

La quête de primitivisme ou le doute envers la civilisation

L'illustration visuelle dans *Les Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801)

Peggy Davis

Volume 37, numéro 3, 2006

Les Européens des lumières face aux indigènes : image et textualité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/014107ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/014107ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Davis, P. (2006). La quête de primitivisme ou le doute envers la civilisation : l'illustration visuelle dans *Les Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801). *Études littéraires*, 37(3), 117–144. <https://doi.org/10.7202/014107ar>

Résumé de l'article

Les Incas de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801) ont suscité dès leur parution une abondante imagerie. L'examen thématique d'une sélection d'estampes inspirées de ces deux romans révèle la construction d'un discours primitiviste sur la rencontre de l'Européen avec l'indigène américain. Au plan idéologique, les récits et les images soutiennent la critique de la mission civilisatrice et évangélisatrice, tandis que sur le plan esthétique, ils traduisent la crise du classicisme et son renouvellement thématique. Le corpus graphique inspiré des *Incas* et d'*Atala* se répartit en trois catégories d'images : les illustrations de livres, les suites narratives d'estampes et les estampes d'interprétation des tableaux exposés au Salon. Le rapport entre image et textualité, variable selon ces catégories, révèle une autonomie croissante de l'image par rapport au texte.



La quête de primitivisme ou le doute envers la civilisation :

l'illustration visuelle dans *Les Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand¹ (1801)

PEGGY DAVIS

La littérature romanesque à sujet américain et ses illustrations visuelles traduisent la rencontre de l'Européen et de l'indigène du Nouveau Monde, comme en témoignent *Les Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801). Fort célèbres en leur temps, les deux romans publiés à un quart de siècle d'écart ont suscité une iconographie abondante et variée dès leur parution et jusqu'au milieu du XIX^e siècle, aussi bien dans l'art académique (tableaux, gravures savantes) que dans la culture populaire (suites lithographiées, assiettes, papiers peints). Les images inspirées d'*Atala* et des *Incas* ont été réalisées par des artistes qui ne sont jamais venus en Amérique². Ces artistes sédentaires n'en expriment que mieux la projection de valeurs européennes sur une Amérique imaginaire et fictive, et leurs images, l'aspect superficiel et fantasmatique de l'exotisme américain. Pour accéder à l'idée que l'Europe se fait de l'Amérique et pour en capter les distorsions, il importe de franchir les frontières du littéraire et de s'intéresser aux images qu'elle suscite. C'est donc l'expression visuelle de l'exotisme américain qui retiendra notre attention dans les pages qui suivent, à travers une sélection d'estampes inspirées des romans de Marmontel et de Chateaubriand.

Au plan idéologique, d'une part, les récits et les images renforcent la critique de la mission civilisatrice et évangélisatrice ; au plan esthétique, d'autre part, ils

1 Cette étude s'inscrit dans le projet de recherche financé par le C.R.S.H. « Gestes admirables. La gravure comme véhicule de l'imaginaire moral dans l'Europe des Lumières », à l'Université de Montréal.

2 Outre les dictionnaires d'artistes courants, nous nous appuyons principalement ici sur David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord. Peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec — Presses de l'Université Laval, 1992.

traduisent la crise du classicisme et le renouvellement thématique qui l'accompagne en art et en littérature autour de 1800. Dans un premier temps, nous évoquerons la conjoncture favorable au succès des *Incas* et d'*Atala* auprès des artistes et du public. Nous présenterons ensuite le corpus visuel en évoquant la question de la circulation des images à vocation commerciale et le rapport variable entre image et textualité selon les catégories d'images. Enfin, nous procéderons à un examen thématique de quelques estampes publiées au début du XIX^e siècle qui construisent un discours primitiviste à propos de la rencontre avec l'indigène.

