114, 124, 125, 154, 185, 213, 233, 265, 290, 353, 368, 465, 523, 526, 618.
AMYCLEE, 673.
ANATOLIE, 264, 266, 331, 383, 704 ; notes : 383, 580.
ANDALOUSIE, 563, 564, 702 ; notes : 199.
ANGLETERRE, 94, 195, 197-199, 234, 288, 449, 453, 563, 564, 569, 702 ; notes : 34, 195, 199, 702,
ANIO, 423, 603, 674, notes : 384.
APALACHUCLA, 107.
APENNIN, 212, 320, 379, 566, 678 ; notes : 62, 379, 643.

APPALACHES (Monts), 209, 210, 222, 499, 500, 672 ; notes : 48, 211.
ARABIE, 38, 530, 679, 717 ; notes : 64, 69, 385, 651.
ARCADIE, 75, 337, 354, 569, 610, 625, 681 ; notes : 60, 76, 600, 604, 605, 641.
ARDENNES, 255, 257.
ARENENBERG (Château d'), 393 ; notes : 393.
AEROPAGE (L'), 512.
ARGOS, 444, 673 ; notes : 324, 325, 445.
ARMORIQUE, 554, 557, 591, 602.
ASIE, 57, 163, 271, 273, 455, 675, 698, 705 ; notes : 58, 179, 399, 408, 412.
ATHENES, 47, 48, 244, 261, 326, 367, 402, 457, 482, 483, 496, 555, 566, 576, 580, 592, 672 ; notes : 47, 57, 326, 327, 332, 367, 402, 414.
ATLANTIDE, notes : 604.
ATLANTIQUE (Océan) : 215, 283, 694, 717 ; notes : 27, 646.
ATTIQUE, 247, 624, 701 ; notes : 604.
AUVERGNE, notes : 304.
AVERNE (Lac), 353, 411, 563,

- B -

BABYLONE, 367, 518, 684 ; notes : 367, 368.
BABYX (Le pont), 671, 673, notes : 388.
BAIES, 252, 417, 563, 683, 708 ; notes : 82, 528, 529,
BALTIMORE, 264, 265, 266, 549 ; notes : 264, 265, 270.
BATAVIE, 468.
BENGALE, notes : 389.
BETIQUE, 329.
BERLIN, 286-288, 550, 556, 709.
BETHLEEM, 39, 40, 333, 670 ; notes : 40, 41, 43.
BIENNE, 566.
BOCAGE DE SMILAX (Le), notes : 620.
BOCAGES DE LA MORT (Les), 441, 597, 611, 614, 622, 628 ; notes : 613.
BOIS DU SANG, 613, 614, 629,
BOSPHORE, 57.
BOULACQ, notes : 367.
BRETAGNE, 187, 189, 192, 195, 196, 199, 231, 248, 249, 431, 546, 547, 556-558, 569, 699, 702 ; notes : 34, 187, 188, 1293, 195, 196, 231, 583.
BRULOS (Le cap) : 426.
BURGOS, 460.
BYRSA, 326, 678.

- C -

CADIX, 329, 390, notes : 390.
CALVAIRE (Le mont), 162, 164, 382, 671, 699 ; notes : 45, 382.
CAIRE (Le), 345, 367, 707 ; notes : 367, 368, 389.
CALEDONIE, 363.
CALYPSO, 511, 516.

CANADA, 215, 235, 451, 717 ; notes : 236, 606.
CANNES, 700.
CAPITOLE, 194, 378 ; 378.
CAPRI (/ Capri), 252, 523, 563, 678, 683 ; notes : 82, 528, 529.
CARAMANIE, 283, 358, 414.
CARMEL, 269-271, 311, 705, 712 ; notes : 271, 273, 433.
CAROLINE, notes : 422, 646.
CARTHAGE, 62, 63, 244, 261, 269, 270, 326, 327, 329, 332, 333, 391, 555, 577, 678, 705, notes : 62, 270, 352, 381, 382, 647.
CAUTERETS, 383, notes : 383.
CAVERNE AUX OSSEMENTS, 594, 602, 618.
CESAREE, 311.
CHAMBORD, 9, 306, 307, 437, 711 ; notes : 306.
CHATA-HUCHE (Fleuve), 107 ; notes : 628.
CHESAPEAKE (Canal / Baie de), 306, 307, 711.
CORDOUE, 329, 595 ; notes : 389.
CORINTHE, 482, 518, 575, 672, 701 ; notes : 414.
CORON, 52, 675 ; notes : 52.
CRETE, 178, 283.
CUMBERLAND (Rivière), 234, 700.
CUMES, 563.
CUSCOWILLA, 580.
CYTHERE, 186.
CYTHERON, 672 ; notes : 47.

- D -

DANUBE, 317-318 ; notes : 639.
DELAWARE (Rivière), 382 ; notes : 382, 646.
DINAN, 231, 352.
DJIZE, 687.
DOL, 267, 704.
DOME (Puy de), 435, 478, 711 ; notes : 303.
DORIA (galerie), 471 ; notes : 471.
DOURO (Le, Rivière), 39-42, 595, 669, 689 ; notes : 40, 42, 101.

- E -

ECHELLES (Les), 691.
ECOSSE, 234.
EDEN (voir aussi Paradis), 175, 177, 180, 216, 267, 289, 419, 482, 510, 717 ; notes : 175, 420, 421.
EGYPTE, 166, 194, 274, 307, 329, 391, 426, 427, 471, 591, 687, 693, 706, 711, 713, 718 ; notes : 194, 273, 274, 408, 568, 573, 578, 644.
ELBE, 60, 677.
ELDORADO, 419, 421-423, 438 ; notes : 422.
ELEUSIS, 530, 531.

ELYSEE, 563 (Champs), 708 ; notes : 390 (Champs).
ENFER, 148, 151, 153, 160, 161, 169, 171, 173, 174, 217, 267, 268, 320, 348, 363, 375, 376, 389, 421, 444, 506, 518, 520, 522, 523, 594, 597, 608, 641, 708, notes : 64, 86, 87, 90, 148, 152, 163, 169, 320, 331, 519, 520, 522, 641 (Enfer) ; 97, 139, 152, 161-168, 170, 519, 523, notes : 97, 151, 152, 162, 164, 198, 520, 523, 636 (Enfers).
EPIDAURE, 672, 677.
ERIE (Lac), 506, 687.
ESCURIAL (Palais de l'), 460, 549.
ESPAGNE, 329, 383, 460 ; notes : 383.
ETATS-UNIS (voir aussi : Amérique ; Nouveau-Monde), 216, 717.
ETNA, 52, 139, 282, 289, 301, 364, 496, 675 ; notes : 52, 133, 139, 364, 497, 643.
EUROPE, 21, 72, 112, 119, 235, 271, 349, 383, 413, 422, 468, 489, 498, 594, 596, 618, 700, 705 ; notes : 86, 233, 260, 343, 382, 383, 386, 472, 605, 637, 648, 659.
EUROTAS, 41, 46, 93, 94, 98, 263, 264, 578, 579, 669, 671, 673, 703 ; notes : 40, 42, 46, 50, 95, 270, 273, 388.

- F -

FANO, 511, 516.
FERVAQUES (Château de / Fervacques), 418.
FLORENCE, 415.
FLORIDE (FLORIDES), 337, 477, notes : 85, 565 (Floride) ; 179, 215, 222, 238, 273, 419, 464, 657, 698, 706, 717, notes : 238, 273, 497, 501, 505, 651, 657 (Florides).
FRANCE, 21, 94, 101, 119, 146, 156, 179, 181, 187, 198, 199, 212, 215, 289, 329, 335, 348, 372, 435, 438, 451, 460, 495, 503, 549, 570, 574-576, 580, 684, 698, 699, 717 ; notes : 19, 34, 41, 85, 99, 113, 182, 326, 363, 372, 392, 518, 525, 614, 647, 660, 699.

- G -

GALATA, 104, 690.
GAND, 293, 570, 571, 579 ; notes : 286.
GANGE (Le), 244, 256, 555.
GAULE (La / Les Gaules), 308, 320 (Gaule) ; 136, 196, 197, 617, 701, notes : 197, 648 (Gaules).
GENERALIFE (Jardins du), 669.
GENEVE, 574.
GERMANIE (voir aussi Allemagne), 351, 515, 559, 674 ; notes : 559.
GIBRALTAR, 329.
GRACIOSA (Île), 398, 405, 406, 409, 708 ; notes : 283, 402.
GRAND-BE, 556, 699.
GRAND-ESPRIT (Île du), 700.
GRANIQUE(Le) (voir aussi Sousonghirli), 358, notes : 358.

GRECE, 183-185, 191-194, 206, 234, 246, 247, 266, 273, 315, 320, 329, 354, 391, 431, 455, 456, 467, 468, 479, 487, 488, 496, 512, 514-516, 518, 524, 531, 533, 559, 566, 571, 576, 577, 591, 618, 675, 693, 698, 700, 702, 706, 713 ; notes : 193, 194, 273, 315, 316, 368, 398, 427, 458, 478, 482, 492, 511, 515, 516, 531, 559, 566, 571, 576, 579, 586, 599, 665.
GRENADE, 101, 329, 352, 373, 438, 460, 566, 579, 586-588, 595, 646, 669, 689 ; notes : 42, 102, 649, 654, 656.

- H -

HEIDELBERG, 337 ; notes : 377.
HERCULANUM, 133, 521 ; notes : 521.
HERMUS, 513.
HIMALAYA (/ Hymalaya), 244, 256, 554, 555 ; notes : 257.
HUDSON (Baie d'), 215, 700, 717.
HYMETTE (Mont / Hymète), 487, 672 ; notes : 47, 604.

- I -

IDA(Mont), 675 ; notes : 52, 53.
IDUMEE, 679 ; notes : 402.
ILLISSUS, notes : 421.
INDE, (/ Les Indes) : 146, 181, notes : 636 (Indes) ; 256 (Inde).
INDUS (Fleuve // voir Gange), 173, notes : 173, 631.
INFIRMERIE (Marie-Thérèse), 422.
IONIE, 247 ; notes : 646.
ISCHIA, 523.
ITALIE, 21, 178, 191, 212, 305, 318, 319, 320, 370, 379, 381, 391, 408, 413, 414, 423, 440, 469, 471, 477, 488, 491, 510, 515, 526, 556, 569, 571, 582, 592, 700 ; notes : 242, 302, 305, 393, 435, 436, 452, 520, 572, 583, 630.
ITHOME (mont), 675 ; notes : 53.

- J -

JAFFA, 315, 440, 713 ; notes : 440.
JERUSALEM, 44-46, 57, 63, 64, 117, 175, 192, 244, 266-271, 274, 289, 309, 313, 314, 319, 323, 326, 329, 355, 360, 361, 367, 404, 406, 444, 514, 555, 591, 592, 616, 624, 664, 670, 671, 679, 713 ; notes : 44, 45, 64, 135, 261, 268, 273, 313, 314, 326, 354, 367, 445.
JOSAPHAT (Vallée de), 39, 40, 43, 323, 670, 671 ; notes : 41, 43.
JOURDAIN (Le), 63, 98, 264, 272, 333, 454, 530, 532, 533, 579, 592, 679, 690, 706, 717 ; notes : 64, 385, 706.
JUDEE (La), 38, 315, 355, 360, 401, 532, 569, 592, 679, 713, 717 ; notes : 64.

- K -

KENSINGTON, 704.
KENTUCKY (Rivière), 98, 99, 420, 601, 690, 718 ; notes : 533.
KERATIA, 329.
KIOUCOUNAN (pointe de), 702.

- L -

LABRADOR, 216, 224, 719 ; notes : 654.
LAC SOUTERRAIN (Le), 164, 616.
LACEDEMONE (voir aussi Sparte), 515, 675.
LACONIE, 39, 40, 42, 264, 319, 338, 355, 671, 705 ; notes : 40, 329, 601.
LADON (Fleuve), 60, 602, 627, 679, 683 ; notes : 61, 77, 602, 606.
LAUSANNE, notes : 554.
LERNE, notes : 523.
LETHE (Fleuve), 559.
LIDO, 566 ; notes : 567.
LIMAGNE, 197, 686, 703 ; notes : 84, 350.
LONDRES, 348, 361, 418, 579, 580, 704 ; notes : 200.
LOUISIANE, 217, 464, 574, 719.
LUGANO, 98, 244, 296, 391, 392, 571 ; notes : 99, 366.
LYON, 384, 439 ; notes : 367, 384.

- M -

MADRID, 329, 330.
MAGOULA, 451, 671 ; notes : 46, 388.
MALAGA, 329, 595.
MANHEIM, 337, 338, 388, 389 ; notes : 389.
MARSEILLE, 701 ; notes : 614, 644.
MARTYRS (Tour des quarante), 514.
MEDITERRANEE (Mer), 195, 329, 451 ; notes : 614.
MEGARE, 478, 576 ; notes : 324, 325.
MENOUF (Canal de), 277, 707 ; notes : 706.
MER MORTE (La), 63, 103, 118, 263, 264, 311, 333, 385, 386, 421, 454, 455, 530, 532, 533, 679, 690, 703, 717 ; notes : 64, 273, 385.
MESCHACEBE, 93-96, 98, 177, 179, 215-217, 289, 347, 372, 411, 412, 419, 428, 429, 441, 479, 499, 500, 503, 532, 584, 594, 597, 600, 623, 640, 653, 660, 661, 664, 672, 694, 697, 698, 707, 716, 717 ; notes : 39, 48, 93, 231, 277, 529, 532, 586, 605, 607, 614, 630, 631, 635, 639, 643, 659.
MESSENIE, 354, 569, 675 ; notes : 53.
METHONE, 455.
MEXIQUE, 138 (mers du), 215, 717 (Golfe du) ; notes : 138 (mers du).
MIKALITZA, 280, 281, 708 ; notes : 280.
MILAN, 212, 429 ; notes : 212.
MILANAIS (Le), 429.
MISENE (Le cap / Misène), 563 (Misène), 252, 683, notes : 82, 528, 529 (Le cap).
NIAGARA (Cataracte de), 95-97, 144, 216,

MISSION (village de la), 372, 419, 429, 441, 479, 597, 614, 615, 618.
MISSOURI (Rivière), 216, 571, 707, 716, 717 ; notes : 532.
MISITRA, 39, 44-46, 263, 669, 671, 703 ; notes : 45, 398.
MODON, 324, 444 ; notes : 445.
MONT-BLANC, 574 ; notes : 416.
MONTBOISSIER (Château / Parc), 9, 551 ; notes : 552.
MONTMELIAN, 680 ; notes : 324, 325.
MONT-CENIS, 438.
MOREE (voir aussi Péloponnèse), 431 ; notes : 327, 431.
MORVEN, 186.
MOSCOU, 57, 58, 149, 151, 152 ; notes : 57, 58.
MYCENES, notes : 324, 325.

- N -

NAPLES, 62, 81, 94, 242, 252, 374, 375, 391, 435, 436, 523, 528, 562, 563, 644, 678, 683, 692, 700 ; notes : 62, 82, 242, 253, 365, 477, 481, 519, 520, 524, 528, 529, 556, 664.
NATCHEZ (village / pays des), 47, 168, 278, 499, 618, 672, 707, notes : 47, 163, 587 (village des Natchez) ; 163, 661 (région des Natchez) ; 276-277 (pays des Natchez).
NAXOS, notes : 586.
220, 221, 309-311, 459, 460, 508, 509, 525, 584, 585, 594, 597, 653, 663, 681, 682, 687 ; notes : 76, 96, 97, 221, 310, 368, 525, 526.
NIL (Le), 91, 110, 154, 216, 273, 274, 307, 426, 573, 687, 689, 697, 706, 707, 711, 716, 717 ; notes : 154, 273, 630.
NOUVEAU-MONDE (voir AMERIQUE), 73, 91, 93, 153, 163, 179, 189, 190, 213, 215, 236, 288, 295, 299, 347, 362, 400, 403, 412, 419, 435, 451, 486, 492, 505, 510, 567, 571, 581, 589, 651, 663 ; notes : 148, 190, 199, 236, 266, 300, 477, 637, 651, 663.
NUBIE, 687.

- O -

OHIO (Rivière / Ruines), 95-99, 211, 216, 570, 688, 707, 716, 717, notes : 55, 96, 97, 277, 532 (rivière) ; 510, 676, notes : 44, 55 (ruines).
OLIVIERS (Mont des / Jardin des), 402, notes : 402 (Jardin des Oliviers) ; 670 (Mont des Oliviers).
OLYMPE, 163, 485, 669, 670 ; notes : 519.
ONTARIO (Lac), 687.
ORCADES (Îles), 234.

ORIENT (L'), 4, 7, 9, 58, 91, 94, 95, 256, 264, 339, 353, 364, 373, 426, 427, 440, 441, 444, 445, 456, 460, 467, 473, 505, 510, 511, 513, 515, 524, 532, 580, 592, 624, 653, 669, 683 ; notes : 47, 83, 85, 86, 273, 368, 392, 457, 527, 528, 531, 533, 536, 565, 646.
OSSA, 670.
OSTIE, 418.
OXFORD, 702, notes : 449.

- P -

PACIFIQUE (Océan), 186, 555, 698 ; notes : 233.
PADOUE, 414, 526.
PALESTINE, 312, 417 ; notes : 261, 417.
PANAMA, notes : 233.
PARADIS (Le), 160, 164, 167, 169-172, 216, 375, 376, 419, 421, 523 ; notes : 165, 175, 419, 421.
PARIS, 57, 72, 98, 192, 242, 369, 378, 422, 489, 550, 570, 591, 626, 664 ; notes : 121, 367, 389, 561, 593.
PARTHENON (Le), 407, 482, 496.
PAUSILIPPE, 329, 523, 563.
PERGAME, 49 ; notes : 414.
PHALERE (port / route de), notes : 421.
PHILADELPHIE, 381, 382, 549 ; notes : 44, 45, 382, 628.
PHLEGETHON, 151, 152, 283 ; notes : 152.
PICO (île de), 708.
PIREE (Le), 455, 457, 458, 482, 577, 672 ; notes : 421.
PLANCOUET, 556, 557
PNYX (Le), 512.
POLAIRE(S) (région(s)), 203, 205, 208 ; notes : 151, 204, 208.
POMPEE (Colonne de), 400, 408 ; notes : 402, 408.
PONTARLIER, 125, 695 ; notes : 126.
PONT NATUREL, 372, 406, 441, 619.
PORTICI, 523 ; notes : 519.
PRAGUE, 60, 361, 677 ; notes : 61, 360.
PYRAMIDES (Les), 4, 216, 232, 272-275, 277, 278, 291, 573, 578, 687, 697, 706, 707, 716, 717 ; notes : 154, 630, 706.
PYRENEES (Les), 211, 334.

- R -

RAMA, 317, 402, 409 ; notes : 328.
RANCE (Rivière), 231 ; notes : 231.
REUSS (La), 98, 289, 290, 344, 554, 570, 680, 688, 710 ; notes : 98, 99, 243.
RHIN, 260, 294, 348, 591 ; notes : 393.
RHODES, 284, 358, 457 ; notes : 414.
RHONE, 413, 571 ; notes : 390.
RIPOLI (Mont), 674.
ROCHE-ISOLEE (La), 594, 613, 614.
ROCHER (de René), 587.