L'Amérique et la littérature

Aux XVII^e et XVIII^e siècles en France s'était développé une tradition de littérature viatique et fictionnelle, doublée de productions scéniques (comédies, tragédies et opéras) se déroulant dans le Nouveau Monde, qui avaient devancé et sans doute aussi inspiré Marmontel et Chateaubriand³. Ceux-ci s'inscrivent dans une même tradition littéraire de l'exotisme américain et leurs ouvrages présentent des ressemblances formelles et thématiques frappantes. Par le moyen du récit fictionnel inspiré de la rencontre du civilisé et de l'indigène d'Amérique, leurs romans historiques formulent une critique de la civilisation et de l'entreprise coloniale au Nouveau Monde ainsi qu'un plaidoyer en faveur d'un christianisme épuré et tolérant.

Au départ, les aventures d'*Atala* et de Chactas ne devaient constituer qu'un bref épisode d'une grande fresque romanesque, dans laquelle la fiction serait conjuguée à des considérations philosophiques sur la supériorité de la vie primitive. Nourri par sa lecture d'ouvrages savants au sujet de l'Amérique, Chateaubriand se laisse gagner par le désir de fouler le territoire américain. Sous le couvert de la recherche de couleur locale⁴, le voyage de Chateaubriand en Amérique fut surtout un exil politique sous la Révolution. De retour en France, Chateaubriand transformera son épopée de l'homme de la nature en drame historique. Il écrit :

Après la découverte de l'Amérique, je ne vis pas de sujet plus intéressant, surtout pour des Français, que le massacre de la colonie des Natchez à la Louisiane, en 1727. Toutes les tribus indiennes conspirant, après deux siècles d'oppression, pour rendre la liberté au Nouveau Monde, me parurent offrir au pinceau un sujet presque aussi heureux que la conquête du Mexique⁵.

3 Gilbert Chinard a étudié les variations littéraires sur le Nouveau Monde (*L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, 1913) ainsi que les antécédents littéraires d'*Atala* (*L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, 1970, p. 126 et suivantes). Voir aussi Townsend Whelen Bowling, « L'Européen rencontre l'indigène du Nouveau Monde dans le roman français », dans Daniel Droixhe, Pierre-Pol Gossiaux et al (dir.), *L'Homme des Lumières et la découverte de l'autre*, 1985, p. 213-224.

4 Il écrit : « Je m'aperçus bientôt que je manquais des vraies couleurs, et que si je voulais faire une image semblable, il fallait, à l'exemple d'Homère, visiter les peuples que je voulais peindre ». Chateaubriand, « Préface à l'édition de 1801 d'*Atala* », dans *Les Natchez, Atala, René*, 1989, p. 42.

5 *Id.*

Ce sujet avait déjà été abordé près d'un quart de siècle auparavant par Marmontel dans un récit fictionnel sur fond historique intitulé *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou*. Paru en 1777, en pleine guerre de l'Indépendance américaine, ce roman philosophique dans la veine encyclopédiste connut aussi un succès conjoncturel en raison de l'intérêt d'actualité pour l'Amérique. Il semble donc que ce soit par dépit que Chateaubriand s'est tourné vers les Natchez, le meilleur sujet ayant déjà été traité par Marmontel. De fait, les Natchez de Chateaubriand massacrés par les Français subissent un sort semblable à celui des Mexicains et des Incas de Marmontel : exterminés et condamnés à l'exil par les Espagnols, les débris du peuple de Montezuma cherchent auprès des Incas, des alliés pour venger leur patrie dévastée, mais le même sort guette le malheureux peuple d'Ataliba.

Au lendemain de la Révolution et à l'aube du Concordat, une exaltation religieuse et morale pénètre la sensibilité française et contribue à ranimer la foi chrétienne en donnant une profondeur religieuse au renouvellement des arts, « comme pour racheter les fureurs politiques⁶ ». Lorsque paraît le roman *Atala* en 1801, le primitivisme, qui participe fortement à la transformation du nouveau classicisme, fait déjà partie du contexte de réception. Les littératures dites primitives tels que les récits homériques, ossianiques et bibliques jouissent en effet d'une prédilection certaine auprès des artistes européens, notamment en France chez les élèves de David. L'épopée amérindienne de Chateaubriand semble ainsi constituer la clé de voûte d'une esthétique primitiviste invitant les arts à se rencontrer et à s'unir pour la redécouverte du Nouveau Monde. Les images de l'Amérique inspirées de Chateaubriand s'inscrivent donc dans un contexte artistique de renouvellement thématique et de mise en place d'une esthétique, à la fois en continuité et en rupture avec la doctrine du Beau idéal⁷.