ROME, 68-70, 78, 871, 114, 177, 192-194, 206, 234, 244, 334, 338, 339, 343, 364-366, 378-379, 391, 452-454, 468, 471, 484, 485, 513, 517, 518, 534, 535, 555, 562 – 564, 566, 570, 571, 592, 603, 674, 677, 682, 693, 709, 718 ; notes : 34, 61, 69, 70, 82, 114, 152, 191, 192, 194, 343, 366, 378, 388, 452, 618.
ROSALIE (Fort), 47, 122, 499, 618, 672, 694 ; notes : 614.
ROSETTE, 110, 272-274, 706 ; notes : 273.
ROUGE (Mer), 337 ; notes 310.
RUISSEAU DE LA PAIX (Le), 628.
RUSSIE, 158.

- S -

SAINT-ANDRE (des Arcs), 369 ; notes : 369, 561
SAINT-AUGUSTIN, 649.
SAINT-DOMINGUE, 698.
SAINT-GOTHARD, 65, 318, 554, 570, 680, 688 ; notes : 66, 382.
SAINT-JEAN DE MAURIENNE, 691 ; notes : 66, 108.
SAINT-LAURENT (Fleuve), 215, 717.
SAINT-MALO, 4, 187, 188, 230, 231, 283, 479, 547, 549, 556, 561, 608, 699, 708 ; notes : 117, 187, 231, 356.
SAINT-PIERRE (Île de), 104, 432, 443, 499, 690.
SAINT-SABA (couvent / monastère de), 401, 409, 427.
SAINT-SEPULCRE, 313, 314, 355.
SAINTE-HELENE, 197, 198, 570.
SALAMINE, 530, 531.
SALERNE, 252, 683 ; notes : 528, 529.
SAVOIE, 302, 385, 711 ; notes : 384, 645.
SESTO-CALENDE, 305.
SIBERIE, 146-181.
SICILE (La), 52, 163, 178, 282, 391, 556, 675 ; notes : 52, 53, 496, 578.
SIGEE (Le cap), 52, 675 ; notes : 52, 53.
SIMPLON (Le), 361 ; notes : 360.
SINAI, 147, 234.
SION (Sion / Colline de), 649, 671, 713 ; notes : 45, 654.
SMYRNE, 367, 369 ; notes : 380.
SOMMA (La), notes : 520, 522.
SOUSONGHIRLI (voir aussi Granique), notes : 358.
SPARTE (/ Lacédémone), 50, 94, 329, 436, 452, 512, 514, 577, 669, 673, 678 ; notes : 50, 303, 599.
STAMPALIE (Port de l'île de), 445 ; notes : 445.
SUISSE, 191, 463, 516, 700 ; notes : 191.
SUNIUM (Cap), 328, 563, 702, 713 ; notes : 199, 315, 328, 599.
SUPERIEUR (Lac), 189.
SYRIE, 273, 391, 432, 560, 561, 682, 705, 706 ; notes : 273.

- T -

TADJMAHAL, 555.
TAHITI (Île de), 179, 698.
TAGE, 329.
TAMISE, 417, 578, 709,
TARTARE, 348, 390, 678, 702.
TAYGETE (Le), 40, 94, 263, 669, 671, 675, 703 ; notes : 52, 53, 571, 599.
TEMPE (vallée de), 39-41, 515, 670, 674 ; notes : 43.
TEMPLE D'ATHAENSIC, notes : 635.
TEREBINTHE (Vallée de), 313, 335.
TERRE-NEUVE, 203, 208, 690 ; notes : 120.
TERRE-SAINTE, 309, 314, 396, 402, 705, 712.
TESSIN, 98, 305, 688 ; notes : 98-99.
TEVERONE, 674.
THEBES, 513.
THIONVILLE, 137, 149, 357.
TIBERIADE, 690.
TIBRE (Le), 194, 378, 379, 518, 674, 677, 683, 693 ; notes : 82, 194, 378, 379, 580.
TIBUR, 512, 515, 674, 683 ; notes : 388.
TIVOLI, 41, 370, 374, 414, 670, 674, 692 ; notes : 42, 43, 471, 477, 557.
TORRE VERGATA, 363, 364.
TRAPPE (Abbaye de la), 9, 439, 440, 446, 448, 547-549, 556 ; notes : 396, 583.
TRIESTE, 440.
TRIPOLIZZA, 427 ; notes : 427.
TROIE, 517.
TUNIS, 283, 369, 381, 383, 678, 705 ; notes : 62, 328, 368, 381, 382, 518.
TUSCULUM, 674.
TYR, 178, 311, 518.

- V -

VALLEE-AUX-LOUPS (La), 396 ; notes : 396, 399.
VEGA (La), 587, 689.
VENISE, 57, 58, 70, 72, 73, 244, 265, 315, 380, 385, 429, 489-491, 555, 579, 713 ; notes : 58, 72, 73, 315.
VERONE, 386 ; notes : 386.
VERSAILLES, 223, 601 ; notes : 223, 501.
VESUVE, 62, 133, 162, 252, 289, 301, 302, 372, 375, 432, 518-523, 563, 675, 678, 681, 683, 711 ; notes : 53, 62, 76, 86, 97, 162, 301-303, 519-520, 522-524, 528, 541, 641.
VILLA ADRIANA, 112, 113, 372-374, 403, 408, 477, 674, 692 ; notes : 373, 374, 376, 471.
VILLA D'ESTE, 50, 478, 515, 674 ; notes : 50, 51.
VILLA MEDICIS, 517, 718.
VIRGINIE, 553, 622, 231, 235 ; notes : 236, 459, 606, 636.
VOREPPE, 125, 695 ; notes : 126.

- W -

WALDMUNCHEN, 551.

WATERLOO, 293, 295.
WESTMINSTER (Abbaye de), 361, 702 ; notes : 360.
WOKNABRUCK, 314, 315, 557, 713 ; notes : 315.

- X -

XENIL (Le, Fleuve), 587, 689.

- Y -

YEMEN, 679, 690 ; notes : 64, 103, 650.

- Z -

ZEA, 380, 713 ; notes : 380.

Index des œuvres citées de Chateaubriand

- A -

ATALA, 7-9, 61, 74, 93, 96, 112, 113, 125, 126, 153, 215, 372, 383, 406, 412, 428, 441, 442, 459, 463, 469, 503, 505, 506, 508, 528-532, 582-586, 588, 589, 596-600, 606, 607, 609, 612, 614, 619-621, 625, 627, 656, 663, 664, 687, 692, 695, 697, 717 ; notes : 28, 36, 39, 46, 74, 93, 124, 126, 134, 154, 155, 180, 215, 216, 231, 343, 364-366, 397, 406, 412, 419, 425, 428, 429, 441, 459, 469, 483, 494, 497, 501, 504-506, 508, 526, 529, 532, 586, 600, 605-609, 612-614, 620-622, 625, 627, 628, 631, 633, 634, 636, 641-646, 648, 649, 651, 652, 654-656, 658, 663, 685, 687, 692, 695, 697.

AVENTURES DU DERNIER ABENCERAGE (LES), 7-9, 39, 101, 372, 382, 586, 588, 595, 619 ; notes : 40, 351, 352, 373, 382, 438, 483, 587, 619, 630, 631, 641, 647, 650, 651, 653, 656, 661, 663, 669, 689.

- E -

ESSAI SUR LA LITTERATURE ANGLAISE, 7, 8, 10, 198, 702 ; notes : 167, 499, 702.

ESSAI SUR LES REVOLUTIONS, 7-9, 78, 169, 191, 205, 213, 459, 463, 682, 700 ; notes : 9, 28, 170, 185, 188, 205, 344, 432, 682, 700.

- F-

FRAGMENTS DU *GENIE DU CHRISTIANISME*, 180, 528-530, 532, 684, 716 ; notes : 145, 147, 171, 180, 509, 541, 551, 684, 685.

- G -

GENIE DU CHRISTIANISME, 7-9, 56, 82, 116, 135, 144, 145, 147, 148, 161, 169-171, 179, 180, 185, 200, 201, 213, 214, 217, 222, 226, 233, 238, 290, 463, 473, 484, 499, 505, 524, 528, 541-545, 551, 562, 617, 628 ; notes : 9, 28, 83, 84, 106, 116, 135, 145-148, 162, 181, 182, 186, 201, 203, 214, 218-220, 223, 227-229, 232-234, 238, 397, 409, 459, 482-484, 499, 501, 507, 540, 542, 543, 545, 551, 617, 647, 660, 686.

- I -

ITINERAIRE DE PARIS A JERUSALEM, 7, 8, 10, 38-40, 42, 44, 49, 50, 52, 54, 55, 62, 91, 93, 94, 103, 104, 110, 118, 120, 127, 129, 150, 183, 246, 261, 263, 265, 267, 269, 272, 274, 276, 277, 280, 283, 311, 314, 315, 317, 319, 324, 327, 328, 331, 333, 335, 336, 337, 345, 354, 358, 359, 380, 383, 385, 401, 402, 407, 412, 414, 421, 429, 436, 440, 455, 457, 460, 473, 480, 482, 487, 492, 493, 511, 512, 527, 528, 530-533, 551, 564, 566, 568, 575, 580, 582, 586, 663, 665, 669-671, 673, 675, 676, 678, 687, 690, 693, 696, 703-708, 712, 713, 717 ; notes : 27, 28, 34, 35, 39, 40, 44, 47, 49, 51, 53, 55, 62, 85, 86, 94, 110, 113, 118, 129, 135, 150, 183, 240, 247, 261, 266, 268, 273, 276, 280, 284, 303, 311, 313, 319, 324-329, 332, 333, 335, 337, 345, 346, 353, 354, 358, 360, 367-369, 380, 382, 383, 385, 388, 392, 393, 398, 401, 402, 406, 407, 409, 413, 414, 421, 426, 427, 429, 431, 433, 436, 440, 444, 445, 451, 454-458, 460, 478, 482, 487, 492, 493, 511-516, 518, 525-528, 531, 533, 536, 565, 566, 568, 571, 573, 576, 578, 579, 580, 599, 646, 665, 669-671, 673, 675, 676, 678, 687, 690, 693, 696, 703-708, 712, 713.

- L -

« **LETTRE A FONTANE SUR LA CAMPAGNE ROMAINE** », notes : 69, 134, 343, 452.

« **LETTRE A FONTANES SUR L'OUVRAGE DE MME DE STAEL** », 534, 697 ; notes : 134, 534, 697.

« **LETTRE SUR L'ART DU DESSIN DANS LES PAYSAGES** », 7, 8, 467, 468 ; notes : 473, 473.

- M -

***MARTYRS* (*LES*)**, 7-9, 39, 42, 60, 63, 75, 116, 119, 127, 128, 132, 155, 157, 161, 162, 165, 173, 174, 177, 191, 193, 196, 247, 272, 302, 355-357, 403, 417, 442, 478, 483, 517, 527, 528, 530, 532, 533, 559, 576, 582, 585, 586, 588-590, 594, 598, 600, 602, 603, 604, 610, 615, 616, 620, 639, 641, 642, 654, 656, 669, 672, 677, 679, 683, 693, 700, 701, 706, 711, 712, 714, 717 ; notes : 40, 47, 60, 61, 119, 128, 132, 136, 142, 154, 155, 157, 162, 165, 166, 167, 169, 171, 173, 175, 178, 185, 194, 247, 252, 303, 308, 320, 330, 348, 355, 357, 378, 400, 408, 417, 442, 478, 479, 483, 512, 517, 526-530, 533, 553, 559, 576, 586, 590, 600-603, 608-611, 616, 618, 620, 624, 625, 630-639, 641-645, 648, 649, 654, 669, 672, 677, 679, 681, 683, 693, 700, 701, 706, 711, 712, 714.

MELANGES LITTERAIRES, 10, 198, 209, 235, 573, 702, 719 ; notes : 203, 209, 236, 237, 445, 544, 573, 702, 719.

MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE, 2, 6, 7, 9, 54, 57, 58, 60, 65, 69, 75, 77-79, 88-91, 98, 101, 103-106, 108, 110, 116, 119, 125, 127, 129, 137, 149, 151, 156, 192, 195, 197, 205, 208, 214, 242, 244, 249, 250, 253, 255, 258, 260, 261, 267, 289, 290, 293, 295, 304, 312, 314, 317, 322, 323, 334, 337, 338, 349-353, 355, 357, 358, 363, 366, 370, 379, 380, 382-384, 386-388, 391, 394, 396, 405, 413, 415-418, 420, 432, 438, 439, 443, 448, 450, 451, 459, 464, 468, 471, 478, 479, 488, 498, 505, 515, 516, 524, 525, 528, 533-535, 537, 541, 543, 545, 548, 549, 551, 554, 559-561, 563, 565, 566, 568, 570, 572, 574, 575, 578, 579, 608, 617, 662, 665, 667, 676, 677, 680-682, 685-691, 695, 696, 699, 704, 709, 710, 712-714, 718 ; notes : 4, 5, 9, 27, 37, 46, 55-58, 60, 69, 71, 72, 75, 77, 83, 85, 92, 96, 117, 119, 121, 124, 127-129, 137, 149, 151, 155, 156, 158, 192, 195, 198, 203, 208, 215, 225, 231, 240, 242-245, 248, 250, 251, 253, 255, 256, 260, 261, 265, 293, 294, 305, 309, 310, 318, 322, 323, 334, 337-339, 343-345, 348, 349, 351, 352, 354, 355, 357-360, 363-366, 370, 372, 377, 379, 380, 382, 383, 385, 386, 388-399, 405-407, 409, 414, 415, 417, 418, 420, 422, 426, 431, 432, 438, 439, 443, 446, 447, 449-451, 459, 464, 468-471, 475, 479, 481, 488, 490, 494, 495, 498, 508, 517, 518, 524-526, 529, 535-538, 541-546, 549-551, 553-557, 559-561, 563, 565-569, 571, 572, 574, 575, 577-580, 583, 585, 608, 617, 618, 626, 634, 644, 646, 667, 676, 677, 680-682, 685-691, 695, 696, 699, 704, 706, 709, 710, 712-714, 719.

- N -

***NATCHEZ* (LES)**, 7, 9, 60, 61, 101, 116, 128, 138, 149, 161, 162, 164, 177, 202, 277, 280, 321, 336, 377, 398, 411, 463, 502, 505, 582, 588, 589, 592, 593, 598-600, 602, 604, 605, 609, 613, 647, 649, 656, 677, 689, 694, 697, 698, 707, 708 ; notes : 47, 85, 90, 102, 120, 128, 138-141, 148, 150, 163-165, 168, 169, 172, 174, 177, 179, 203, 321, 336, 343, 347, 350, 353, 356, 362, 378, 398, 404, 411, 419, 426, 428, 483, 494, 498, 502, 506, 509, 526, 529, 530, 541, 585, 599-601, 604-609, 611, 614, 619, 620, 622, 623, 626, 627, 630, 631-645, 647-660, 677, 689, 694, 697, 698, 707, 708.

- R -

RENE, 7-9, 47, 52, 215, 289, 290, 378, 449, 463, 524, 533, 534, 537-546, 548, 582, 586-589, 596, 598, 600, 634, 656, 659, 672, 675, 697, 710, 715, 721 ; notes : 28, 69, 79, 134, 161, 206, 215, 282, 363, 378, 392, 459, 479, 496, 497, 499, 529, 534, 540-542, 544, 545, 548, 576, 587, 600, 617, 630,

632-634, 637, 644, 645, 647, 658, 660, 663, 672, 675, 697, 710, 715.

- V –

VIE DE RANCE, 6, 7, 9, 10, 437, 439, 446, 547-549, 554, 556, 575, 711 ; notes : 6, 91, 396, 437, 440, 446, 518, 548, 549, 555, 556, 575, 617, 711.

VOYAGE A CLERMONT, 7, 8, 10, 196, 302, 304, 386, 478, 684, 701, 711 ; notes : 83, 350, 386, 435, 478, 582, 684, 701, 711.

VOYAGE AU MONT-BLANC, 7, 8, 10, 65, 108, 240, 470, 476, 478, 486 ; notes : 108, 416, 470, 476, 478, 486, 582.

VOYAGE EN AMERIQUE, 6-8, 10, 54, 56, 85, 88-90, 98, 105-107, 114, 124, 153, 209, 278, 281-283, 287, 289, 291, 295, 351, 353, 399, 403, 409, 413, 415, 432, 436, 459, 463, 477, 481, 486, 492, 508, 534, 580, 607, 663, 676, 684-686, 688, 691, 693, 700, 708, 711, 714, 719 ; notes : 27, 44, 45, 55, 83, 87, 98, 107, 112, 124, 125, 131, 153, 180, 199, 224, 254, 255, 265, 278, 281, 286, 288, 290, 295, 297-301, 307, 328, 323, 353, 376, 382, 399, 400, 408, 409, 413, 416, 432, 435, 436, 448, 459, 463, 477, 481, 482, 486, 501, 507, 508, 535, 580, 582, 599, 607, 628, 646, 676, 684-686, 688, 691, 693, 700, 708, 710, 711, 714, 719.

VOYAGE EN ITALIE, 7, 8, 10, 39, 50, 62, 63, 89, 105, 108, 109, 112, 209, 211, 282, 283, 295, 341, 348, 353, 366, 368, 369, 372, 375, 383, 384, 403, 417, 423, 435, 471, 478, 481, 515, 518, 534, 535, 557, 560, 562, 603, 663, 670, 674, 678, 686, 691, 692, 708, 718 ; notes : 34, 50, 62, 69, 86, 109, 133, 212, 301, 302, 324, 325, 339, 341, 346, 353, 366, 368-370, 374, 375, 379, 382, 384, 408, 414, 417, 424, 435, 436, 438, 453, 471, 477, 478, 481, 485, 496, 513, 515-517, 519, 521-523, 535, 541, 556, 557, 560, 563, 582, 603, 618, 644, 645, 670, 674, 678, 686, 691, 692, 708.

Index des noms de personnes[1]

- A -

ANTOINE (Philippe), 434, 526 ; notes : 34, 282, 285, 286, 295, 302, 332, 359, 434, 526, 527, 663.

AUGUSTIN (Saint), notes : 41, 645.

AURAIX-JONCHIERE (Pascale), 2 ; notes : 86, 353.

- B -

BACHELARD (Gaston), 86 ; notes : 420.

BARTRAM (William), 213, 463, 464, 491, 493, 494, 496, 497, 498, 500, 501, 503-505, 508, 509, 606 ; notes : 494, 496-498, 500, 501, 505, 508, 606.

BEAUMONT (Pauline de), 305, 388, 567, 570, 575.

BERCEGOL (Fabienne) ; notes : 36, 409, 470, 651.

BERCHET (Jean-Claude), 9, 10, 469, 477, 525, 527 ; notes : 9, 32, 37, 68, 71, 96, 112, 265, 359, 369, 422, 427, 468, 469, 474, 477, 481, 518, 525, 527, 529, 553, 568.

BERNARD-GRIFFITHS (Simone), 2 ; notes : 420.

BERQUE (Augustin), 24, 25, 29, 466 ; notes : 24, 25, 43.

BESCOND (Lucien), 468, 667 ; notes : 468.

BRUNEL (Pierre), notes : 131, 422, 530.

- C -

CARVER (Jonathan), 213, 493, 494, 503, 504, 506, 507 ; notes : 506.

CAUQUELIN (Anne), 20, 22 ; notes : 14, 20, 22, 247.

CAVALLIN (Jean-Christophe), notes : 461.

CHATEAUBRIAND (Lucile de), 396, 397, 475, 550, 552 ; notes : 646.

COLLOT (Michel), 15, 17-21, 23, 24, 36, 417 ; notes : 11, 15, 18, 20, 23, 24, 36, 37, 304, 431.

CORBIN (Alain), 21, 23, 24, 29, 281 ; notes : 16, 21, 23, 24, 356, 378.

- D -

DANTE, 161, 518, 519, 522, 523 ; notes : 87, 519, 520, 522.

DEWITTE (Jacques), 17, 22, 23 ; notes : 17, 23.

DUPOUY (Christine), 19 ; notes : 19.

- F -

FENELON, 511, 516, 519, 520 ; notes :

[1] François-René de Chateaubriand, cité à presque toutes les pages de ce travail, est donc absent de cet index.

161, 519, 520, 522, 523, 660.
FLAUBERT (Gustave), notes : 482.
FONTANES (Louis-Marcelin de), 222, 481 ; notes : 34, 69, 134, 343, 436, 452, 477, 478, 481, 485, 513, 515, 517, 534, 560, 563, 618, 697.
FORTASSIER (Pierre), 495, 505 ; notes : 495, 496, 498, 504, 505, 524.
FUMAROLI (Marc), 478 ; notes : 32, 37, 84, 112, 478, 668.

- G -

GENDRAT-CLAUDEL (Aurélie), 582 ; notes : 582, 583.
GLAUDES (Pierre), notes : 32, 73, 96, 584.
GOETHE (Johann Wolfgang von), 537, 539, 720 ; notes : 232.
GUYOT (Alain), 526-528, 531, 536, 564 ; notes : 85, 86, 526-528, 531, 533, 536, 565, 663.
GRACQ (Julien), 303, 584 ; notes : 3, 261, 275, 303, 304, 584.

- H -

HOMERE, 117, 150, 160, 186, 455, 460, 511, 516, 518, 519, 523, 586 ; notes : 117, 143, 154, 519, 522, 523, 586.
HUGO (Victor), 35, 662 ; 172, 647, 662.

- I -

IMLEY, 213, 649, 655 ; notes : 655.

- J -

JOB, 164, 251 ; notes : 134.

- L -

LAMARTINE (Alphonse de), 33, 35, 240.
LORRAIN (Claude), 34, 85, 112, 423, 469, 471, 481, 488, 515, 674 ; notes : 34, 359.
LOUIS (Saint), notes : 352, 405.

- M -

MILTON (John), 144, 160, 167, 174, 366, 578, 702 ; notes : 164, 449, 664.
MORTIER (Roland), 372 ; notes : 41, 113, 326, 372.
MOUSSA (Sarga), notes : 280, 457.

- N -

NAPOLEON (Bonaparte), 57, 58, 103, 149, 151, 158, 198, 389, 405, 438, 439, 451, 515, 570 ; notes : 57, 58, 152, 198, 251, 343, 389, 399.
NOAILLES (Nathalie de), 8, 329, 460 ; notes : 329, 394.

- O -

OSSIAN, 112, 171, 186, 234, 363, 537-540 ; notes : 186.

- P -

PINEL (Marie), 117 ; notes : 5, 117, 285.
POUSSIN (Nicolas), 34, 469, 471, 488, 515, 674 ; notes : 359.
PROUST (Marcel), 551 ; notes : 34, 160, 372, 407.

- R -

RANCE (Armand Jean Le Bouthillier, abbé de), 306, 446, 448, 449, 454, 555, 575, 617 ; notes : 396, 583.
RECAMIER (Juliette), 58, 293-295, 358, 365, 366, 390, 417 ; notes : 58, 59, 343, 358, 359, 364, 390, 394, 414, 529, 580.
RICHARD (Jean-Pierre), 5, 23, 77, 90, 483, 484, 487, 492, 525, 571, 662, 663 ; notes : 5, 23, 77, 90, 281, 484, 492, 516, 525, 553.
ROGER (Alain), 14, 16, 22, 72 ; notes : 11, 16, 22, 72, 434, 437, 440, 466.
ROULIN (Jean-Marie), 116, 135, 461 ; notes : 72, 116, 135, 392, 461, 553.
ROUSSEAU (Jean-Jacques), 34, 112, 240, 241, 285, 288, 303, 493, 497, 500, 503, 504, 566, 573, 574, 665, 719 ; notes : 16, 44, 112, 245, 285, 485, 499, 524, 668.

- S -

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), 229, 667 ; notes : 667.
SAINT-GIRONS (Baldine), 662 ; notes : 662.
SAINT-PIERRE (Bernardin de), 34, 71, 213, 483, 491, 493-496, 501-505, 507, 509, 665 ; notes : 71, 87, 213, 408, 468, 481, 495, 498, 499, 505, 507, 510, 524, 565, 608, 622, 633, 635.
SCANFF (Yvon Le), 162 ; notes : 162, 241.
STAEL (Germaine de), 394, 534, 574, 575, 697 ; notes : 134, 394, 524, 534, 697.

- T -

TASSE (Torquato Tasso dit Le), 117, 160, 366, 391, 460, 678 ; notes : 135, 175, 393.

- V -

VERLET (Agnès), notes : 41, 69, 134, 395.
VERNET (Joseph), 149 ; notes : 16, 359, 384.
VIRGILE, 117, 120, 150, 160, 391, 455, 460, 518, 519, 523, 678, 693, 708 ; notes : 87, 117, 519, 520, 522, 523.
VOLNEY (Constantin-François Chasse-bœuf comte de), 207.

- Y -

YOUNG (Edward), notes : 167, 499, 573, 719.

Bibliographie générale

I. Œuvres de Chateaubriand

1. Editions de référence

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, volumes I et II, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Maurice Levaillant et Georges Moulinié, Paris, Gallimard, 1951.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, volumes I et II, collection « La Pochothèque », édition de Jean-Claude Berchet, refonte de l'édition de la collection « Classiques Garnier », Paris, Le Livre de Poche, 1989-1998.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Œuvres romanesques et voyages***, volumes I et II, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1969.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Essai sur les Révolutions, Génie du Christianisme***, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1978.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Voyage au Mont-Blanc***, in Juan Rigoli, Le Voyageur à l'envers, Montagnes de Chateaubriand, Genève, Droz, 2005, pp. 107-124.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Œuvres complètes*****, volume VI-VII,** ***Voyage en Amérique, Voyage en Italie, Cinq jours à Clermont, Le Mont-Blanc***, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2008.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Œuvres complètes*****, volume XVI,** ***Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage***, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2008.

Cd-Rom « François-René de Chateaubriand, les Itinéraires du romantisme », Paris, Acamédia, 1997.

2. Editions consultées

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, volumes I, II et III, Le Livre de Poche, édition de Pierre Clarac, Paris, Librairie Générale Française, 1973.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, volumes I, II et III, Le Livre de Poche, édition de Jean-Claude Berchet, Paris, Bordas, 1989.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe, anthologie***, Librairie Générale Française, édition de Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, édition de Jean-Paul Clément, collection « Quarto », volumes I et II, Paris, Gallimard, 1997, réédition en 2007.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, Livres I à V, Garnier-Flammarion, édition de Nicolas Pérot, Paris, Flammarion, 1997.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, Livres IX à XII, Garnier-Flammarion, édition de Jean-Marie Roulin, Paris, Flammarion, 2007.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, Livres IX à XII, Folioplus classiques, édition de Geneviève Winter, Paris, Gallimard, 2007.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires de ma vie***, Le Livre de Poche, édition de Jacques Landrin, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Itinéraire de Paris à Jérusalem***, édition de Jean Mourot, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Itinéraire de Paris à Jérusalem***, édition de Jean-Claude Berchet, Folio Classique, Paris, Gallimard, 2005.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Génie du Christianisme***, volumes I et II, édition de Pierre Reboul, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Atala, René, Les Natchez***, édition de Jean-Claude Berchet, Le Livre de Poche, Paris, Librairie Générale Française, 1989.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Atala – René***, édition de Jean-Claude Berchet, Le Livre de Poche, Paris, Librairie Générale Française, 2007.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage***, Garnier-Flammarion, édition de Jean-Claude Berchet, Paris, Flammarion, 1996.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage***, édition de Pierre Moreau, Folio classique, Paris, Gallimard, 1971.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Vie de Rancé***, édition d'André Berne-Joffroy, Folio, Paris, Gallimard, 1986.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Vie de Rancé***, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Correspondance générale***, tomes I à VII, collection « Blanche », Paris, Gallimard, 1977-2004.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Lettres à Madame Récamier***, « correspondance Flammarion », Paris, Flammarion, 1998.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Voyage au Mont-Blanc, réflexions sur les paysages de montagnes***, précédé de « Le génie du soupçon » par Alain-Michel Boyer, Paris, Séquences, 2000.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Voyage en Italie***, « Pergamine », Paris, La Bibliothèque des Arts, 1995.

3. Œuvres audio ou multimédia

CHATEAUBRIAND, François-René (de), ***Mémoires d'outre-tombe***, Cd audio lu par Jean-Noël Lasvigne, Le Livre qui parle, Paris, 2003.

CHATEAUBRIAND, ***Atala***, texte intégral lu par Philippe Bertin, Lyre Audio, 2008.

CHATEAUBRIAND, ***René***, texte intégral lu par Philippe Bertin, Lyre Audio, 2008.

II. Ouvrages critiques sur Chateaubriand

1. Biographies de Chateaubriand

AUREAU Bertrand, ***Chateaubriand***, Paris, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2006.

BANNIER, Jean-Pierre, ***L'enfant de la Vallée-aux-Loups, Chateaubriand au collège de Dol***, éditions Tom Gwen, 1998.

BAZIN, Christian, ***Chateaubriand en Amérique***, Paris, Table Ronde, 1969.

BOISHAMON, Charles du, ***Chateaubriand intime – l'écrivain par son neveu de Bretagne***, Saint-Malo, Cristel, 1998.

CABANIS, José, ***Chateaubriand, qui êtes-vous ?***, Paris, Gallimard, 1998.

CHAOUAT, Bruno, ***Je meurs par morceaux, Chateaubriand***, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

CLARAC, Pierre, ***A la Recherche de Chateaubriand***, Paris, Nizet, 2005.

CLEMENT, Jean-Paul, ***Chateaubriand***, collection « Grandes biographies », Paris, Flammarion, 1998.

CLEMENT, Jean-Paul, ***Chateaubriand, « Des illusions contre des souvenirs »***, Paris, Gallimard, 2003.

DAMBERMONT, Bruno, ***Chateaubriand, la plume et l'épée***, Paris, Société des Ecrivains, 2005.

DIESBACH, Ghislain de, ***Chateaubriand***, Paris, Perrin, 1995, réédité dans la collection « Tempus » en format de poche, Paris, Perrin, 2004.

DURRY, Marie-Jeanne, ***La Vieillesse de Chateaubriand – 1830-1848***, Genève, Slatkine Reprints, 1986.

FUMAROLI, Marc, ***Chateaubriand, Poésie et terreur***, Paris, Editions de Fallois, 2003, réédition en « Tel » Gallimard, Paris, Gallimard, 2006.

HEUDRE, Bernard, ***Le Grand Bé, Chateaubriand, la mer et le vent***, Saint-Jacut-de-la-mer, Bihr J. P. éditions, 1996.

HEUDRE, Bernard et Bailhache, Alain, ***Chateaubriand – Terres et demeures d'outre-temps***, Saint-Jacut-de-la-mer, Bihr J. P. éditions, 1998.

HEUDRE, Bernard, ***Chateaubriand***, Saint-Jacut-de-la-mer, Bihr J. P. éditions, 1998.

JAEGHERE, Michel de, ***Le Menteur magnifique, Chateaubriand en Grèce***, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

LA TOUR DU PIN, Geoffroy de, ***Chateaubriand, lequel ?***, Paris, La Table ronde, « La Petite vermillon », 1998.

LEBEGUE, Raymond, ***Aspects de Chateaubriand***, Paris, Nizet, 2005.

LE GUILLOU, Philippe, ***Chateaubriand à Combourg***, Paris, Christian Pirot éditeur, 1997.

LE GUILLOU, Philippe, ***Chateaubriand et la Bretagne***, Blanc Silex, Quimper, 2001.

LEMAIRE, Chantal, ***Sur les traces de l'enchanteur ou Chateaubriand au XXIe siècle***, Paris, Société des Ecrivains, 2003.

LOTTMAN, Herbert R., ***Chateaubriand ou rien***, Paris, Odile Jacob, 2003.

MARKALE, Jean, ***Chateaubriand, au-delà du miroir***, Paris, Imago, 2000.

MAUROIS, André, ***René ou la vie de Chateaubriand***, « Les Cahiers Rouges », Paris, Grasset, 2005.

MOREAU, Pierre, ***Chateaubriand***, Paris, Nizet, 2005.

ORMESSON, Jean d', ***Mon Dernier rêve sera pour vous : une biographie sentimentale de Chateaubriand***, Paris, Jean-Claude Lattès, 1993, réédition Paris, Le Livre de Poche, 1983.

ORMESSON, Jean d', ***Album Chateaubriand***, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

PAINTER, George D., ***Chateaubriand, une biographie, Les orages désirés, I, 1768-1793***, 1977 pour l'édition originale, Paris, Gallimard, 1979 pour la traduction.

PELLETIER, Yannick, ***La Bretagne chez Chateaubriand***, Coop Breizh, Spézet, 1998.

SWITZER, Richard, ***Chateaubriand***, Twayne, New-York, 1971.

TAPIE, Victor-Louis, ***Chateaubriand***, collection « Ecrivains de toujours », Paris, Le Seuil, 1965.

VINET, Alexandre, ***Chateaubriand***, Paris, L'Age d'Homme, 2003.

2. Ouvrages collectifs et actes de colloque

Bicentenaire de Chateaubriand, Paris, Lettres Modernes Minard, 1971.

Chateaubriand, le livre du centenaire, Paris, Flammarion, 1949.

Chateaubriand aujourd'hui, entretiens réunis par Christophe Penot, Saint-Malo, Cristel, 1998.

Chateaubriand éclaireur du monde actuel, dir. Jean-Marie Rouart, Paris, édition de la bouteille à la mer, 2000.

Chateaubriand e i « Mémoires d'outre-tombe », textes réunis par Ivanna Rosi, quaderni del seminario di filologica francese, 6, Pise, Italie, Edizioni ETS / Editions Slatkine, 1998.

Chateaubriand et les arts, actes de colloque réunis par Marc Fumaroli, Paris, édition de Fallois, 1999.

Chateaubriand et l'écriture des Paysages, sous la direction de Philippe Antoine, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Ecritures XIXe » n°5, 2008.

Chateaubriand, la fabrique du texte, sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, collection « Interférences », 1999.

Chateaubriand, le tremblement du temps, colloque de Cerisy, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, collection « Cribles », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.

Chateaubriand - Paris, Prague, Venise, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, PUBP, « cahiers romantiques », 2001.

Chateaubriand romain, conseil général des Hauts-de-Seine, Maison de Chateaubriand, La Vallée-aux-Loups, 2004.

Chateaubriand avant le Génie du Christianisme, textes réunis par Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet, Paris, Honoré Champion, 2006.

Chateaubriand visionnaire, actes du colloque de la fondation Singer-Polignac du 28 juin 2000, textes réunis par Jean-Paul Clément, Paris, éditions de Fallois, 2001.

Chateaubriand 98, éd. Jacques Gury, Institut culturel de Bretagne, 1999.

Enfances et voyages de Chateaubriand : Armorique, Amérique, Actes du colloque de Brest de septembre 1998, sous la direction de Jean Balcou, Paris, Honoré Champion, 2001.

Les deux visages de Chateaubriand, textes réunis par Jean-Paul Clément, Conseil Général des Hauts-de-Seine, Maison de Chateaubriand, La Vallée-aux-Loups, 1998.

***L'Instinct voyageur : Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*. Actes du colloque de Brest (septembre 1998)**, A cura di Filippo Martelluci, Unipress, "Biblioteca Francese", 10, Padova, 2001.

Chateaubriand et le sentiment de la nature, Maison de Chateaubriand, La Vallée -aux-Loups, 1991.

Chateaubriand, actes du congrès de Wisconsin, Genève, Droz, 1970.

Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantenaire (1848-1998), textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000.

3. Ouvrages sur l'œuvre de Chateaubriand

a. Sur Itinéraire de Paris à Jérusalem

Chateaubriand en Orient, Itinéraire de Paris à Jérusalem, 1806-1807, conseil général des Hauts-de-Seine, Maison de Chateaubriand, 2006.

Le Voyage en Orient de Chateaubriand, sous la direction de Jean-Claude Berchet, Paris, Manucius, 2006.

GUYOT, Alain et LE HUENEN, Roland, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, Paris, PUPS, 2006.

b. Sur les récits de voyages de Chateaubriand

ANTOINE, Philippe, ***Les récits de voyage de Chateaubriand, Contribution à l'étude d'un genre***, Paris, Honoré Champion, 1997.

JUILLIARD, Colette, ***Imaginaire et Orient – L'écriture du désir***, Paris, L'Harmattan, 1996, en particulier le chapitre IV intitulé « François-René de Chateaubriand ou le sultan voilé », pp. 51-54.

RIGOLI, Juan, ***Le Voyageur à l'envers, montagnes de Chateaubriand***, Genève, Droz, 2005.

***c. Sur* René**

BALCOU, Jean, ***René – Chateaubriand***, collection « textes fondateurs », Paris, Ellipses,2006.

BARBERIS, Pierre, René ***de Chateaubriand, un nouveau roman***, Paris, Larousse, 1973.

***d. Sur* Atala**

BEEKER, Jon, ***Archetype and myth in Chateaubriand's « Atala »***, Symposium, été 1977.

GLAUDES, Pierre, ***Atala, le désir cannibale***, Paris, PUF, collection « Le texte rêve », 1994.

SPININGER, Dennis J., ***The Paradise setting of Chateaubriand's*** **Atala**, New-York, Publications of the Modern Language Association, mai 1974.

e. Sur Les Natchez

MOISAN, Philippe, Les Natchez de Chateaubriand : l'utopie, l'abîme, le feu, Paris, Honoré Champion, 1999.

f. Sur Les Martyrs

BLAIN-PINEL, Marie, Chateaubriand et le renouveau épique : Les Martyrs, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995.

g. Sur Mémoires d'outre-tombe

BIEN, Jacques, ***La mort et la mer dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand***, thèse de 3e cycle : université de Paris X, Nanterre, 1972, 236 p. .

CAVALLIN, Jean-Christophe, ***Chateaubriand mythographe, autobiographie et allégorie dans les Mémoires d'outre-tombe***, Paris, Honoré Champion, 2000.

CAVALLIN, Jean-Christophe, ***Chateaubriand et l'homme aux songes – L'initiation à la poésie dans les*** **Mémoires d'outre-tombe**, Paris, PUF, 1999.

GAUTIER, Jean-Maurice, ***Le Style des Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand***, Genève, Droz, 1959.

GREVLUND, Merete, ***Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'outre-tombe***, Paris, Nizet, 1968.

LUND, Hans Peter, ***Chateaubriand – Mémoires,*** Paris, PUF, « Etudes littéraires », 2000.

RORET, Alain, ***Les lieux de mémoire dans les*** **Mémoires d'outre-tombe** ***de Chateaubriand***, Paris, Anrt, Atelier National, 2004, et Septentrion (« Thèse à la carte »), Villeneuve d'Ascq, 1999.

g. Sur l'œuvre de Chateaubriand

AUREAU, Bertrand, ***Chateaubriand penseur de la révolution***, Paris, Honoré Champion, 2001.

BASSAN, Fernande, ***Chateaubriand et la Terre-Sainte***, Paris, P.U.F., 1959.

BARBERIS, Pierre, ***A la Recherche d'une écriture, Chateaubriand***, Paris, Mame, 1974.