Dans ce contexte, le nombre d'œuvres à sujet américain exposées au Salon atteste de la place de choix occupée par la prose de Chateaubriand dans la transcription visuelle de l'exotisme américain et témoigne de manière éloquentes du succès de son *Atala* auprès des artistes et du public⁸. Les écrits inspirés du voyage d'Amérique de

6 Marc Fumaroli, *Chateaubriand et les arts*, 1999, p. 18.

7 Pour les affinités entre les écrits de Chateaubriand et l'art néoclassique contemporain et la convergence de la littérature et des arts visuels autour de 1800, voir Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde, L'américanisme étudié à travers les estampes françaises (1750-1850)*, 2003, vol. I, p. 30 et suivantes, et p. 58 et suivantes. Pour une démonstration du rôle primordial de Chateaubriand dans l'introduction d'une nouvelle sensibilité artistique qui eut des répercussions dans toutes les disciplines, voir Marc Fumaroli, *Chateaubriand et les arts*, *op. cit.*

8 Le succès fulgurant d'*Atala* à sa parution en 1801 suscite la production de tableaux exposés au Salon dès 1802. Le nombre de sujets américains tirés de Chateaubriand et exposés au Salon à Paris au cours du demi-siècle qui suit est aussi révélateur. Voir Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde*, *op. cit.*, vol. I, p. 257 et suivantes ; David Wakefield, « Chateaubriand's *Atala* as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art », 1978, p. 18 ; Véronique Wiesinger, *Sur le sentier de la découverte. Rencontres franco-indiennes du XVI^e au XX^e siècle*, 1992, p. 125-133 ; John F. Moffitt, « The Native American "Sauvage" as pictured by French Romantic Artists and Writers », 1999, p. 117.

Chateaubriand et de son roman *Atala* en particulier ont en effet suscité une quantité d'images qui surpasse largement ce qu'a pu occasionner tout autre récit, viatique ou fictionnel. Ce succès retentissant n'est sans doute pas étranger au nouvel intérêt porté au texte de Marmontel dans le domaine de l'illustration au début du XIX^e siècle.

Les Incas et Atala en images

Un examen de la vaste imagerie des *Incas* et d'*Atala* révèle que les deux récits engendrent des manifestations visuelles tout à fait comparables, indiquant par là qu'ils appartiennent au même univers de diffusion et de réception. L'abondante iconographie américaniste n'est toutefois pas attribuable au seul intérêt des artistes pour les sujets littéraires américains. Après une période de précarité matérielle sous le Directoire, le domaine de l'estampe offre aux artistes un travail bien rémunéré sous le Consulat et dans les décennies suivantes, particulièrement grâce aux entreprises de reproduction et d'illustration. Tentant de répondre au goût du nouveau public bourgeois, friand de ces thèmes exotiques inspirés d'œuvres littéraires à la mode, les artistes lui destinent des suites d'estampes commerciales⁹ et des recueils d'estampes déployant volontiers une « intention moralisatrice ou sentimentale et autant que possible larmoyante¹⁰ ». Certains artistes vont même jusqu'à adapter leur manière au goût de ce public amateur d'anecdotes historiques aux effets pittoresques, en lui servant des suites d'estampes narratives dans le style troubadour¹¹.

La récurrence de certains noms d'artistes, d'imprimeurs et de marchands-éditeurs suggère l'existence d'un réseau de « spécialistes » œuvrant dans ce secteur d'activité commerciale. En effet, les suites narratives à sujet américain (en particulier celles inspirées d'*Atala*) s'inscrivent au répertoire des images les plus typiques sur l'étalage des petits marchands parisiens autour de 1830. En outre, la plupart de ces suites juxtaposent le texte de la lettre en plusieurs langues, attestant ainsi du caractère populaire et lucratif de « ces images [qui] trouvaient chaland dans les pays voisins¹² », et notamment en Espagne.