BERCEGOL Fabienne, ***La poétique de Chateaubriand, le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe***, Paris, Honoré Champion, 2000.

BERCEGOL Fabienne, ***Chateaubriand : une poétique de la tentation***, Paris, Classiques Garnier, 2009.

BLAIN-PINEL, Marie, ***La mer et le sacré chez Chateaubriand***, Grenoble, Claude Alzieu Editeur, « In Librio », 1995.

BOUGEARD-VETO, Marie-Elisabeth, ***Chateaubriand traducteur***, Paris, Honoré Champion, 2005.

CASTRIE, duc de, ***Chateaubriand ou la puissance du songe***, Paris, Librairie Académique Perrin, 1974.

CAVALLIN, Jean-Christophe, ***Chateaubriand cryptique ou les confessions mal faites***, Paris, Honoré Champion, 2003.

CAVALLIN, Jean-Christophe, ***Chateaubriand mosaïste, « Ulysse, Hermione, une Truie »***, Vérone, Edizioni Fiorini, 2000.

CHINARD, Gilbert, ***L'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand***, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

DEDEYAN, Charles, ***Lorelei ou l'enchanteur enchanté : Chateaubriand et le monde germanique***, Paris, Nizet, 1992.

DIDIER, Béatrice, ***Chateaubriand***, Paris, ellipses, collection « thèmes et études », 1999.

DOLLINGER, Albert, ***Les Etudes historiques de Chateaubriand***, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

DUBE, Pierre H., ***Nouvelle bibliographie refondue et augmentée de la critique sur Chateaubriand***, Paris, Honoré Champion, 2004.

HOFFENBERG, Juliette, ***L'Enchanteur malgré lui, poétique de Chateaubriand***, Paris, L'Harmattan, 2000.

HOLM, John, ***Paysage et identité chez Chateaubriand, du Voyage en Amérique aux « Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain »***, Oslo, Det humanistiske fakultet, Universitet i Oslo, 2005.

HUYNH-TANN, Stéphen, ***Dictionnaire de Chateaubriand***, Paris, La Bibliothèque, 2005.

LEHTONEN, Maijia, ***L'Expression imagée chez Chateaubriand***, Helsinki, Société Néo-philologique, 1964.

LEVAILLANT, Maurice, ***Chateaubriand, Prince des songes***, Paris, Hachette, 1960.

MCIVOR, Gordon K., ***Images du paradis perdu : Chateaubriand et l'Amérique***, Thèse pour le doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry, 1980. (voir *Bulletin de la Société Chateaubriand, n°23*, 1980, compte-rendu de Raymond Lebègue, pp. 74-75).

MICHEL, Arlette, ***Les lieux de mémoire dans les "Mémoires d'outre-tombe" de Chateaubriand,*** Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

MOUROT, Jean, ***Etudes sur les premières œuvres de Chateaubriand.*** **Tableaux de la nature – Essai sur les Révolutions**, Paris, Nizet, 1962.

MOUTTAPA, François, Atala. René, Les Aventures du dernier Abencérage ***de Chateaubriand***, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2009.

PORTER, Charles, A., ***Chateaubriand composition, imagination and Poetry***, Stanford French and Italian Studies 9, Anma Libri, Alphonse Juilland, Saratoga, Californie, USA, 1978 (voir compte-rendu de Jean Dubu, in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°21, 1978, pp. 103-104).

RAVIEZ, François, « Vertige de Chateaubriand », in ***Plus sur Chateaubriand***, Paris, Atlande, 2007.

RICHARD, Jean-Pierre, ***Paysage de Chateaubriand***, Paris, Seuil, collection « Pierres Vives », 1967.

ROULIN, Jean-Marie, ***Chateaubriand – L'Exil et la gloire, du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand***, Paris, Honoré Champion, 1994.

SWITZER, Richard, ***Chateaubriand's Fascination with America, Reality and Enchantement***, Actes du IIIe Congrès de la FIPS, Bulletin 14-15, Nouvelle-Orléans, USA, 1976.

TABET, Emmanuelle, ***Chateaubriand et le XVIIe siècle, mémoire et création littéraire***, Paris, Honoré Champion, 2002.

V**ALLESE, Rosa,** ***Le thème de la mer dans l'œuvre de Chateaubriand***, Milano / Genova / Roma / Napoli, Societa anonima editrice Dante Aligheri, 1934.

VERLET, Agnès, ***Vanités de Chateaubriand***, Paris, Droz, 2001.

VIAL, André, ***Chateaubriand et le temps perdu***, Paris, Julliard, 1963 réédition en 1971.

VIAL, André, ***La Dialectique de Chateaubriand, « transformation » et « changement » dans les*** **Mémoires d'outre-tombe**, Paris, CDU et Sedes, 1978.

VIER, Jacques, ***Chateaubriand et la puissance du songe***, Paris, Revue Universelle des Faits et des Idées, 1976.

WALKER, Thomas Capell, ***Chateaubriand's Natural Scenery, a study of his descriptive art***, Baltimore, John Hopkins Press / London, Oxford University Press, 1946, t. XXI (tome supplémentaire).

4. Articles et conférences consultés sur Chateaubriand

ADAM, Aniko, « Espace fini, espace infini. La poétique de la contemplation dans le Génie du Christianisme », *Acta romanica*, 19, 1999, pp.79-83.

AMELINCKX, Frans, « Image et structure dans Atala », *Revue romane*, t. X, 1975, pp. 367-72.

AMELINCKX, Frans, « Le volcan et les montagnes dans *René* », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°18, 1975, p. 55-61.

AMELINCKX, Frans, « l' '*Itinéraire de Paris à Jérusalem*' ou la poétique de la désillusion », in *Nineteenth Century French Studies*, printemps-été 1977, pp. 196-205.

AMELINCKX, Frans, « Dynamisme et polarité des images dans l'« *Itinéraire de Paris à Jérusalem* » de F.R. de Chateaubriand », *Revue des Langues Vivantes*, n°5, 1975, pp. 454-463.

A**MOUR, L. Maurice-, « Paysage musical de Chateaubriand »**, *The Romanic Review*, LXI, n°4, New-York, Columbia University Press, Décembre 1970.

A**NTOINE, Philippe, « Le paysage américain chez Chateaubriand »**, in *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, Actes du colloque de Brest, septembre 1998, réunis par Jean Balcou, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 47-59.

ANTOINE, Philippe, « Des lieux décrits à l'écriture : unité et pluralité d'une œuvre », in *Chateaubriand, la fabrique du texte*, sous la direction de Christine Montalbetti, collection « Interférences », Rennes, PUR, 1999, pp. 47-58.

ANTOINE, Philippe, « Chateaubriand et la Grèce », in *Orages*, n°3, mars 2004, pp. 73-84.

A**NTOINE, Philippe, « Chateaubriand et la poétique du voyage »** dans *Quaderni del Dipartimento di Linguistica*, Serie Letteratura 10, n°22, Universita della Calabria, 2005, pp. 1-18.

ANTOINE, Philippe, « Le Premier séjour de Chateaubriand en Italie », conférence prononcée le 5 mai 2009 lors du séminaire « L'Europe du Grand tour : la relation de voyage à la découverte du vieux continent, de la Renaissance au Romantisme » : http://www.crlv.org/swm/Page_Conference.php?P1=876.

ANTOINE, Philippe, « Rêver les paysages : topographie et imaginaire chez Chateaubriand, Lamartine, Nerval… », conférence prononcée le 12 mars 2002 dans le cadre du séminaire « Horizons du voyage : écrire et rêver l'univers », Conférences du professeur François Moureau : http://www.crlv.org/swm/Page_Conference.php?P1=258.

ANTOINE, Philippe, « L'explorateur, le promeneur et le pèlerin. Chateaubriand et l'art de voyager », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 54-60.

ANTOINE, Philippe, « « poèmes » de la mer : le sujet lyrique dans les *Voyages* de Chateaubriand », in *Poésie et voyage : de l'énoncé viatique à l'énoncé poétique*, études réunies par Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa, Mandelieu – La Napoule, Editions La Mancha, 2002, pp. 153-166.

ANTOINE, Philippe, « Chateaubriand en Egypte : le voyageur désenchanté », in Revue *Romantisme* n°120, « L'Egypte », Paris, Sedes, 2003, pp. 27-35.

ANTOINE, Philippe, « Les Déserts de Chateaubriand. La scène d'une écriture », *Revue des Sciences Humaines*, 258, avril-juin 2000, pp. 233-246.

BAILBE, Joseph-Marc, « La Sensibilité musicale de Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme* », *Société Chateaubriand, Bulletin 2002*, n°45, 2003, pp. 208-214.

BAILBE, Joseph-Marc, « Chateaubriand et la musique : variations vénitiennes », *Société Chateaubriand, Bulletin n°41*, 1998, pp. 65-71.

BARBERIS, Pierre, « Les réalités d'un ailleurs. Chateaubriand et le *Voyage en Amérique* », *Littérature*, t.VI, fév. 1976, pp. 91-104.

BART, B. F., « Descriptions of nature in Chateaubriand », in *Actes du Congrès du Wisconsin*, Genève, Droz, 1970, pp. 83-95.

BASSAN, Fernande, « Le vertige du temps dans les récits de Chateaubriand de son voyage en Amérique », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 96-100.

BENICHOU, Paul, « Chateaubriand et son siècle, d'après *René* et le *Génie du christianisme* », in *Chateaubriand visionnaire*, actes du colloque de la fondation Singer-Polignac du 28 juin 2000, réunis par Jean-Paul Clément, Paris, de Fallois, 2001, pp. 55-70.

BERCEGOL, Fabienne, « Poétique du romanesque selon Chateaubriand », dans Gilles Declercq et Michel Murat, *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 139-151.

BERCEGOL, Fabienne, « Pèlerinages à Combourg », *Eidôlon* (Presses universitaires de Bordeaux), n°71 (*Châteaux romantiques*), décembre 2005, pp. 57-68.

BERCHET, Jean-Claude, « Chateaubriand et le paysage classique », *Colloquio « Chateaubriand e l'Italia »*, Roma, 21-22.4.1969, Academia Nazionale dei Lincei, CCCLXVI, N°133, 1969.

BERCHET, Jean-Claude, « Chateaubriand, poète de la nuit », in *Actes du Congrès du Wisconsin*, Genève, Droz, 1970, pp. 45-63.

BERCHET, Jean-Claude, « *Et in Arcadia Ego !* », *Romantisme*, n°51, 1986, pp. 85-104.

BERCHET, Jean-Claude, « La nuit et les incarnations de la Sylphide », in *Bicentenaire de Chateaubriand*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1971, pp. 197-209.

BERCHET, Jean-Claude, « Chateaubriand et le théâtre du monde », in *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, pp. 307-320.

BERCHET, Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in revue *Poétique*, n°53, t. XIV, fév. 1983, pp. 91-108.

BERCHET, Jean-Claude, « Le Bicentenaire de la "Lettre sur les paysages" », Colloque "Chateaubriand, la peinture et les peintres" (CXIVe Réunion de Travail) », *Société Chateaubriand, Bulletin n°38*, 1995, p. 30-34.

BERCHET, Jean-Claude, « Le modèle rousseauiste dans les trois premiers livres des *Mémoires d'outre-tombe* », *Société Chateaubriand, Bulletin n°30*, 1987, pp. 56-70.

BERCHET, Jean-Claude, « Le voyageur et le poète : Chateaubriand et la découverte des mondes nouveaux », *Société Chateaubriand, Bulletin n°35*, 1992, pp. 35-39.

BERCHET, Jean-Claude, « Le voyage littéraire : une invention du XIXe siècle », in *Le Voyage littéraire*. Actes des cinquièmes rencontres de Bourges (décembre 2000), Fédération des [...] patrimoines littéraires, 2003, pp. 47-63.

BERGOT, François, « L'Imaginaire architectural de Chateaubriand », in *Chateaubriand et les arts*, actes de colloque réunis par Marc Fumaroli, Paris, de Fallois, 1999, pp. 163-179.

BERGOT, François, « Poussin et Chateaubriand sur le chemin de l'Arcadie », *Société Chateaubriand. Bulletin n°38*, 1995, pp. 47-53.

BERGOT, François, « Peinture et poésie chez Chateaubriand », in *Chateaubriand 98*, Institut Culturel de Bretagne, 1998, p. 153-74.

BERTHIER, Philippe, « Rêverie sur une rêverie », in *Recherches et Travaux*, Langue et Littérature, Hommage à Yves Le Hir, bulletin n°26, pp. 139-141.

BERTHIER, Philippe, « Maître et serviteur ou le double registre du voyage », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 114-121.

BERTHIER, Philippe, «René et ses espaces », *Saggi e Ricerche di Letteratura francese* [Roma], t. XXVIII, 1989, pp. 83-97.

BERTHIER, Philippe, « Poétique du nom », in *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, avec le concours de la Société Chateaubriand, Houilles, Manucius, 2006, pp. 175-185.

BERTHIER, Philippe, « Musiques de Chateaubriand », in *Chateaubriand et les arts*, actes de colloque réunis par Marc Fumaroli, Paris, de Fallois, 1999, pp. 83-92.

BERTHIER, Philippe, « *Ut pictura memoria* », *Société Chateaubriand, Bulletin n°38*, 1996, pp. 73-80.

BESCOND, Lucien, « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », in *Revues des Sciences Humaines*, n°209, « Ecrire le paysage », 1988, pp. 95-102.

BEZIAU, Roger, « Chateaubriand, les montagnes et les Pyrénées », in *La Montagne et l'homme*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1986, pp. 49-62.

BION, Jacques, « La mer et la mort dans les *Mémoires d'outre-tombe*, résumé de thèse », *Société Chateaubriand, Bulletin n°15*, 1972, p. 62.

BLAIN-PINEL, Marie, « Le symbolisme des lieux dans Les aventures du dernier Abencérage », *Bulletins de la société Guillaume Budé*, n°4, 1997, pp.307-19.

BLAIN-PINEL, Marie, « Esthétique et symbolisme de la mer chez Chateaubriand », in *Chateaubriand 98*, éd. Jacques Gury, Institut culturel de Bretagne, 1999, pp. 135-52.

BLAIN-PINEL, Marie, « Réflexion autour des « poèmes en prose » dans les *Mémoires d'outre-tombe* », in *Chateaubriand, la fabrique du texte*, sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999, collection « Interférences », pp. 59-71.

BLAIN-PINEL, Marie, « Marines et paysages marins », in *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, Actes du colloque de Brest, septembre 1998, réunis par Jean Balcou, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 35-46.

BONNET, Jean-Claude, « D'un château l'autre », in *Chateaubriand - Paris, Prague, Venise*, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, PUBP, « cahiers romantiques », 2001, pp. 43-51.

BOUYER, Raymond, « Chateaubriand paysagiste et professeur de paysage », *Petite revue*, t.II, 1er fév. ; 1er mars 1912, pp. 95-100 ; 168-172.

BRADY, Charles A., « From Broceliande to the Forest Primeval : The New-World Quest of the Chevalier Chateaubriand », *Emerson Society Quaterly*, 42, 17-31, 1966.

BRAHIMI, Denise, « Le vent des amours coupables », dans *Imaginaires du vent*, sous la direction de Michel Viegnes, Paris, Imago, 2003, pp. 42-48.

BRUCHEZ, Pierre, « Moments préromantiques de l'eau. [J. J. Rousseau, Chateaubriand] », *Les Echos de Saint-Maurice*, n°2, 1971.

BUTOR, Michel, « Chateaubriand et l'Ancienne Amérique », in *Répertoires II. L'influence de l'Amérique sur l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Les éditions de Minuit, 1964, pp. 152-92.

CADDAU, P., « Une nuit dans les déserts du Nouveau Monde », *Revue des Sciences humaines*, fasc. 136, octobre-décembre 1969.

CALL, Michael, « René in the Garden », *Constructions*, Stanford University, 1984, pp. 43-53.

CANTAGRUEL, Laurent, « Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800. », *Romantisme* n°117, « Paysages de la mélancolie », Paris, Sedes, 2002, pp. 31-44.

CAVALLIN, Jean-Christophe, « Un Tombeau en forêt. La conjointure dans *Les Natchez* », in *Société Chateaubriand, Bulletin année 2003*, n°46, pp. 84-97.

CHADBOURNE, Richard, « Chateaubriand's Aviary : Birds in the « *Mémoires d'outre-tombe* » », *Symbolism and Modern Literature, Studies in Honor of Wallace Fowlie*, Edited by Marcel Tetel, The French Review, vol. 51, n°4, mars 1978, Duke University Press, Durham, USA, pp. 65-80.

CHAOUAT, Bruno, « A vau-l'eau : l'Amérique désécrite de Chateaubriand », in *French Forum*, XXV, 3, 2000, pp.277-89.

CHASSE, Charles, « Dante et les écrivains bretons », NRB, janv.-fév. 1949, pp. 1-10.

CHAVY, Paul, « Baroque miltonien et paysages de Chateaubriand », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°29, mai 1977, Paris, Les Belles Lettres, pp. 65-79. Lien :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1977_num_29_1_1135 .

CHENOT, Bernard, « Chateaubriand et les bruits de la mer », *Revue des Deux mondes*, janvier 1988, pp. 48-56.

CHINARD, Gilbert, « Une sœur aînée d'Atala. Odéhari. Histoire américaine », RB, t. L, 21 déc. 1912, pp. 779-85.

CLEMENT, Jean-Paul, « Chateaubriand et la campagne romaine », in *Chateaubriand romain*, conseil général des Hauts-de-Seine, Maison de Chateaubriand, 2004, pp.115-137.

CLEMENT, Jean-Paul, « Chateaubriand et la fièvre des ruines », *Anabases* 5, janvier 2007.

COLOMBAT, André P., « René et Rimbaud. La raison en enfer », *Stanford French Review*, t. XIII, 1989, pp. 65-80.

COMPAGNON, Antoine, « Poétique de la citation », in *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, pp. 235-249.

COSTADURA, Edoardo, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante. », in *Dante et la Mémoire*, *Littérature* n°133, Paris, Larousse, mars 2004, pp. 64-75.

DAEMMRICH, Ingrid G., « The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXX, Eté 1973, et XXXI, Automne 1972, USA.

DEGOUT, Bernard, « De la remémoration d'*outre-tombe* à propos du « Journal sans date » du *Voyage en Amérique* », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 102-108.

DELON, Michel, « L'orgue de Chateaubriand », *RHLF*, n°6, nov.-déc. 1998, pp. 1047-1057.

DENUX, Roger, « Lettre sur la campagne romaine », *L'Ecole libératrice*, 5 mars 1954, p. 519.

DIDIER, Béatrice, « Le sadisme des Martyrs », *NRF*, t. XXXII, 1er déc. 1968, pp. 786-93.

DIDIER, Béatrice, « Chateaubriand l'enchanteur au royaume des chimères », *Médecine de France*, n°206, novembre 1969.

DIEGUEZ, Manuel de, « Où le poète, à nouveau, prouve les dieux, ou Chateaubriand et la poétique du ciel », in *Essai sur l'avenir poétique de Dieu*, Paris, Plon, 1965, pp. 95-103.

DUBE, Pierre H., « *Les Aventures du dernier Abencérage*. Etude spatio-temporelle », *Travaux de linguistique et de littérature*, t. XV, 1977, pp. 101-107.

DUPONT, Jacques, « Bestiaire d'outre-tombe », in *Chateaubriand. Le tremblement du temps. Colloque de Cerisy,* éd. Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, pp. 301-321.

DURAND, Annick, « L'exotisme américain dans l'œuvre autobiographique et romanesque de Chateaubriand », *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1995, pp. 44-57.