La vocation commerciale des suites d'estampes qui misent sur l'exotisme américain est essentiellement tributaire de la popularité d'un thème littéraire. En cela *Atala*, peut-être le premier récit à avoir pénétré l'imagerie populaire de son temps, est tout à fait exemplaire par le succès et la frénésie d'expressions visuelles qu'il a

9 « En un mot, le lecteur et le spectateur des œuvres à succès, mais sans réelle valeur, étant aussi les acheteurs de l'image de la rue Saint-Jacques, c'est dans ce répertoire inférieur que les graveurs ont surtout cherché leurs sujets. » Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier, *L'imagerie parisienne : l'imagerie de la rue Saint-Jacques*, 1944, p. 125.

10 François Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, 1975, p. 139.

11 Le critique du Salon Charles-Paul Landon notait en 1814 l'émergence et la popularité du mode troubadour. Deux ans auparavant, il avait même déploré que des amateurs distingués apprécient les scènes troubadour. *Ibid.*, p. 141.

12 Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier, *L'imagerie parisienne, op. cit.*, p. 34. Voir aussi p. 35, 60-61.

engendrés¹³. Toutefois, l'abondance des estampes et leur large diffusion dans les milieux populaires suggèrent que l'image de l'Amérique qui est véhiculée n'en est que plus fictive, car c'est peut-être dans ces suites d'images que les fantasmes s'expriment le plus complètement. Par les erreurs ethnographiques qu'elles comportent, les suites narratives semblent traduire un intérêt factice, conjoncturel et commercial pour l'Amérique, directement lié à la vogue du roman auprès de la petite bourgeoisie et de la classe populaire au XIX^e siècle.

L'examen de l'iconographie littéraire de l'Amérique révèle à la fois comment les images racontent le récit et comment celui-ci est transposé en images. À cette fin, nous proposons de répartir les estampes inspirées des *Incas* et d'*Atala* en trois types : les illustrations destinées aux éditions des romans, les suites narratives d'estampes et, enfin, les interprétations de tableaux présentés au Salon. Bien qu'elles soient de facture inégale en raison de la variété des artistes qui les ont produites et qu'elles s'adressent à plusieurs publics différents, ces images attestent le succès populaire de ces deux romans ainsi que de leur impact sur les artistes. Le rapport entre image et textualité, qui l'une et l'autre construisent l'Amérique, s'établit de manière différente selon les trois catégories d'images du corpus, qu'il convient d'examiner une à une.

En premier lieu viennent les images des éditions illustrées des romans qui, par leur vocation illustrative au sein même du livre, demeurent proches du texte. Généralement assez abondantes¹⁴, elles évoquent les principaux épisodes du récit et sont accompagnées d'un court extrait textuel précisant le moment représenté. Plus rarement, certaines éditions illustrées ne comportent que quatre planches¹⁵.

En deuxième lieu viennent les suites d'estampes narratives, conçues comme des ensembles indépendants du livre. Certaines citent le texte original tandis que d'autres tentent de l'égaliser par une prose douteuse qui dénature le récit¹⁶. Par ailleurs,

13 Commentant ce succès, Chateaubriand écrit : « Les auberges de rouliers étaient ornées de gravures rouges, vertes et bleues, représentant Chactas, le père Aubry et la fille de Simaghan. Dans des boîtes de bois, sur les quais, on montrait mes personnages en cire, comme on montre des images de la Vierge et de Saints à la foire. Je vis sur un théâtre du boulevard ma sauvagesse coiffée de plumes de coq, qui parlait de l'*âme de la solitude* à un sauvage de son espèce, de manière à me faire suer de confusion [...]. » Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 1973, p. 409.

14 La première édition illustrée des *Incas* en 1777, par exemple, comporte dix planches, collaboration des graveurs Duclos, Leveau, Helman et Née d'après les dessins de Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814).