DURON, Jacques, « Chateaubriand entre l'Armor et l'Argoat », in *Valeurs. Figures signifiantes et messages pour notre temps*, Paris, Michel, 1972, pp. 94-114.

EIGELDINGER, Marc, « L'espace solaire de l'Orient chez les voyageurs romantiques », in *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*. Ed. Peter Frölicher, G. Güntert et Félix Thürlimann, Neuchâtel, A la Baconnière, 1990, 149-170.

EVANS, Serge, « Un tombeau devant l'infini du ciel et de la mer », in *Evocations et paysages*, Paris, Revue moderne des arts et de la vie, 1937, pp. 7-115.

FAURE, Gabriel, « Chateaubriand et la montagne », in *Paysages littéraires*, Paris, Fasquelle, 1918, pp. 139-178.

FERNANDES, Ana, « Le sublime d'un naufrage chez Chateaubriand », dans *Imaginaires du vent*, sous la direction de Michel Viegnes, Paris, Imago, 2003, pp. 49-56.

FORTASSIER, Pierre, « Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, et la palette de Chateaubriand », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°31, 1988, pp. 6-16.

FUMAROLI, Marc, « *Ut pictura poesis* : Chateaubriand et les arts », in *Chateaubriand et les arts*, actes de colloque réunis par Marc Fumaroli, Paris, de Fallois, 1999, pp. 11-42.

FUMAROLI, Marc, « *Ut pictura poesis*. *Les Martyrs*, chef-d'œuvre de la peinture d'histoire », *Société Chateaubriand, Bulletin n°38*, 1995, pp. 35-46.

FUMAROLI, Marc, « Chateaubriand à Golfe-Juan : un poète-paysagiste et la modernité de l'art », in *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, Paris, Gallimard / Edition de la Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 16-25.

FUMAROLI, Marc, « Chateaubriand et Rousseau », *Le Tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, éd. Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, pp. 201-221 ; *L'Infini*, 83, 2003, pp. 62-102.

GALAND, René, « Chateaubriand : le rocher de René », *Romanic review*, t. LXXVII, novembre 1986, PP. 330-342.

GAUTIER, Jean-Maurice, « Chateaubriand, du « pré-romantisme » au premier romantisme », in *Le préromantisme, hypothèque ou hypothèse ?*, colloque de Clermont-Ferrand du 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 310-318.

GAUTIER, Jean-Maurice, « Chateaubriand et l'Egypte », *RSH*, oct.-déc. 1968, pp. 627-632.

GENETTE, Gérard, « Chateaubriand et rien », in *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, pp. 247-353.

GILLET, Jean, « Chateaubriand et Milton », in *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 557-631.

GLAUDES, Pierre, « Atala et la rêverie sylvestre », *Recherches et travaux* n°47, Université Stendhal, Grenoble, 1995, pp. 15-33.

GLAUDES, Pierre, « Un lieu orphique. Venise d'outre-tombe », dans *Le Génie du lieu. Expériences du ravissement, du transport, de la dépossession*, dir. Helmut Meter et Pierre Glaudes, Münster, Lit, 2003, pp. 5-17.

GLAUDES, Pierre, « « Une idée qui vient du ciel » : le sublime dans les *Mémoires d'outre-tombe* », in *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, pp. 69-85.

GLAUDES, Pierre, « Le Sublime de la campagne romaine », *Société Chateaubriand, Bulletin année 2005*, n°48, 2006, pp. 33-42.

GLAUDES, Pierre, « Le Sublime dans Les Natchez », *Société Chateaubriand, Bulletin année 2003*, N°46, pp. 98-111.

GLAUDES, Pierre, « *Fiat nox* : Venise d'outre-tombe », in *Chateaubriand - Paris, Prague, Venise*, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, PUBP, « cahiers romantiques », 2001, pp. 169-200.

GONZALO SANTOS, Tomas, « Pajaros y plantas en Chateaubriand », Acta Salmanticensia, *Ensayos y textos de filologia moderna*, 13, Salamanca, Ediciones univ., 1984.

GRACQ, Julien, « Le grand paon », in *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, pp. 151-68.

GREVLUND, Merete, « Métamorphoses de l'image de l'Amérique chez Chateaubriand », in *L'Amérique des Lumières*, Genève, Droz, 1977.

GUENTNER, Wendelin A., « Chateaubriand et la poétique du Fragment », *Société Chateaubriand, Bulletin* n°27, 1984, pp. 31-37.

GUENTNER, Wendelin A, « Rome intime : voyage et écriture chez Chateaubriand. », *L'Information littéraire*, t. XXXVII, septembre-octobre 1985, pp. 159-164.

GURY, Jacques, « François-René de Chateaubriand et l'Eden des glaces », *Société Chateaubriand, Bulletin Année 2004*, n°47, 2005, pp. 31-42.

GUYOT, Alain, « Le paysage au miroir des genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature. », in *Compar(a)ison*, An International Journal of Comparative Literature, « Paysages (I) », Pieterlen (Suisse), 1998, p. 57-78.

GUYOT, Alain, « Peindre ou décrire? Un dilemme de l'écrivain voyageur au XIXe siècle », *Recherches et travaux*, Université Stendhal, n°52, Grenoble, 1997, pp. 99-119.

GUYOT, Alain, « Ce monceau en ruines : sens et fonction des descriptions dans la Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine », *Bulletins de la société Guillaume Budé*, n°1, 1998, pp. 87-106.

GUYOT, Alain, « L'Orient de Chateaubriand : Florides ou Bourbonnais ? Sens et fonction des analogies dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », in *Chateaubriand, la fabrique du texte*, sous la direction de Christine Montalbetti, collection « Interférences », Rennes, PUR, 1999, pp. 73-88.

GUYOT, Alain, « Voyage imaginaire et rhétorique du réel. La « description de quelques sites des Florides » dans le Voyage en Amérique », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 109-13.

GUYOT, Alain, « Variations sur le paysage méditerranéen. La description dans *Les Martyrs* et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand », *Il confronto letterario*, XIII, 1996, pp. 505-521.

GUYOT, Alain, « Du voyage à ses récits. Mettre le monde en intrigue », in *Roman et récit de voyage*, textes réunis par Philippe Antoine et M.-C. Gomez-Géraud, Paris, PUPS, 2001, pp. 205-215.

GUYOT, Alain, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIIIe et XIXe siècles », *Revue de géographie alpine*, 1999, vol. 87, n° 1, pp. 51-60. Lien :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rga_0035-1121_1999_num_87_1_2918

HAMILTON, James F., « René's volcano, Creative Center and Gendered Periphery », *The Romanic Review*, t. LXXXIX, n°2, Marchen 1998, pp. 187-197.

HAMILTON, James F., « Spiritual Geography and the Axis of Ascension in Atala », in *Religion and French Literature*, éd. Buford Norman, coll. « FLS (French Literature Series) », Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 105-19.

HAMM, S. S., « Stendhal et Chateaubriand, analyse d'une influence », in *Stendhal et le romantisme*, 103-11, Actes du XVe Congrès international stendhalien (Mayence, 1982), Aran (Suisse), 1984.

HOCQUETTE, H., « Le Vent dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Vie et Langage*, n°22, septembre 1970, pp. 511-513.

HOFMANN, Werner, « L'Homme est suspendu : Chateaubriand et Friedrich », in *Chateaubriand et les arts*, actes de colloque réunis par Marc Fumaroli, Paris, de Fallois, 1999, pp. 43-56.

ISHIKAWA,Yoshito, « Le vertige du temps dans les récits de voyage », in *Le Bonheur en littérature. Représentations de l'Autre et de l'Ailleurs*, éd. Belinda Cannone, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 185-195.

JACKSON, John E., « Chateaubriand », in *Mémoire et Subjectivité romantiques*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999, pp. 49-86.

JAGER, Patrick, « L'Image de l'Orient dans Chateaubriand », *L'Ecole des Lettres*, Paris, 15 avril 1988.

JAMAUX, Alfred, « Les Bois de Combourg », Société Chateaubriand, Bulletin 1999, n°42, 2000, pp. 5-13.

JANSEN, Michaël, « Notes sur le "Pont naturel" dans *Atala* », *Société Chateaubriand, Bulletin* n°32, 1989, pp.6-9.

KADISH, Doris Y., «Symbolism of exile : the opening description in *Atala* », *French Review*, février 1982, p. 358-66.

KADISH, Doris Y., « Exiled in Exotic Lands. *Paul et Virginie* and *Atala* », in *The Literature of Images, Narratives Landscape from* Julie *to* Jane Eyre, New Brunswick, N. J. / London, Rutgers University Press, 1987, pp. 52-80.

KING, Everard H., « Beattie's The Minstrel and the French Connection », *Scottish Literary Journal*, t. XI, n°2, Dec., 1984, pp. 36-55.

KISLIUK, Ingrid, « Le symbolisme du jardin et l'imagination créatrice chez Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand », Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, t. CLXXXV, 1980, pp. 297-418.

LACOSTE-VEYSSEYRE, Claudine, « Chateaubriand », in *Les Alpes romantiques : le thème des Alpes dans la littérature française de 1800-1850*, t. I, coll. « Bibliotheca ad viaggio in Italia", Genève, Slatkine / Moncalieri, 1981, pp. 66-89 ; 335-54.

LAPRADE, Victor de, « Les paysages de Chateaubriand », *La Revue de Bretagne*, t. X, 1866, pp. 337-363.

LAPRADE, Victor de, « Chateaubriand paysagiste », *L'Artiste*, t. LXXIII, nov. 1867, pp. 196-207.

LAPRADE, Victor de, « Chateaubriand », in *Le sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, Didier, 1868.

LEBEGUE, Raymonde, « René sur la bouche de l'Etna », *Rivista di letterature moderne*, t. III, marzo-giugno 1948, pp. 15-19.

LEBEGUE, Raymond, « Le voyage de Chateaubriand en Amérique : (Poésie et vérité) », *Société Chateaubriand, Bulletin* n°8, 1964, pp. 12-21.

LEBEGUE, Raymond, « Chateaubriand et l'appel de l'Outre-Mer », *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, t. XLIX, Rennes, 1969.

LEBEGUE, Raymond, « Chateaubriand et le passage du nord-ouest », *Société Chateaubriand, Bulletin n°9*, 1965-1966, pp. 39-52.

LEBEGUE, Raymond, « Chateaubriand entre le monde américain et le monde méditerranéen », *Colloquio « Chateaubriand e l'Italia »*, Roma, 21-22.4.1969, Accademia Nazionale dei Lincei, CCCLXVI, N°133, 1969.

LEBEGUE, Raymond, « Les images américaines des M.O.T. », in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milan, 1983.

LEE, San Ho, « La prose poétique de Chateaubriand et l'épopée », in *Etudes de langue et littérature françaises* (Corée), XXXVIII, 1, 1999, pp. 275-287.

LEGRAS, Louis, « Chateaubriand, peintre de la Bretagne », *Annales de Bretagne*, t. XXXVII, n°3-4, 1926, pp. 260-85.

LE HIR, Yves, « Lamartine et Chateaubriand. A propos des « Méditations » », *RSH*, avril-juin 1971, pp. 185-186.

LEHTONEN, Maija, « L'évolution du langage imagé de Chateaubriand », *Société Chateaubriand, Bulletin* n°9, 1965-1966, pp. 20-24.

LEHTONEN, Maija, « Chateaubriand et le thème de la mer », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, t. XXI, mai 1969, p. 193-208.

LEHTONEN, Maija, « Chateaubriand et la montagne », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 79-84.

LE HUENEN, Roland, « Dire l'absence : « partout le silence, l'abandon et l'oubli » », in *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem, Journée d'étude organisée par la SERD et l'Université Paris IV-Sorbonne*, Paris, 9 décembre 2006 (http://www.etudes-romantiques.org/prg_chateaubriand2.htm).

LE HUENEN, Roland, « Le Voyage romantique : de la lecture à l'écriture », dans *Voyages en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, Ellug, 2003, pp. 19-34.

LELIEVRE, Michel, « Le bestiaire dans l'univers de Chateaubriand », *Société Chateaubriand, Bulletin* n°25, 1982, pp. 5-10.

LE YAOUANC, Moïse, « Chateaubriand et le paysage breton », Annales de Bretagne, t. LXXV, sept. 1968, pp. 437-49.

LEYS, Simon, « François-René de Chateaubriand », in *La Mer dans la littérature française, de François Rabelais à Alexandre Dumas, et de Victor Hugo à Pierre Loti*, Paris, Plon, 2003, tome I, pp. 312-342.

LOEHR, Joël « Le Sentiment de la ruine », in *Poétique* n°133, 2003, pp. 109-123.

LOGE, Tanguy, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », *RHLF*, t. LXXXIX ; t. XC, sept.-oct. 1989 , 1990, pp. 879-90.

LOGOSSEGH, Marie, « Peinture et nature au XVIIIe siècle », in *L'Esprit et les Lettres. Mélanges offerts à Georges Mailhos*, édition François-Charles Gaudard, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 291-301.

MACE, Jean-Yves, « La Bretagne dans la *Vie de Rancé* », *Annales de Bretagne*, t. LXXVI, 1969, pp. 515-22.

MAGRI, Véronique, « Peinture des paysages dans le cycle américain de Chateaubriand », in *Mélanges Daspre*, Associations des publications de la Faculté des Lettres, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1993, pp. 301-307.

MARECHAL-TRUDEL, Michèle, « Chateaubriand et Venise : un amour de tête », *Société Chateaubriand, Bulletin n°23*, 1980, pp. 30-34.

MARTELLUCCI, Filippo, « Nocturne indien », in *Société Chateaubriand. Bulletin année 2003*, n°46, pp. 76-83.

MASSON, Pierre, « *Atala* de Chateaubriand. Itinéraires d'un chrétien troublé », dans *L'Envers du décor. Duplicité du paysage littéraire*, textes réunis par Pierre Masson, Nantes, Pleins Feux, 2003, pp. 79-90.

MICHAELIS, Tatiana, « De Bernardin de Saint-Pierre à Chateaubriand : un tournant dans l'histoire du voyage en littérature », in *Le Journal de voyage et Stendhal*, pp. 74-84, Genève, Slatkine, 1986.

MICHEL, Arlette, « Chateaubriand, la mer et le sacré », *Bulletins de la société Guillaume Budé*, 1993, pp. 424-29.

MICHEL, Arlette, « Rome dans *Les Martyrs* et les *Etudes historiques* », *Société Chateaubriand, Bulletin n°41*, 1998, pp. 22-28.

MOISAN, Philippe, « Le Nouveau Monde de Chateaubriand : des alluvions à l'érosion », in *Chateaubriand 98*, Institut culturel de Bretagne, 1998, pp. 117-22.

MOISAN, Philippe, « Dérives et nomadisme », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 61-64.

MONTALBETTI, Christine, « Les représentations du lecteur dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (ou pour une théorie non substitutive de la figure du narrataire) », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 122-128.

MONTALBETTI, Christine, « Ecritures de l'Amérique : Les aventures de la matière américaine : identité, variante et variation. », in *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, Actes du colloque de Brest, septembre 1998, réunis par Jean Balcou, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 61-74.

MOREAU, Pierre, « Chateaubriand et la Bretagne », *La Revue générale*, t.CXII, 15 déc. 1924, pp. 649-62.

MOULINIER, Georges, « L'esthétique de Chateaubriand dans la peinture des paysages », in *Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937 ; Paris, Félix Alcan, 1937, pp. 209-13.

MOURALIS, Bernard, « L'insularité : espace exotique ou théâtre de l'histoire ? », in *Itinéraires*, Paris, L'Harmattan, 1983.

MOUROT, Jean, « Rythme et sonorité dans les *Mémoires d'outre-tombe,* le Génie d'un style », *Société Chateaubriand, Bulletin n°5*, 1961, pp. 62-70.

MOUSSA, Sarga, « La mer Morte dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », in *Chateaubriand, la fabrique du texte*, sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, collection « Interférences », 1999, pp. 111-24.

ORLANDO, Francesco, « Temps de l'histoire, espace des images », in *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, pp. 109-118.

PAINTER, George D., « Au pays des félicités exilées », *Société Chateaubriand, Bulletin n°32*, 1989, pp. 66-71.

PERRIN, Jean-François, « Vers les rivages enchantés : poétique de la mémoire et du temps chez Chateaubriand », in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, colloque de Cerisy, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Cribles », 1994, pp. 117-132.

PINEL, Marie, « La tempête chez Chateaubriand : influence virgilienne et pensée chrétienne », *Bulletins de la Société Guillaume Budé*, t. LI, n°4, déc. 1992, pp. 395-408.

PINEL, Marie, « La Grèce imaginaire de Chateaubriand à travers l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », in *La redécouverte de la Grèce et de l'Egypte au XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle*, actes du colloque, 18 au 21 mai 1995, Nantes, Publications de l'Université de Nantes, 1996, pp. 107-115.

POIROT-DELPECH, Bertrand, « La mer et le vieil homme », in *Les Manuscrits des* Mémoires d'outre-tombe, Paris, Le Club de la Bibliothèque Nationale de France, 2000, pp. 25-29.

POUILLIART, Raymond, « Comment Chateaubriand lut Dante », *Les Lettres romanes*, t. XIX, 1965, pp. 335-80.

POULIN, Isabelle, « 'Je revois le paysage merveilleux…' : les nouveaux mondes de Chateaubriand et Nabokov. », in *Paysages romantiques*, études réunies et présentées par Gérard Peylet, Pessac, Université Michel de Montaigne (Bordeaux 3), 2000, pp. 225-238.

POYET, Thierry, « Aspects de la symbolique des lieux dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Société Chateaubriand, Bulletin 1999*, n°42, 2000, pp. 14-20.

RACAULT, J. M., « D'*Atala* à *René* ou la fin de l'utopie des Lumières », in *Nulle Part et ses environs, Voyages aux confins de l'utopie littéraire classique, 1657-1802*, Paris, PUPS, 2003, pp. 275-293.

RAIMOND, Jean-Bernard, « Chateaubriand et l'Italie », in *Chateaubriand éclaireur du monde actuel*, dir. Jean-Marie Rouart, Paris, édition de la bouteille à la mer, 2000 pp. 35-44.

RAT, Maurice, « Chateaubriand et l'hirondelle », *Figaro Littéraire*, 8 septembre 1956, p.6.

REBOUL, Pierre, « La Couleur anglaise chez Chateaubriand », *Revue des Sciences Humaines*, 1947, repris dans *Errements historiques et littéraires*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, pp. 129-148.

REICHLER, Claude, « Le deuil et l'enchantement dans les textes américains », in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, colloque de Cerisy, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, collection « Cribles », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 155-175.

REICHLER, Claude, « Chateaubriand et le paysage des Alpes », *Société Chateaubriand, Bulletin année 2005*, n°48, 2006, pp. 79-97.

RIBERETTE, Pierre, « Chateaubriand et Beltrami », *Société Chateaubriand, Bulletin n°35*, 1992, pp. 40-47.

RIBERETTE, Pierre, « D'Abou Gosh aux Pyramides : Remords et regrets de Chateaubriand », in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 1998, « colloque Chateaubriand historien et voyageur », La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 137-142.

RICHER, Laurence, « Chateaubriand géographe d'après les Mémoires d'outre-tombe », dans *Le Génie du lieu : des paysages en littérature*, dirigé par Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, Paris, Imago, 2005, pp. 128-139.

RICHER, Laurence, « Chateaubriand et l'architecture dans ses récits de voyage », in *Les récits de voyage*, travaux réunis par le professeur Santa, Université de Lleida, à paraître dans l'*Ull critic*.

RICHER, Laurence, « Chateaubriand et le jardin des morts », Journées d'études *Les Mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle*, EA LAPRIL, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 12-13 janvier 2006.

RICHER, Laurence, « Un tombeau avec vue. Architectures de Chateaubriand dans les Mémoires d'outre-tombe », dans *Littérature et architecture* (Actes de la journée d'études du 18 juin 2003, Université de Lyon III), textes rassemblés par Laurence Richer, Lyon, C.E.D.I.C., 2004, pp. 21-36.

RIFFATERRE, Michael, « Chateaubriand et le monument imaginaire », in *Chateaubriand*, actes du congrès de Wisconsin, Genève, Droz, 1970, pp. 63-81.

RIFFATERRE, Michael, « Chateaubriand ekphrastique », in *Chateaubriand, la fabrique du texte*, sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, collection « Interférences », 1999, pp. 35-45.

RIFFATERRE, Michael, « Descriptive imagery », *Yale French Studies*, n°61, 1981.

ROUCH, Jules, « Orages et tempêtes dans Chateaubriand », *Géographie*, janv.-fév. 1926, pp. 1-17.

ROULIN, Jean-Marie, « La Sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, n°58, 1987, pp. 23-38.

ROULIN, Jean-Marie, « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », in *Chateaubriand - Paris, Prague, Venise*, textes réunis par Philippe Berthier, PUBP, « cahiers romantiques », Clermont-Ferrand, 2001, pp. 151-168.

ROULIN, Jean-Marie, « Le paysage épique, ou les voies de la Renaissance », in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, colloque de Cerisy, textes réunis et présentés par

Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Cribles », 1994, pp. 19-39.

ROULIN, Jean-Marie, « Le travail de la négation », in *Chateaubriand e i « Mémoires d'outre-tombe »*, textes réunis par Ivanna Rosi, quaderni del seminario di filologica francese, 6, Pise, Italie, Edizioni ETS / Editions Slatkine, 1998, pp. 129-145.

RUELLAN, Francis, « Chateaubriand et les paysages bretons », in *Chateaubriand et Saint-Malo*, Saint-Malo, Mémorial Malouin du Bi-centenaire, 1969.

SAGAZAN, Raymond de, « La Bretagne dans l'œuvre de Chateaubriand », in *Chateaubriand, gentilhomme breton*, actes du 125e congrès de Saint-Malo, 1998, t. CVII, Bulletin de l'Association bretonne, 1999, pp. 255-68.

SATO, Yuzura, « Chateaubriand génie du lieu », in *Bicentenaire de Chateaubriand*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1971, pp. 11-16.

SCHNACK, Arne, « Chateaubriand », in *Animaux et paysages dans la description des personnages romanesques (1800-1845)*, t. XVII, Revue romane, 1979, pp. 121-26.

SEVE, Bernard, « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », in *Romantisme*, n°23, Paris, Champion, 1979, pp. 31-42.

SHACKLETON, Robert, « Chateaubriand and the Eighteenth Century », in *Chateaubriand*, actes du congrès de Wisconsin, Genève, Droz, 1970, pp. 15-27.

SHERINGHAM, Michael, « La Mémoire-palimpseste dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* », in *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, pp. 119-31.

SIMON Nathalie, « Sémiotique et esthétique dans un texte littéraire », dans *Sémiotique et esthétique*, sous la direction de F. Parouty-David et C. Zilberberg, Limoges, Pulim

(Presses universitaires de Limoges), 2003, pp. 173-201. [Analyse de quelques paysages de la quatrième partie des MOT].

SPININGER, Dennis Joseph, « The Paradise setting of chateaubriand's Atala », *PMLA*, t. LXXXIX, May, 1974, p. 530-36.

SWITZER, Richard, « Multiple mnémosyne : le rôle de la mémoire chez Chateaubriand », *Société Chateaubriand, Bulletin n°14*, 1971, p. 43-47.

TABET, Emmanuelle, « Les Tableaux de la nature et leurs réécritures », in *Chateaubriand avant le Génie du Christianisme*, textes réunis par B. Didier et E. Tabet, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 119-131.

THOMAS, Chantal, « Le peuple innocent des fleurs », in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, colloque de Cerisy, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, collection « Cribles », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 289-300.

THORAVAL, Jean, « Chateaubriand paysagiste d'après ses variantes », *Société Chateaubriand, Bulletin n°1*, 1955-1957, pp. 30-35.

TRIPET, Arnaud, « Chateaubriand et le paysage romain », *Saggi e ricerche di letteratura francesa* [Roma], t. XXIII, 1984, pp. 305-24.

TRIPET, Arnaud, « La source et le carrefour : modalités de la recherche de soi », in *Chateaubriand e i « Mémoires d'outre-tombe »*, textes réunis par Ivanna Rosi, quaderni del seminario di filologica francese, 6, Edizioni ETS / Editions Slatkine, Pise, Italie, 1998, pp. 47-64.

TUGRUL, Semih, « Une description de Chateaubriand », *Dialogues*, 1949, pp. 106-10.

ULLRICHOVA, Maria, « Chateaubriand et Prague », in *Chateaubriand et Saint-Malo*, Mémorial Malouin du Bi-centenaire, Saint-Malo, 1969.

VAYVA, Raymond, « Evolution de l'écriture romantique de François-René de Chateaubriand », *Le Pays Malouin*, 2 juin 1989. [Etude comparative de trois textes successifs et différents de « Une nuit en Amérique »].

VERLET, Agnès, « Images de la décomposition », in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, colloque de Cerisy, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Cribles », 1994, pp. 355-77.

VERLET, Agnès, « Vieux tableaux de Prague et de Venise », in *Chateaubriand - Paris, Prague, Venise*, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, PUBP, « cahiers romantiques », 2001, pp. 115-126.

VERLET, Agnès, « Chateaubriand, Rome et Granet », *Société Chateaubriand, Bulletin n°38*, 1995, pp. 61-72.

VIALLANEIX, Paul, « Chateaubriand voyageur », in *Approches des Lumières*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 561-573.

VIANEY, J., « Les grands poètes de la nature en France : J.-J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand », *Revue des cours et des conférences*, t. XXVII, 15 janv. 1925, pp. 203-20.

VILLAINES, Charles de, « Au retour - La forêt », *Société Chateaubriand, Bulletin n°34, 1991*, pp. 32-33.

VOISINE, Jacques, « Le volcan de *René* », *French Studies*, t. V, 1951, pp.149-53.

VOLLRATH, Robert, « Le désert (D-) écrit : la ruine chez Chateaubriand », *Traverses*, 19, 1980.

WARTELLE, André, « Chateaubriand observateur de l'écureuil », *Société Chateaubriand, Bulletin n°25*, 1982, pp. 65-68.

WHYTE, Peter, « L'enchanteur enchanté et désenchanté : Chateaubriand et le Nouveau Monde », in *Nouveaux Mondes from the Twelfth to the Twentieth Century*, éd. Richard Maber, Durham, University of Durham, 1994, pp. 71-88.

ZIMRA, Clarisse, « La Vision du Nouveau Monde de Chateaubriand à Beaumont : pour une étude de forme de l'exotisme », *French Review*, mai 1976, Chapell Hill, U.S.A., PP. 1001-1024.

5. Revues sur Chateaubriand

Magazine littéraire, *Chateaubriand, le génie du romantisme*, n°366, Paris, juin 1998.

Revue *Europe, Chateaubriand*, n°775-776, novembre-décembre 1993, Paris, 1993.

Revue *Atala*, Rennes, volume 2, 1999.

Chateaubriand inconnu, *Revue des Sciences humaines* n°247, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

6. Documents iconographiques

Illustrations in ***Les voyages de Chateaubriand illustrés par les peintres***, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

Illustrations in **Norbert Wolf, *Friedrich***, Paris, Taschen, 2003.

Les Promenades de Chateaubriand, Jean-Yves Patte, Jaqueline Queuneau, Guy Bouchet, Paris, Le Chêne, 1998.

7. Ouvrages sur Chateaubriand comparé à d'autres auteurs

a. Ouvrages collectifs

Le Paysage – Chateaubriand, Stendhal, Thoré, Gautier, Baudelaire, Ruskin, Castagnory, Mallarmé, Zola, Maupassant, choix de textes présentés par Aline François-Colin et Isabelle Vazelle, Paris, Les éditions de l'Amateur, collection « regards sur l'art », 2001.

Sortir de la Révolution, Casanova, Chénier, Staël, Constant, Chateaubriand, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Paris, Presses universitaires de Vincennes, « Manuscrits Modernes », 1995.

Voyage en Auvergne : récits et témoignages d'écrivains au XIXe siècle (Chateaubriand, Sand, Maupassant, Stendhal), Urrugne, Pimientos, 2004.

Voyageurs romantiques à Grenade - Chateaubriand, Swinburne, Quinet, Apt, L'Archange Minotaure, 2008.

b. Ouvrages monographiques

BERTHIER, Philippe, ***Stendhal et Chateaubriand. Essai sur les ambiguïtés d'une antipathie***, Genève, Droz, 1987.

BRUNEL, Pierre, ***Le chemin de mon âme : Roman et récit au XIXe siècle, de Chateaubriand à Proust,*** « Bibliothèque du XIXe siècle, Paris, Klincksieck, 2004.

CALL, Michael J., ***Back to the Garden: Chateaubriand, Senancour and Constant***, Saratoga, Anma Libri, 1998.

D**EDEYAN, Charles,** ***Chateaubriand et Rousseau***, Paris, Sedes, 1974.

GALMICHE, Xavier, ***Récits d'agonie – Racine, Chateaubriand***, Paris, Blanchot, Quintette, 2000.

GAULMIER, Jean, ***Chateaubriand et Volney, Autour du romantisme***, Paris, Ophrys, 1977.

JOURDA, Pierre, ***L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand***, Paris, Boivin, t. I, Le romantisme, 1938.

JULLIEN, Dominique, ***Récits du Nouveau-Monde : les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours***, Paris, Nathan Université,« Le texte à l'œuvre », 1992.

LOTTMAN Herbert, ***L'Ecrivain engagé et ses ambivalences, de Chateaubriand à Malraux***, traduction de Séverine Mathieu, Paris, Odile Jacob, 2003.

LUND, Hans Peter, ***Aux antres de Paros : néoclassicisme littéraire au temps de Chateaubriand***, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004.

MARECHAL-TRUDEL, M., ***Chateaubriand, Byron et Venise : un mythe***, Paris, Nizet, 2005.

PEROT, Nicolas, ***Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand***, Paris, PUF, Collection « Ecritures », 2000.

ROULIN, Jean-Marie, ***L'Epopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique***, Voltaire Foundation, Oxford, 2005.

SAINTE-BEUVE, ***Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire***, Paris, Garnier frères, 1948, 2 volumes.

VADE, Yves, ***L'enchantement littéraire. Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud***, Paris, Gallimard, « bibliothèque des idées », 1990.

III – Ouvrages sur le paysage

1. Ouvrages monographiques

ALINE, François, *Le Paysage littéraire* (anthologie), Paris, Amateur, collection « regard sur l'Art », 2001.

BERQUE, Augustin, *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, GIP Reclus, 1990.

BERQUE, Augustin, *Etre humains sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996.

BERQUE, Augustin, *La pensée paysagère*, Paris, Archibooks, coll. « Crossborders », 2008.

CARION, Jacques, *Julien Gracq et la poétique du paysage*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, collection « Quadrige », 2002 (réédition de l'édition de 2000).

CAUQUELIN, Anne, *Le Site et le Paysage*, Paris, PUF, collection « Quadrige », 2002.

COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux*, tome I, XIXe siècle, Paris, José Corti, 1988.

COLLOT, Michel, *Chaosmos*, Paris, Belin, 1998.

COLLOT, Michel, *Paysage et Poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

CORBIN, Alain, *Les Cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, collection « Champs », éditions Albin Michel, 1994.

CORBIN, Alain, ***L'Homme dans le paysage***, Entretien avec Jean Lebrun, Paris, Textuel, 2001.

FAURE, Gabriel, ***Paysages littéraires***, Paris, Fasquelles, 1917 et 1918.

GELY, Claude, ***Paysages de Victor Hugo***, éditions interuniversitaires-SPEC, juillet, 1998.

GIRARDIN, René-Louis de, ***De la Composition des Paysages***, Seyssel, Champ Vallon, collection « pays / paysages », 1992.

JAKOB, Michael, ***Le Paysage***, Gollion, Infolio Editions, 2008.

KESSLER, Mathieu, ***Le Paysage et son ombre***, Paris, PUF, collection « Perspectives critiques », 1999.

LE SCANFF, Yvon, ***Le Paysage romantique et l'expérience du sublime***, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays / Paysage », 2007.

LUGINBUHL, Yves, ***Paysages, Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours***, Paris, La Manufacture, 1989.

MASSON, Pierre, ***L'Envers du décor, Duplicité du paysage littéraire***, Nantes, Université de Nantes, Editions Pleins Feux, collection « Horizons comparatistes », 2003.

MICHELIN, Yves, ***Les Jardins de Vulcain*****, partie I : « De la lecture de paysage à la compréhension d'un territoire »**, Paris, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

MILANI, Raffaele, ***Esthétiques du paysage, Art et contemplation***, traduit de l'italien par Gilles A. Tiberghien, Arles, Actes Sud, 2005.

MILNER, Max, ***L'Envers du visible. Essai sur l'Ombre***, Paris, Le Seuil, 2005.

MONTANDON, Alain, ***Sociopoétique de la promenade***, Clermont-Ferrand, PUBP, collection « Littératures », 2000.

PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français*, tome II. *Le profane : du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Taillandier, collection "Approches", 1989.

REICHLER, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Paris, Georg éditeur, collection « Le voyage dans les Alpes », 2002.

ROGER, Alain, *Nus et paysages, Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier Montaigne, collection « Présence et Pensée », 1978.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, NRF, 1997.

RICHARD, Jean-Pierre, *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, éditions du Seuil, collection « poétique », 1984. (Nous ne reprenons pas ici la mention précédente du célèbre essai du même auteur, *Paysage de Chateaubriand*, qui demeure essentielle pour notre propos).

SAMARAN, Charles, *Paysages littéraires du Valois, de Rousseau à Nerval*, Paris, Klincksieck, 1964.

SCHAFER, Muray, *Le Paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979, trad. fr. .

SANSOT, Pierre, *Variations paysagères*, Paris, Klincksieck, 1983.

SAVOIE, A., *La Forêt pacifiée*, Paris, L'Harmattan, 1986.

SCHAMA, Simon, *Le Paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999 pour la traduction.

2. Ouvrages collectifs

« A quoi sert le paysage ? », numéro spécial de la revue *Hérodote*, n°7, 1977.

Cinq propositions pour une théorie du paysage, sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ-Vallon, 1994.

Composer le paysage, Constructions et crise de l'espace (1789-1992), sous la direction d'Odile Marcel, Seyssel, Champ vallon, 1989.

Ecrire le paysage, numéro spécial de la *Revue des sciences humaines*, n°209, Lille, 1988-1.

Evolution et représentation du paysage de 1750 à nos jours, Festival d'Histoire de la ville de Montbrison, 28 septembre – 6 octobre 1996.

Jardins et paysages, *Critique*, Juin-Juillet 1998, n°613-614, Paris, 1998.

L'Arbre dans le paysage, sous la direction de Jean Mottet, collection « pays / paysages », Seyssel, Champ Vallon, 2002.

La théorie du paysage en France (1974-1994), sous la direction d'Alain Roger, collection « pays / paysages », Seyssel, Champ Vallon, 1995.

Le ciel du romantisme – cosmographies, rêveries, sous la direction de Christian Chelebourg, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Ecritures XIX » n°4, 2008.

Lectures du panorama, textes réunis par Sophie Lefay, *Revue des Sciences humaines*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

Le génie du lieu, Des paysages en littérature, sous la direction d'Arlette Bouloumié et d'Isabelle Trivisani-Moreau, Paris, Imago, 2005.

Le Paysage à la Renaissance, études réunies et publiées par Yves Giraud, Association d'Etudes sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance, 1988.

Le Paysage dans la littérature italienne, De Dante à nos jours, sous la direction de Guiseppe Sangirardi, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, collection « Ecritures », 2006.

Le Paysage et ses grilles, dirigé par Françoise Chenet, Paris, L'Harmattan, 1996.

Les Enjeux du Paysage, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, OUSIA, 1997.

Lire le paysage, lire les paysages, actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1983.

Marche et paysage, les chemins de la géopoétique, ouvrage dirigé par B. Lévy et A. Gillet, Genève, Métropolis, 2007.

Milieux et paysages, essai sur diverses modalités de connaissance, sous la direction de Y. Chatelin et G. Riou, Paris, Masson, 1986.

Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage, sous la direction de François Dagognet, Seyssel, Champ Vallon, 1982.

Paysage méditerranéen, dirigé par Yves Luginbuhl, Milan, Electa, 1992.

Paysages romantiques, Études réunies et présentées par Gérard Peylet, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, *Eidôlon*, mai 2000/54.

Le Paysage, Pierre Donadieu et Michel Périgord, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2007.

Paysages et modernité(s), textes réunis et présentés par Aline Bergé et Michel Collot, Bruxelles, OUSIA, 2007.

Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle, **n° 83**, ***La Ville et son paysage***, Paris, Sedes,1994.

Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle, **n°117**, **« Paysages de la mélancolie »**, Paris, Sedes, 2002.

3. Articles consultés sur le paysage

ANGELET, Christian, « Le paysage romantique et le mythe de l'homme primitif », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1977, vol. 29, n° 1, pp. 99-113. Lien : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1977_num_29_1_1137.

AMPHOUX, Pascal, « L'écoute paysagère des représentations du paysage sonore », in *Le Paysage et ses grilles*, sous la direction de Françoise Chenet, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 109-122.

BERQUE, Augustin, « De paysage en outre-pays », *Revue Le Débat*, N°65, 1991, pp. 4-13.

BERQUE, Augustin, « Paysage, milieu, histoire », in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, pp. 11-29.

BERQUE, Augustin, « De Paysage en outre-pays », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 346-359.

BERQUE, Augustin, « De peuples en pays, ou la trajection paysagère », in *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, pp. 320-329.

BIRKETT, Mary Ellen, « Trois paysages de Lamartine (L'Isolement, Milly, vv. 17-56 et vv. 57-133) », in *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle n°6, Paris, Flammarion, 1973.

BRIFFAUD, Serge, « Découverte et représentation d'un paysage. Les Pyrénées du regard à l'image (XVIIIe-XIXe siècles) », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 224-259.

BRUNET, Roger, « A quoi sert le paysage ? », in *Mondes Nouveaux*, sous la direction de Roger Brunet et Olivier Dolfus, Paris, Belin, 2000.

CARRE, Jacques, « Couleur et paysage dans la peinture romantique anglaise », in *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle n° 49, "L'imaginaire du romantisme anglais", Paris, CDU-SEDES, 1985.

CHENET-FAUGERAS, Françoise, « L'invention du paysage urbain », *Romantisme*, 1994, vol. 24, n° 83, pp. 27-38. Lien : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1994_num_24_83_5932 .

CHENET, Françoise, « Si le paysage m'était conté : les bottes de sept lieues du paysagiste », in *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp. 13-32.

COLLOT, Michel, « La pensée paysage », in *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp. 498-511.

COLLOT, Michel, « La notion de 'paysage' dans la critique thématique », in *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, pp. 191-205.

COLLOT, Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 210-223.

CONAN, Michel, « Généalogie du paysage », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 360-378.