15 La première édition illustrée d'*Atala* chez Le Normant en 1805, par exemple, comportait six planches, quatre pour *Atala*, et deux pour *René*. Incorporés au *Génie du christianisme* de 1802 à 1804, ces deux récits des *Natchez* étaient regroupés là pour la première fois.

16 Comme l'avaient aussi remarqué Duchartre et Saulnier dans *L'imagerie parisienne*, *op. cit.*, p. 123 : « L'imagier, après s'être ingénié à découper en quatre épisodes (et par quelle compression !) les œuvres les plus touffues, a substitué au texte de l'auteur le sien ou celui d'un demi-lettré. Le style adopté a une singulière saveur, et le texte est émaillé d'ahurissantes fautes d'orthographe, avec une telle abondance, que nous avons renoncé, le plus souvent, à les faire suivre du [sic] traditionnel. »

la séquence désordonnée des épisodes narratifs, la confusion entre les personnages et l'adjonction d'un extrait de texte à une image qui ne lui correspond pas sont autant d'éléments qui traduisent la méconnaissance évidente des sources littéraires et qui accusent un travail précipité. Ce sont par ailleurs presque toujours les mêmes épisodes qui sont illustrés dans ces suites narratives, soit parce qu'ils constituent les moments forts du récit, soit parce qu'ils offrent aux artistes la commodité de s'appuyer sur des modèles connus, soit enfin parce que le découpage du récit en quelques scènes saillantes semble pratique courante dans le domaine de l'imagerie littéraire¹⁷.

En troisième lieu viennent les images complètement autonomes qui doivent recourir à d'autres procédés narratifs comme l'ellipse ou la condensation pour évoquer le récit, puisqu'un tableau à sujet littéraire n'est pas une illustration littérale du texte mais une expression visuelle de son sens¹⁸. En tentant de capter l'esprit et l'essence du texte, l'artiste le transcende et l'interprète. Plutôt qu'une contrainte pour l'artiste, le texte est un point de départ lui permettant la réécriture de l'épisode afin de traduire ses propres préoccupations. En somme, quelle que soit la nature des images qui le composent, le vaste corpus visuel inspiré des *Incas* et d'*Atala*, par lequel prend forme l'exotisme américain, devient un lieu de tension entre l'image et le texte.

La critique de la mission civilisatrice : examen thématique

Afin de mieux cerner le discours primitiviste, ciment du grand mythe américain, il convient d'examiner quelques thèmes puisés dans le corpus visuel des *Incas* et d'*Atala*. Les images choisies se rapportent à la rencontre de l'Européen avec l'indigène américain et s'inscrivent dans une perspective critique du colonialisme et de la christianisation. La notion de primitivisme, qui chapeaute ces thèmes, renvoie au désir d'un retour à un idéal perdu et s'oppose au concept même de civilisation. La confrontation de la sauvagerie et de la civilisation met aussi en doute le progrès et les bienfaits de la civilisation.

L'idée selon laquelle la civilisation déshumanise et dénature l'homme¹⁹ est véhiculée au XVIII^e siècle dans les pièces de théâtre, la littérature fictionnelle et viatique et les traités philosophiques et historiques, ce qui traduit un « besoin de spéculer

17 On remarque une insistance toute particulière sur les péripéties amoureuses des protagonistes des *Incas* (Cora et Alonzo, Amazili et Télasco) ou d'*Atala* (Atala et Chactas). En outre, les séries commerciales de quatre estampes d'*Atala*, par exemple, s'en tiennent exclusivement à l'histoire d'amour, selon un découpage narratif presque toujours identique. Voir Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde*, op. cit., vol. I, p. 267 et suivantes.

18 Un bon exemple est le célèbre tableau de Girodet *Les funérailles d'Atala*, exposé au Salon de 1808, qui n'illustre pas une scène précise du récit mais combine diverses scènes de l'épisode final, depuis la dernière communion jusqu'aux funérailles en passant par la veillée funèbre, toutes condensées ici dans l'espace de la grotte.