CUECO, Henri, « Approches du concept de paysage », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 168-181.

DEAN Philippe, « Diderot, la figure et le lieu : de la théorie du paysage aux pastorales de Boucher », *RDE* n°25, octobre 1998 (Lien : http://rde.revues.org/docannexe751.html).

DEWITTE, Jacques, « Pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation », in *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp. 419-440.

DUPOUY Christine, « Lieu et paysage », in *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp. 33-50.

FRANCESCHI, Catherine, « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes », in *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, pp. 75-111.

HAQUETTE, Jean-Louis, « De la mémoire à l'inspiration : le paysage au XVIIIe siècle », in *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, pp. 156-172.

LEFAY, Sophie, « Préface » à *Lectures du panorama*, textes réunis par Sophie Lefay, *Revue des Sciences humaines*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 7-8.

LEFAY, Sophie, « Prémices du panorama », in *Lectures du panorama*, textes réunis par Sophie Lefay, *Revue des Sciences humaines*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 39-53.

LEGRAND, Marie-Dominique, « De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage à la Renaissance », in *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, pp. 112-138.

LEROY, Claude, « Inventaire inventeur », in *Lectures du panorama*, textes réunis par Sophie Lefay, *Revue des Sciences humaines*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 115-126.

MARGITIE, Mirolad R., "Paysage et sexualité chez Laforgue", in *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle n° 15, "Mythes, rêves, fantasmes", Paris, Champion, 1977.

MONTANDON, Alain, « De la peinture romantique allemande », in *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle n° 16, Paris, Champion, 1977.

MONTANDON, Alain, « *L'autel de Tetschen* de Caspar David Friedrich, Manifeste de la peinture romantique du paysage », in *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle n° 11, « Au-delà du visible », Paris, Champion, 1976.

REICHLER, Claude, « Écriture et topographie dans le voyage romantique : la figure du gouffre », *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle n° 69, "Procès d'écriture", Paris, Sedes, 1990.

REICHLER, Claude, « Perception et représentation du paysage alpestre à la fin des Lumières », in *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp. 195-213.

RICHARD, Jean-Pierre, « Géographie magique de Nerval » in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1955.

RICHARD, Paule, « *Ut natura pictura poesis*. Le paysage dans la description littéraire au début du XIXe siècle », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 209, « Ecrire le paysage », 1988, pp. pp. 127-142.

ROGER, Alain, « Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage », in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, pp. 107-123.

SAINT-GIRONS, Baldine, « Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique », in *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp.

SAINT-GIRONS, Baldine, « Postface - Lieu et paysage : un engendrement réciproque », in *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, OUSIA, 2001, pp. 512-530.

SAINT-GIRONS, Baldine, « Le paysage panoramique est-il le paysage sublime ? L'eusynopton et les matins de la sensation », in *Lectures du panorama*, textes réunis par Sophie Lefay, *Revue des Sciences humaines*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 9-25.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir » in *La Mémoire en ruines, le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Études rassemblées par Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher, Clermont-Ferrand, CRLMC, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2000.

SANSOT, Pierre, « L'affection paysagère », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 153-167.

TOURNEUX, François-Pierre, « De l'espace vu au tableau, ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du XVIIe au XIXe siècle », in *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 194-209.

WRIGHT, Angela, « L'Importance du paysage sauvage dans l'évolution de l'indépendance et de la fraternité pour l'héroïne du roman noir et du mélodrame » in *Mélodrames et romans noirs 1750-1890,* Textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, pp. 247-258.

IV- Ouvrages sur la nature, le jardin

1. Ouvrages monographiques

BLAIN-PINEL, Marie, *La mer, miroir d'infini, La métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, PUR, collection « Interférences », 2003.

CHARLIER, Gustave, *Le sentiment de la nature chez les romantiques français* (1762-1830), Bruxelles, Hayez, 1912.

EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1963, réédité en 1994.

GILET, Jean, *Le Paradis perdu dans la littérature française, de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975.

LE MENAHEZE, Sophie, *L'Invention du Jardin Romantique en France, 1761-1808*, Neuilly-sur-Seine, Editions Spiralinthe, 2001.

LEWI, Alain, ***Le sentiment de la nature chez les écrivains romantiques***, Paris, éditions Pierre Bordas et fils, collection « Littérature vivante », 1992.

MARTINET, Marie-Madeleine, ***Jardin et Paysage en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle***, Paris, Klincksieck, 2001.

MORNET, Daniel, ***Le Sentiment de la nature en France, de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre***, Paris, Slatkine, 2000.

2. Ouvrages collectifs

Les Jardins, édité par Michel Baridon, Robert Laffont, « Bouquins », 1998.

La Forêt, Perceptions et représentations, Groupe d'Histoire des forêts françaises, sous la direction d'Andrée Corvol, Paul Arnould, Micheline Hotyat, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997.

La Mer au siècle des Encyclopédies, Actes du colloque de Brest (septembre 1984), recueillis et présentés par Jean Balcou, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1986.

Les Alpes romantiques, Genève, Slatkine, Moncalieri, 1981.

L'événement climatique et ses représentations (XVII-XIXe siècle), sous la direction de E. Le Roy Ladurie, J. Berchtold, J.-P. Sermain, Paris, Desjonquères, collection « L'Esprit des Lettres », 2007.

V – Ouvrages sur l'espace, le lieu

Lire l'espace, J. Poirier et J. J. Wunenburger (Ed.), Bruxelles, OUSIA, 1996.

Sens du lieu, M. Mangematin, Ph. Nys et Ch. Younès (Ed.), Bruxelles, OUSIA,1996.

BACHELARD, Gaston, ***La Poétique de l'espace***, Paris, PUF, collection « Quadrige », 2001 (réédition de 1957).

CORBIN, Alain, ***Le Territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840***, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1988.

FOUCAULT, Michel, ***Les Mots et les Choses***, Paris, Gallimard, 1967.

VI- Ouvrages sur la description

1. Ouvrages monographiques

ADAM, Jean-Michel, Petitjean, André, ***Le Texte descriptif***, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1989.

ADAM, Jean-Michel, ***La Description***, Paris, PUF, coll. « Que Sais-Je ? », 1993.

GERVAIS-ZANINGER, ***La description***, Paris, Hachette Supérieur, 2001.

GUYOT, Alain, ***Une certaine manière de voir. La description entre récit de voyage et récit de fiction chez Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Théophile Gautier. Essai de confrontation stylistique***, thèse soutenue à l'Université de Paris IV – Sorbonne, 1996.

HAMON, Philippe, ***Introduction à l'analyse du descriptif***, Paris, Hachette, 1981.

HAMON, Philippe, ***Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle***, Paris, José Corti, 1989.

HAMON, Philippe, ***La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie***, Paris, Macula, 1991.

HAMON, Philippe, ***Du descriptif***, Paris, Hachette supérieur, 1993.

2. Articles consultés

ADAM, Jean-Michel, « Textualité et séquentialité. L'exemple de la description », *Langue française*, 1987, vol. 74, n° 1, pp. 51-72. Lien : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1987_num_74_1_6435

DEBRAY GENETTE, Raymonde, « Voyage et description », in *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988, p. 248 *sq*.

DURRER, Sylvie et ADAM, Jean-Michel, « Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle : Le cas de la description », *Langue française*, 1988, vol. 79, n° 1, pp. 5-23. Lien : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4749

FRAPPIER-MAZUR, Luce, « La description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature* n°38, 1980.

HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n°12, 1972.

HAMON, Philippe, « Voir la ville », *Romantisme*, vol. 24, n° 83, 1994, pp. 5-8.

LAFON, Henri, « Sur la description dans le roman du XVIIIe siècle », *Poétique* n°51, 1982, pp. 309-10.

LEGROS, Georges, « Description, la mal aimée », Cahiers d'analyse textuelle 18, 1976, p. 107-21.

MOLINO, Jean, « Logiques de la description », *Poétique* n°91, 1992, pp. 363-82.

VII- Ouvrages sur l'imaginaire et la mémoire

1. Ouvrages monographiques

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, collection « Biblio Essais », 2003, réédition de l'édition José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Le Livre de Poche, collection « Biblio Essais », Paris, 2001, réédition de l'édition José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, collection « Les Massicotés », 2004 (réédition).

BEGUIN, Albert, *L'Ame romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Le Livre de Poche, collection « Biblio Essais », réédition de l'édition José Corti, 1991.

BOUVET, Rachel, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, collection « Documents », 2006.

DURAND, Gilbert, ***Les Structures anthropologiques de l'imaginaire***, Paris, Dunod, 1992 (réédition de l'édition Bordas de 1969).

ELIADE, Mircea, ***Le Sacré et le Profane***, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1965.

MANGUEL, Alberto et GUADALUPI, Gianni, ***Dictionnaire des lieux imaginaires***, Arles, Actes Sud, 1998.

MORTIER, Roland, ***La poétique des ruines en France de la Renaissance à Victor Hugo***, Genève, Droz / Paris, Lettres modernes Minard 1974 (voir *Bulletin de la Société Chateaubriand* n°18, 1975, compte-rendu de Raymond Lebègue, p. 95).

SANSOT, Pierre, ***Poétique de la ville***, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004, réédition de l'édition Armand Colin, 1996.

SARTRE, Jean-Paul, ***L'Imaginaire***, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1986, réédition de l'édition de 1940.

TADIE, Jean-Yves et Marc, ***Le Sens de la Mémoire***, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1999.

TUZET, Hélène, ***Le Cosmos et l'imagination***, Paris, José Corti, 1988 (réédition de l'édition de 1965).

WUNENBURGER, Jean-Jacques, ***L'Imaginaire***, PUF, « Que Sais-je ? », 2003.

2. Ouvrages collectifs

Imaginaires du vent, sous la direction de Michel Viegnes, Paris, Imago, 2003.

Imaginaires des points cardinaux, aux quatre angles du monde, sous la direction de Michel Viegnes, Paris, Imago, 2005.

VIII- Ouvrages sur le voyage et le récit viatique

Métamorphoses du récit de voyage, Actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat, 2 mars 1985, recueillis par François Moureau, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1986.

Voyager en France au temps du romantisme, poétique, esthétique, idéologie, textes réunis par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, Ellug, 2003.

BERCHET, Jean-Claude, ***Le Voyage en Orient, anthologie des voyageurs français dans le levant au XIXe siècle***, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985.

BERTHIAUME, Pierre, ***L'Aventure américaine au XVIIIe siècle : du voyage à l'écriture***, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, « Cahiers du CRCCF », n°27, 1990.

BRAHIMI, Denise, ***Arabes des Lumières et Bédouins romantiques : un siècle de « Voyages en Orient » (1735-1835)***, Paris, Sycomore, 1982.

HERSANT, Yves, ***Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII et XIXe siècles***, Paris, Robert Laffont, 1988. [Chateaubriand, pp. 85-112].

MONTALBETTI, Christine, ***Le Voyage, le monde et la bibliothèque***, Paris, PUF, « écriture », 1997.

MOUSSA, Sarga, ***La Relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)***, Paris, Klincksieck, 1995.

IX- Ouvrages sur le contexte littéraire, culturel et historique

1. Sur le romantisme et le préromantisme

La Fabrique du Moyen-Age au XIXe siècle, Représentations du Moyen-Age dans la culture et la littérature française du XIXe siècle, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006.

Le Préromantisme, Hypothèque ou hypothèse ?, actes du colloque de Clermont-Ferrand du 29/30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 2000.

Le Romantisme aujourd'hui, Rencontre de Sache, 16-17 septembre 2004, sous la direction de Daniel Leuwers, Paris, Jean-Michel Place, 2005.

Le préromantisme, une esthétique du décalage, études réunies par Eric Francalanza, Paris, Eurédit, 2006.

BENICHOU, Paul, *Romantismes français*, volumes I et II, *Le Sacre de l'Ecrivain, Le Temps des prophètes, Les Mages romantiques, L'Ecole du désenchantement*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

BONY, Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Armand Colin, 2005.

CISERI, Ilaria, *Le romantisme, 1780-1860, La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Paris, Grund, 2004.

FABRE, Jean, *Lumières et Romantisme*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française romane », 1980.

GUSDORF, Georges, *Le romantisme*, volumes I et II, Paris, Editions Payot et Rivages, 1993.

HONOUR, Hugh, ***Le Néo-classicisme***, Paris, Le Livre de Poche, collection « Références », 1998.

LASSERRE, Philippe, ***Le Romantisme français***, Paris, Slatkine Reprints, 2000.

MILLET, Claude, ***Le Romantisme, Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire***, Paris, Le Livre de Poche, collection « références », 2007.

MINSKI, Alexander, ***Le Préromantisme***, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1998.

MONGLOND, André, ***Le Préromantisme français***, Paris, Slatkine, 2000.

MORNET, Daniel, ***Le Romantisme en France au XVIIIe siècle***, Paris, Slatkine, 2000.

PEYRACHE-LEBORGNE, ***Poétique du Sublime de la fin des Lumières au Romantisme***, Paris, Honoré Champion, 1997.

PRAZ, Mario, ***La Chair, la Mort et le Diable - Le Romantisme Noir***, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.

RICHARD, Jean-Pierre, ***Etudes sur le romantisme***, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1999.

ROY, Claude, ***Les Soleils du Romantisme***, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981.

VAN THIEGEM, Philippe, ***Le Romantisme français***, Paris, PUF, « Que Sais-Je ? », 1992.

2. Articles consultés

LOGE, Tanguy, « Chateaubriand et les milieux littéraires en 1789 », *Société Chateaubriand, Bulletin n°31*, 1988, pp. 78-83.

LOGE, Tanguy, « Chateaubriand et les milieux littéraires pendant l'émigration », *Société Chateaubriand, Bulletin n°32*, 1989, pp. 72-79.

X- Dictionnaires et encyclopédies utilisés

Dictionnaire de l'Académie (1694), édition en ligne, article « paysage ».

Dictionnaire du paysage, articles « paysage », « vue », « vue panoramique », Paris, éditions Conseil international de la langue française, 2008.

Encyclopedia Universalis, articles « description », « panorama », «paysage », « tableau », « vue ».

Grand Larousse Universel du XIXe siècle, articles « description », « panorama », «paysage », « tableau », « vue ».

Littré, édition en ligne, articles « paysage », « vue », « panorama ».

Petit Robert, Dictionnaire Robert – Paris, édition 2000, article « paysage ».

Robert historique de la langue française, dirigé par Alain Rey, Paris, Robert, 2001, articles « panorama », « paysage », « tableau », « vue ».

Trésor de la Langue française informatisé, article « paysage ».

XI- Œuvres d'autres auteurs consultées

CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, in Adolphe, le Carnet rouge, Cécile, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

FLAUBERT, Gustave, *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

HUGO, Victor, *Le Rhin*, in *Voyages*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

LAMARTINE, Alphonse (de), *Voyage en Orient*, Paris, Arléa, 2008.

NERVAL, Gérard (de), *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.

SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Harmonies de la nature, Etudes de la nature*, Paris, Méquignon-Marvis, 1815.

SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Paul et Virginie*, Paris, G-F, Flammarion, 2001.

SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Voyage à l'Ile de France*, Paris, La Découverte, 1983.

STAEL, Germaine (de), *Corinne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

STAEL, Germaine (de), *Delphine*, Paris, Flammarion, « G-F », 2000.

Table des matières simplifiée

INTRODUCTION GENERALE……...…….… p. 4

PREMIERE PARTIE :
LA LOGIQUE DE L'EXPANSION

CHAPITRE I : Paysages de l'étagement perceptif……..…....p. 37

I. Paysage panoramique : nature expansive au crible du regard……. p. 37
II. Paysage et vues surplombantes…….….. p. 57
III. Le tableau de plain pied……..... p. 67

CHAPITRE II : Paysages de l'amplification épique……..…..... p. 116

I. Le paysage comme espace de déploiement des signes épiques…….. p. 118
II. L'avènement de l'épique : tempêtes et combats……...….…. p. 123
III. Après le combat et le déluge : paysages de la destruction……..... p. 144

CHAPITRE III : Paysages de l'infini et de l'épanchement…p. 160

I. Saisir l'infini ? Merveilleux et tentation de la totalisation…...……... p. 160
II. Paysages de la rêverie……...……..... p. 240

Conclusion de la partie……..……..……...…. p. 257

DEUXIEME PARTIE :
CHEMINS DE TRAVERSE ET INSTRUMENTALISATION DES PAYSAGES

CHAPITRE I – Théâtralisation, mise en scène, itinérance… p. 261

I. Mise en scène des paysages : esthétique du surgissement…..... … p. 262

II. La mouvance des paysages : le paysage-parcours..... p. 275

III. La traversée des paysages : itinérances..... p. 301

CHAPITRE II – Les chemins de traverse du paysage..... p. 341

I. Chemins de traverse et paysages en réduction..... p. 342

II. Fragmentations : du morcellement au paysage métonymique……... p. 425

III. Négations du paysage……..... p. 434

Conclusion de la partie..... p. 461

TROISIEME PARTIE :
LE PAYSAGE, ENTRE EFFETS TEXTUELS ET INTERTEXTUELS

CHAPITRE I – Paysages en surimpression.....p. 465

I. Intertextualités paysagères……..…… p. 467
II. Variantes et variations paysagères……...…... p. 525
III. Paysages du palimpseste affectif…… p. 546

CHAPITRE II – Paysages et diégèse……..…….……..p. 582

I. Paysage et structuration du récit……..……..… p. 584
II. Paysages et dynamique de l'intrigue : écho, fusion, cadrage…….. p. 598
III. Paysages et personnages : analogies et rapprochements…… p. 630
IV – Paysages et discours……...……..…… p. 647

Conclusion de la partie…….……...…….. p. 661

CONCLUSION GENERALE…….…..p. 662
ANNEXES…….……p. 669
INDEX……..……..…..p. 722
BIBLIOGRAPHIE...…….…….. p. 741
TABLE DES MATIERES SIMPLIFIEE…….....…..p. 802

Table des matières développée

INTRODUCTION GENERALE…… p. 4

PREMIERE PARTIE :
LA LOGIQUE DE L'EXPANSION

CHAPITRE I : Paysages de l'étagement perceptif…….....p. 37

I. Paysage panoramique : nature expansive au crible du regard…. p. 37

1. Panoramas de vallées……..p. 38

A. Vallée prototypique…….. p. 38

B. Variations autour de la vallée prototypique…….. p. 40

C. Vers un repli descriptif mortifère……..p. 42

2. Panoramas de villes…… p. 43

A. Evacuation du naturel au profit de l'urbain……. p. 44

B. Alliance de l'urbain et du naturel …… p. 46

3. Panoramas de ruines…….. p. 48

A. Ruine dans l'expansion panoramique…….. p. 49

B. Panorama des ruines : expansion et recréation…….....p. 50

4. Panoramas de côtes…….p. 52

5. Panoramas de plaines et de nature vierge……..... p. 54

II. Paysage et vues surplombantes……. p. 57

1. Perspectives urbaines : matrice, structuration, transfiguration…….p. 57

2. Naturel et liquidité : structurations bucoliques…….p. 60

3. Alliance des ruines et de la mer : golfe et isthmes……p. 62

4. Trajectoires idéologiques : vues du désert…… p. 63
5. Le cheminement de la plénitude : vues alpestres…….....p. 65

III. Le tableau de plain pied……..... p. 67
1. Le spectre de la dualité……...p. 68
A. Le diurne et le nocturne : poétique de l'entre-deux……. p. 68
a) Rome l'éternelle ……... p. 69
b) Le solaire, de l'Amérique à Venise……... p. 70
□ Eclat vitaliste et imaginaire architectural……...p. 71
□ A la lumière de Venise ……..……p. 72
c) Le nocturne : tableaux lunaires……..……... p. 74
□ Effets structuraux de la lumière lunaire……. p. 75
□ Le théâtre d'ombres de l'enfance……... p. 77
□ La lecture des ombres…… p. 79
d) Poétique de l'entre-deux descriptif…..…… p. 81
□ Avènement du diurne : poétique de l'aurore…….. p. 81
□ Avènement du nocturne : poétique crépusculaire…...p. 82
B. Le mouvement et l'immobilité : euphémisation paysagère……..p. 87
a) Tableaux de la mouvance sous-marine……..p. 88
b) Grandeur terrible des sons et des mouvements……p. 89
c) Tableaux du tremblement et de la douceur ……...p. 91
C. Le tableau fluvial ou l'obsession dualiste…… p. 92
a) L'archétype du Meschacebé et la bipolarité des rives……... p. 93
b) L'expérience de la cataracte…..……..... p. 96
c) Gémellités fluviales..... p. 98