19 Le père Chauchetière par exemple, écrivait en 1694 à propos des « sauvages », qu'ils sont « les beaux restes de la nature humaine qui sont entièrement corrompus dans les peuples policés » ; Hugh Honour, *L'Amérique vue par l'Europe*, 1976, p. 167. Instigateurs de la légende du « noble sauvage » d'Amérique, les missionnaires jésuites ont raconté dans leurs *Relations*

sur l'ingénuité ou l'innocence », même s'il s'agissait d'une « innocence-fiction²⁰ ». L'innocence retrouvée appelle le concept de l'homme nouveau qui avait nourri tout le XVIII^e siècle à travers les fictions philosophiques, notamment avec le motif du « Huron posant le pied en terre civilisée²¹ ». Poncif de la littérature américaniste, l'Amérindien faisant la leçon à un civilisé est surtout un irréductible « sauvage » qui refuse la société européenne dans laquelle il est transplanté. Le tout premier épisode d'*Atala* se rapporte ainsi au thème du refus de la civilisation et du retour à la vie sauvage. L'Amérindien Chactas, qui avait été recueilli par le Castillan Lopez dans une ville côtière de la Floride, sombre dans la mélancolie loin de ses forêts : « Mais après avoir passé trente lunes à Saint-Augustin, je fus saisi du dégoût de la vie des cités. Je dépérissais à vue d'œil : tantôt je demeurais immobile pendant des heures, à contempler la cime des lointaines forêts [...]»²² .» Chactas décide de reprendre l'arc et le carquois et de quitter Lopez : « Ne pouvant plus résister à l'envie d'aller au désert, un matin je me présentai à Lopez, vêtu de mes habits de Sauvage, tenant d'une main mon arc et mes flèches, et de l'autre mes vêtements européens²³ .» Comprenant son attachement à la vie sauvage et sa fidélité à la culture primitive, son hôte le laisse partir : « Va, s'écria-t-il, enfant de la nature ! reprends cette indépendance de l'homme, que Lopez ne te veut point ravir²⁴ .»

L'estampe de Simon d'après Lordon intitulée *Lopez et Chactas* (fig. 1) est l'une des très rares illustrations de cet épisode, vraisemblablement parce qu'il précède l'idylle amoureuse de Chactas et Atala, laquelle constitue le noyau des suites narratives d'estampes. Par la qualité de sa facture, la rectitude des figures et la sobriété classique des costumes et du décor, cette oeuvre se compare avantageusement aux autres estampes connues sur ce sujet²⁵. La planche amorce vraisemblablement une suite narrative qui pourrait comprendre quatre épisodes, voire davantage²⁶. Le texte de la lettre apparaissant

l'innocence pastorale et les coutumes simples de l'Arcadie antique ressuscitées dans les forêts de la Nouvelle-France. Voir Antonello Gerbi, *The Dispute of the New World. The History of a Polemic, 1750-1900*, 1973, p. 189.

20 Mona Ozouf, « La Révolution française et la formation de l'homme nouveau », 1989, p. 117.

21 Mona Ozouf, « Régénération », dans François Furet et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, 1988, p. 821.

22 Chateaubriand, *Atala*, *op. cit.*, p. 103.

23 *Id.*

24 *Id.*

25 Malgré un style un peu mièvre et parfois « troubadour », la série par Bosselman parue chez Boulard révèle toutefois une habileté certaine dans le traitement des figures. Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde*, *op. cit.*, vol. II, cat. 5-23, p. 470-471.

26 Bien que nous n'ayons jamais rencontré intégralement en une même collection une suite d'estampes à propos d'*Atala* gravées par Simon d'après Lordon, nous connaissons des épreuves avant et après la lettre conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France à Paris ainsi que des épreuves coloriées par les mêmes artistes conservées à la Vallée-aux-Loups. En tout quatre épisodes d'*Atala*, auxquels manque encore le dénouement du récit qui ne semble pas avoir été illustré conjointement par Lordon et Simon. Voir *ibid.*, vol. I, p. 259, et vol. II, cat. 5-31, p. 482-483. Voir la note 50 ci-dessous.

au-dessous de l'image reprend pour l'essentiel le texte de Chateaubriand se rapportant au passage illustré, malgré des modifications mineures d'orthographe et de ponctuation. On constate toutefois dans le texte de l'estampe l'omission d'un court passage du texte original dans lequel Chateaubriand traduit la tristesse de Lopez éploré embrassant Chactas : « Mais voyant que j'étais résolu à tout entreprendre, fondant en pleurs, et me serrant dans ses bras : "Va, s'écria-t-il, enfant de la nature !" [...] ». D'ailleurs, dans l'image, comme si sa magnanimité avait été priorisée au détriment de son affliction, Lopez debout désigne du geste les forêts sauvages, marquant ainsi une distance sociale et hiérarchique avec Chactas agenouillé à ses pieds. Eurocentriste dans son esprit, la distribution des figures place l'indigène dans un rôle de soumission et de reconnaissance face à l'Européen, lequel consent à lui rendre sa liberté. La figure de Chactas, idéalisée et drapée à l'antique, mais coiffée de plumes et portant le carquois et l'arc conformément à l'iconographie traditionnelle de l'Amérindien, ne semble constituer qu'une curiosité exotique, dénuée de toute vraisemblance ethnographique. La scène est campée dans un portique d'une sobriété classique évoquant le décor architectural de la ville espagnole et s'ouvre sur un paysage élégiaque de conception classicisante, dont la végétation exotique semble vouloir traduire la nature américaine.

Chateaubriand lui-même, dont « le voyage en Amérique avait renforcé [la] haine de la vie en société²⁷ », écrivait lors de son exil en Angleterre après la Terreur : « Je compris pourquoi pas un Sauvage ne s'est fait Européen, et pourquoi plusieurs Européens se sont faits Sauvages²⁸. » Ce thème du « sauvage » qui après avoir connu la civilisation affirme sa volonté de retourner à l'état de nature repose sur des fondements rousseauistes²⁹ et exprime le doute envers le colonialisme et la rationalité des Lumières, prétendument garants du bonheur du genre humain.

27 Gilbert Chinard, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, op. cit., p. 106.

28 Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, cité dans *ibid.*, p. 278, note 2. Comme l'a justement fait remarquer Chinard, cet épisode de la première partie du récit d'*Atala* est « une illustration de ce fait si souvent rapporté par les philosophes du XVIII^e siècle, que si l'on a bien souvent vu des civilisés se faire sauvages, on n'a jamais vu un sauvage s'habituer à la civilisation au point d'oublier ses forêts ». L'abbé Raynal non plus ne reste pas insensible au regard que portent les indigènes du Canada sur les mœurs des Blancs : « On n'a jamais pu façonner aucun d'eux aux délices de notre aisance, tandis qu'on a vu des Européens renoncer à toutes les commodités de l'homme civil pour aller prendre dans les forêts l'arc et la massue de l'homme sauvage. » Abbé Raynal, *Histoire philosophique et politique des deux Indes*, 1981, p. 268.

29 Le thème, véhiculé dans le *Discours sur l'égalité des conditions*, présente d'ailleurs une iconographie similaire à celle que nous venons de décrire, comme en témoigne la planche gravée par De Launay d'après Moreau le Jeune, *Il retourne chez ses égaux*, (frontispice des *Œuvres complètes* de Rousseau, Londres, Bruxelles, 1774-1783, 12 vol. in-4°). Une autre composition identique, gravée par Delignon cette fois, comporte une variante dans le texte de la lettre : « L'unique grâce que je vous demande est de me || laisser le Collier et le Coutelas que je porte. || Disc. sur l'Orig. de l'Inég. parmi les Hommes. » Cette planche orne l'édition de 1788-1789, parue à Paris chez Poinçot. L'une et l'autre estampes d'après Moreau le jeune reprennent la composition de Eisen, ornant l'édition hollandaise de 1755. Pour d'autres détails, voir H. Maire-Baillet, *Recherches sur l'illustration des œuvres de Rousseau au XVIII^e siècle*, 1975, p. 197-198.