2. L'expansion spatiale : horizon fusionnel…….. p. 100
A. Paysages de l'expansion horizontale…….....p. 100
a) La plaine……..……..p. 100
b) Expansion infinie ? Ile, côte, rivage……. p. 103
B. Paysages de l'élévation, entre végétal et minéral……..... p. 105
a) L'ascension végétale américaine……..…. p. 105

b) L'élévation minérale…..……... p. 108
C. Le fusionnel : tableaux de la communion……...……..... p. 110
a) De la poésie du contraste aux charmes de l'harmonie…….. p. 110
b) Transition et harmonie…….. p. 112
c) Carrefour et alliance : synthèse pittoresque……..... p. 114

CHAPITRE II : Paysages de l'amplification épique…….....p. 116

I. Le paysage comme espace de déploiement des signes épiques……. p. 118
1. La venue de la tempête…….…… p. 118
2. Bruits répétés du paysage……..... p. 121

II. L'avènement de l'épique : tempêtes et combats…….. p. 123
1. La tempête ou le combat des éléments…….....p. 123
A. L'orage ou la griserie électrique du paysage…… p. 124
B. La tempête maritime ou le chaos des ondes……..... p. 127
C. De la tempête terrestre au dualisme spatial……..p.131

2. « Les champs de bataille immortalisés par [Chateaubriand] »……..p. 135
A. 1er degré de l'intégration paysagère : touche lumineuse…….. p. 136
B. 2e degré de l'intégration paysagère : déploiement analogique..... p. 138
C. 3e degré de l'intégration paysagère : le paysage combattant…… p. 140

III. Après le combat et le déluge : paysages de la destruction…..…… p. 144
1. Prégnance du modèle biblique : incendie, chaos, éléments épiques…...p. 144
A. Tempêtes et conséquences du Déluge……..p. 144
B. Tableau de la colère divine au Sinaï…….....p. 147
2. Poétique du feu destructeur : esthétique du tableau de l'incendie..... p. 149
A. *Les Natchez* : embrasement nocturne et ravages du combat.....p. 149
B. L'incendie de Moscou et l'imaginaire infernal……..... p. 151
3. Le chaos ou les lueurs de la désolation……..... p. 153

4. Le vide : tableaux de la grandeur dévastatrice en négatif…..…….. p. 155

5. La table rase : mort du paysage et tension vers l'absolu……..... p. 157

CHAPITRE III : Paysages de l'infini et de l'épanchement…p. 160

I. Saisir l'infini ? Merveilleux et tentation de la totalisation…...……. p. 160

1. Paysages du merveilleux chrétien……..……... p. 161

A. Paysages infernaux…….. p. 161

B. Paysages célestes……..p. 169

C. Paysages et point de vue merveilleux : la terre vue du ciel……. p. 176

a) Parcourir l'étendue du globe……... p. 176

b) Sonder les origines du monde…….…….. p. 180

2**. Paysages et perspectives totalisantes du monde**…….....p. 183

A. Villes, îles, pays : de l'énumération au parcours descriptif…..... p. 183

a) Parcours spatial recréé……...p. 184

□ L'œil du personnage : un « œil de géant » ?..... p. 185

□ Bretagne et Amérique……p. 187

Parcours bretons……... p. 187

L'Amérique en un regard……...p. 189

b) Dynamisme expansif au service du gigantisme……..... p. 191

c) Unification à modalité contrastive…….…….. p. 193

□ Unifier les tableaux d'ensemble…….....p. 193

□ Territoires du contraste……..p. 197

B. Les régions du monde vues par l'œil de Dieu…….. p. 200

a) Du « spectacle de l'univers » aux « régions désolées »..... p. 201

b) Progression descriptive et fil de l'inconsistance……... p. 205

c) Le déploiement dynamique……... p. 209

C. La tentation encyclopédique……... p. 213

a) Du discours naturaliste au discours du poète……..... p. 213

b) Du discours du naturaliste-poète à celui de l'apologiste….. p. 217

c) Inclusion et entremêlement des discours……...p. 222

□ Mise en scène du savoir naturel……... p. 222

□ Le paysage comme « fond à la scène »……. p. 226

□ Le paysage dans le mouvement de la nature……..... p. 230

Mouvement organisateur du regard..……..…….. p. 230

Succession de courts tableaux……... p. 232

Paysage et fluctuance des phénomènes……..……...p. 235

II. Paysages de la rêverie……..…….. p. 240

1. Les différents âges de la Sylphide……..... p. 242

2. Douceur et harmonie : la « pente de la rêverie »……...…….. p. 246

A. Le regard métamorphosant : surimpressions paysagères……. p. 247

B. Le regard en fuite : glissements du paysage……..... p. 249

3. Rêverie paysagère et dépassement du réel……...……..... p. 252

A. De l'extase au panthéisme…….....p. 252

B. Les voies ouvertes du délire……..……... p. 255

Conclusion de la partie…….…….……. p. 257

DEUXIEME PARTIE : CHEMINS DE TRAVERSE ET INSTRUMENTALISATION DES PAYSAGES

CHAPITRE I – Théâtralisation, mise en scène, itinérance… p. 261

I. Mise en scène des paysages : esthétique du surgissement…..... p. 262

1. Une esthétique du surgissement inattendu..... p. 262

A. Reconnaissances impromptues..... p. 263

B. Lenteur et surgissement.....p. 264
C. Révélations du fragment paysager.....p. 266
2. Le surgissement attendu : déploiement des signes….....p. 269
A. Du voile au dévoilement : suggestion et révélation du paysage…...p. 269
B. Des apparitions à l'apparition : préfigurations paysagères..... p. 271

II. La mouvance des paysages : le paysage-parcours..... p. 275
1. Paysages au gré de la navigation…….. p. 276
A. Mouvance du cadre et avancée panoramique.....p. 276
B. L'affleurement pittoresque au gré du dynamisme de l'avancée…..... p. 279
C. Le paysage-parcours.....p. 282
2. Errances paysagères : une investigation intermittente du paysage……p.285
A. La promenade et les paysages de la rupture progressive.....p. 286
B. Le régime dynamique de l'alternance……... p. 289
a) Du paysage binaire au paysage ternaire……..... p. 289
b) De l'alternance à la prolifération des points de vue..... p. 291
C. Le paysage progressif, miroir de l'errance…….....p. 292
a) Paysage et continuité……p. 293
b) Le paysage, entre rupture et continuité.....……..... p. 295
□ La logique de la fulgurance…….....p.296
□ La logique de la réduplication.....p. 298

III. La traversée des paysages : itinérances..... p. 301
1. Dynamique ascensionnelle et descensionnelle.....p. 302
2. Paysages en tension : entre départ et arrivée..... p. 306
A. Arrivées : de la concentration à la dilatation paysagère..... p. 306
a) Aspects minimaux du paysage…….. p. 306
b) La construction du paysage dilatoire..... p. 308
□ Le champ de la mouvance.....p. 308
c) L'espace dysphorique..... p. 311
B. Paysages du départ : de l'acmé pittoresque aux contingences……..p. 313
C. Le déroulé du parcours : l'expansion itinérante.....p. 316
a) L'inscription du paysage dans le parcours effectué..... p. 317

b) Le rythme alternatif…….....p. 321
□ Le régime de la succession……..... p. 321
□ L'alternance tripartite de la description..... p. 323
□ Le régime de l'alternance complexe..... p. 324
c) Le fil des notations : un parcours par petites touches…….. p. 327
D. Concision de l'espace : le paysage au miroir des contingences……p. 330
a) Suprématie du parcours et disparition du paysage..... p. 331
b) Le parcours pittoresque.....p. 333
c) Le paysage-parcours.....p. 336
d) Le paysage au prisme du regard et de l'esprit..... p. 338

CHAPITRE II – Les chemins de traverse du paysage..... p. 341

I. Chemins de traverse et paysages en réduction..... p. 342
1. Le paysage suggéré, effleuré ou synthétique..... p. 342
A. Le paysage saisi en une phrase : instantanéité du regard..... p. 342
a) La concision au service de l'immensité..... p. 342
b) Concision, banalité et concentration du regard.....p. 344
B. Le paysage énuméré : la logique de la succession.....p. 346
a) L'énumération : le paysage parcouru par les mots..... p. 347
b) Enumération et vision globalisante de l'espace.....p. 350
C. Le paysage effleuré : pointillisme descriptif……..…….. p. 352
a) Situer et présenter le cadre paysager..... p. 352
b) Construire le tableau par touches successives..... p. 355
c) Concentration des effets picturaux : le clair-obscur..... p. 359

2. Les tableaux de condensation moyenne.....p. 361
A. Saisir un ensemble par le regard..... p. 362
a) Cadre et posture : mise en scène de la contemplation.....p. 362
b) Notation, enchaînement, style télégraphique..... p. 363
c) Tableaux d'ensemble……..... p. 367
d) Le tableau d'un microcosme : la ruine et la cendre.....p. 372

□ Poétique des ruines.....p. 372
□ L'esthétique de la cendre…….….. p. 375
B. Tableaux enchaînés et tableaux en miroir……... p. 377
a) Les tableaux en diptyque…….….p. 377
b) Le triptyque ou la plurifocalisation à visée totalisante…..... p. 379
C. Dynamique du regard et ordonnancement du mouvement..... p. 381
a) La structuration paysagère du regard..... p. 381
b) Mouvements et métamorphose du paysage..... p. 384
□ Paysages mouvants..... p. 384
□ Paysages de la métamorphose.....p. 385
D. Tableaux dilués : affleurements réflexifs et sensibles.....p. 387
a) Le paysage, terme d'appel de la digression intérieure..... p. 388
b) Le « génie du lieu »……... p. 392

3. L'arbre et la source au prisme de la concentration progressive.....p. 395
A. L'arbre, objet de la description minimale…….....p.395
B. L'arbre et la source, points de fuite de la perspective..... p. 397
a) Variations perceptives et focalisation progressive……..... p. 398
b) Du microcosme au détail pittoresque…….....p. 402
C. La mise en valeur descriptive de symboliques vitalistes.....p. 404
a) Les arbres-oiseaux.....p. 404
b) L'arbre et la source, l'arbre vitaliste..... p. 405
c) L'arbre-colonne et l'arbre-cristaux.....p. 407

4. Vues et panoramas esquissés à grands traits.....p. 410
A. Du panorama succinct à la vue organisée..... p. 411
a) Variations panoramiques.....p. 411
b) Vue dualiste et double mouvement du regard…….....p. 413
c) Vue descendante : le bas et le haut.....p. 415
B. Vues à progression implicite..... p. 417
C. Vues symboliques et microcosmes idéalisés.....p. 419
a) Vues édéniques et anti-édéniques.....p. 419
b) Vues bucoliques, en tension vers l'Eldorado.....p. 422

c) L'exemple d'une vue construite sur le modèle pictural..... p. 423

II. Fragmentations..... p. 425

1. Perceptions métonymiques du paysage.....p. 425

2. Visions réduites du paysage : une poétique du détail signifiant.....p. 428

3**. Fragmentation paysagère et perception médiatisée**…….....p. 430

A. Perceptions médiatisées..... p. 430

B. Perceptions occultées : la médiatisation intérieure.....p. 432

III. Négations du paysage……..... p. 434

1. Négation et condensation : la concentration des procédés…….....p. 434

A. Aux origines de la négation paysagère.....p. 435

B. L'importance des effets de contraste..... p. 438

C. La dimension idéologique : paysages et malédictions..... p. 439

2. La logique du désastre.....p. 441

A. L'exemple symbolique du raz-de-marée..... p. 441

B. Le paysage négatif.....p. 443

a) Le sombre et l'inhospitalier..... p. 443

b) Le stérile et le vide.....p. 444

c) La ruine et l'absence.....p. 446

3. La logique du contraste.....p. 447

A. Contraste temporel.....p. 448

B. Contraste vitaliste.....p. 450

C. Contraste évaluatif : l'illustre et le dégradé..... p. 452

4. La désertification idéologique : l'envers du paysage négatif…….. p. 454

A. La malédiction divine : l'exemple de la Mer Morte.....p. 454

B. Les paysages de la négation et la tyrannie turque..... p. 455

a) Paysages funéraires…….... p. 455

b) Le Pirée : la désertification de la tyrannie.....p. 457

5. Le paysage évacué : le renvoi intertextuel chez Chateaubriand…….p. 459

Conclusion de la partie..... p. 461

TROISIEME PARTIE :
LE PAYSAGE, ENTRE EFFETS TEXTUELS ET INTERTEXTUELS

CHAPITRE I – Paysages en surimpression.....p. 465

I. Intertextualités paysagères…… p. 467

1. Le rapport à la peinture et aux peintres……... p. 467

A. La lumière picturale et la « Lettre sur l'art du dessin…»……..... p.468

a) Peinture et imaginaire plastique…… p. 468

b) La lumière, filtre des beautés et vecteur de pittoresque…… p. 470

c) Rapport de « vérité » et dépassement de l'*ut pictura*…..... p. 472

B. L'annexion du vocabulaire pictural……..... p. 474

a) Ordonnancement et acte descriptif……..……. p. 475

b) Degrés de luminosité et de couleurs……...…….. p.480

□ Chateaubriand, poète de la lumière……p.481

□ Les teintes du divin : sublimation du langage….....p. 484

C. Place et influence des peintres dans la perception du paysage…….p. 488

2. Le rapport aux voyageurs et aux devanciers……..... p. 491

A. Le déplacement des données du paysage……...……. p. 493

a) Poétique du glissement…….....p. 494

b) Le transfert contextuel et ses conséquences poétiques……. p. 497

c) Le bouleversement de l'ordre descriptif……p. 500

B. Suppression et ajouts : efficacité et contamination des images……p. 502

C. Grandissement et poétisation : un paysage devenu spectacle…….. p. 504

3. Le rapport à l'Antique……... p. 510

A. Paysage de la tension…….. p.512

B. Paysage comme espace de lecture de l'antique……..... p. 514

C. Paysages de l'analogique et de la fusion……..... p. 516

II. Variantes et variations paysagères……..…… p. 525

1. Récritures explicites : paysages palimpsestes……...p. 527

A. L'allègement épique : dissipation, déplacement, translation……p. 528

B. Conséquences du transfert contextuel et transgénérique……. p. 531

2. Récritures implicites : paysages dispersés au prisme de la rêverie..... p. 537

A. Aux origines d'une scène de *René*……..……. p. 537

B. Dispersion des motifs : constellations de la récriture……..….p. 540

a) L'automne mélancolique…….…….. p. 541

b) L'homme, oiseau migrateur…….. p. 543

c) Paysages du dessèchement et de l'agonie……. p. 544

III. Paysages du palimpseste affectif……. p. 546

1. La matrice de Combourg : la ruine, la Sylphide et le bestiaire……. p. 547

A. Ruine, vacuité et bestiaire de la réminiscence……. p. 547

B. Le motif de la Sylphide……..... p. 552

2. Espaces redéployés du pays breton……... p. 556

3. L'incorporation des souvenirs dans la description des paysages…….. p. 558

A. Logique contrastive : une poétique de la distinction……p. 559

a) Les champs d'opposition…….. p. 559

b) Les glissements substitutifs…….. p. 561

c) Le réajustement permanent du propos…….. p. 562

B. La logique assimilatrice…….....p. 564

a) 1er degré : allusions, comparaisons, analogies…….. p. 564

□ Paysages et détours de l'allusion……... p. 565

□ Le mode comparatif……... p. 566

□ Analogies paysagères…….……..... p. 567

Fond de l'analogie et « crise du moi »……... p. 567

Paravent des paysages…… p. 569

b) 2e degré d'intégration : substitution et basculement…… ….p. 574

□ Paysage analogique, enquête, vacuité……... p. 574
□ Point de vue par procuration : « estrangement »…… p. 576
C. La logique combinatoire : voie médiane de l'insertion…… p. 578

CHAPITRE II – Paysages et diégèse……..……..…..p. 582

I. Paysage et structuration du récit…… p. 584
1. Ouverture et clôture des récits…….…….….p. 584
2. Répartition paysagère et équilibre du récit……...…….….……. p. 588
A. Place et répartition des paysages dans les œuvres épiques…….. p. 589
a) Paysages et structuration des Martyrs…….. p. 590
b) Paysage et structure dans Les Natchez…….… p. 593
B. Place et répartition des paysages dans les œuvres brèves……... p. 595

II. Paysages et dynamique de l'intrigue…… p. 598
1. Paysage externe : cadrage géographique et chronologique……... p. 598
A. Paysage décor, entre bucolique et horreur macabre…….… p. 599
B. Temporalité des récits américains : une chronologie naturelle.....p. 604
2. Paysage interne : annonce, contrepoint, accompagnement..……...p. 607
A. Le paysage comme signe annonciateur de l'action à venir…….. p. 608
B. Logique contrastive du contrepoint…….…. p. 611
C. Logique unificatrice : fusion spiritualiste et poétique du lien…….. p. 613
a) Union spirituelle : animisme, paganisme, christianisme…...p. 613
b) Poétique du lien : retraite, union nature et culture…… p. 618
c) Paysage et mère nature…….....p. 621
d) Réversibilité poétique : unions mortifères……....p. 626

III. Paysages et personnages : analogies et rapprochements…… p. 630
1. Analogies morales et physiques…….……... p. 632
A. Analogies morales……... p. 632
B. Analogies physiques…….… p. 634

2. Analogies dialectiques……..... p. 638
A. Mouvement collectif……... p. 639
B. Mouvement singulier……....p. 640
C. Mouvement langagier et sonore……... p. 642
3. Logiques du rapprochement…….…….… p. 643

IV – Paysages et discours……...…… p. 647
1. Continuité du discours narratorial……..... p. 648
2. Apports du discours des personnages…….….. p. 653
A. Métaphorisation paysagère…….…. p. 653
B. La rhétorique paysagère : décrire par des chemins de traverse…... p. 655
C. Propos de moralisation paysagère : sentences et paraboles……..p. 656

Conclusion de la partie…….…….…….. p. 661

CONCLUSION GENERALE…….….. p. 662
ANNEXES…….…… p. 669
INDEX……..…….….. p. 722
INDEX DES NOMS DE LIEUX……..……... p. 722
INDEX DES ŒUVRES DE CHATEAUBRIAND…….…. p. 733
INDEX DES NOMS DE PERSONNES…….…… p. 737
BIBLIOGRAPHIE...…….…….. p. 741
TABLE DES MATIERES SIMPLIFIEE…….....…..p. 802
TABLE DES MATIERES DEVELOPEE……..….... p. 805