Marmontel aussi aborde le thème de la rencontre, voire de la confrontation, entre sauvagerie et civilisation³⁰ et, plus encore que Chateaubriand, dénonce la cruauté des Européens (des Espagnols, il est vrai) envers les indigènes d'Amérique. C'est sans doute en raison de l'échec colonial en Nouvelle-France que les Français, peu enclins à raviver le souvenir de leur propre mésaventure en Amérique, préfèrent insister sur l'entreprise coloniale des Espagnols. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en effet, les remords de la colonisation, qui se traduisent par le procès des grandes nations ayant colonisé l'Amérique et par la démonstration de la barbarie des civilisés, conduisent tout naturellement à l'effondrement du mythe de la Conquête et appellent une nouvelle vision de l'Amérique³¹. S'étant nourris d'ouvrages encyclopédiques sur le Nouveau Monde, notamment de *l'Histoire philosophique* de Raynal qui a le plus sérieusement contribué à modeler la vision française de la conquête et de la colonisation de l'Amérique³², Marmontel et Chateaubriand campent leurs récits dans une Amérique fabuleuse, prétexte à la critique des mœurs et des institutions européennes.

Après avoir évoqué le thème rousseauiste et primitiviste de l'indigène refusant la civilisation de l'Européen, voyons comment l'indigène en refuse aussi la religion, cette fois avec un épisode tiré du roman de Marmontel se rapportant au courage des Mexicains Télasco et Amazili pendant l'incendie du palais.

[...] au milieu de l'embrâsement; & dans ce palais solitaire, dont ses soldats, de tous côtés, défendent l'enceinte, il [Télasco] appelle, avec des cris perçans, sa chère Amazili. Il la trouve éperdue, courant échevelée, & le cherchant pour l'embrasser, avant de périr dans les feux. « O chère moitié de mon ame ! lui dit-il, en la saisissant, & en la serrant dans ses bras, il faut mourir, ou être esclaves. Choisis : nous n'avons qu'un instant. – Il faut mourir, lui répondit ma sœur ». Aussi-tôt il tire une fleche de son carquois, pour se percer le cœur. « Arrête ! lui dit-elle, arrête ! Commence par moi : je me défie de ma main, & je veux mourir de la tienne »³³.

30 À cet égard, l'épisode de l'Espagnol Gonsalve, fils du cruel Davila, implorant le Cacique Capana de lui redonner sa liberté et de lui permettre de retourner chez les siens, est la contrepartie du « sauvage » de Rousseau quittant le monde civilisé pour retourner chez ses égaux. Cet épisode du ch. 14 est illustré par Moreau le Jeune, gravé par Simonet et accompagné des paroles du Cacique : « Que fais-tu ? Ne sommes-nous pas Frères : n'es-tu pas mon égal. » En revanche, la figure héroïque du Castillan Alonzo offre l'exemple du civilisé reniant les actions de son peuple et choisissant de vivre parmi les indigènes.

31 Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières : Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, 1971, p. 194 et suivantes. Voir aussi Joseph Jurt, « L'image de l'Espagne en France au siècle des Lumières », 1987.

32 L'abbé Raynal écrit : « Depuis les audacieuses tentatives de Colomb et de Gama, il s'est établi dans nos contrées un fanatisme jusqu'alors inconnu : c'est celui des découvertes. On a parcouru et l'on continue à parcourir tous les climats vers l'un et vers l'autre pôle, pour y trouver quelques continents à envahir, quelques îles à ravager, quelques peuples à dépouiller, à subjuguier, à massacrer. Celui qui éteindrait cette fureur ne mériterait-il pas d'être compté parmi les bienfaiteurs du genre humain ? », Abbé Raynal, *Histoire philosophique et politique des deux Indes*, op. cit., p. 370.

33 Jean-François Marmontel, *Les Incas, ou la Destruction de l'Empire du Pérou*, 1991, p. 41.

Refusant de se soumettre aux conquistadors espagnols et à leur Dieu chrétien, les héros mexicains préfèrent mourir fiers, libres et idolâtres. À la différence de la chrétienne Atala qui se suicide afin de ne pas succomber à son désir amoureux, Télasco et Amazili envisagent ensemble le suicide comme moyen d'accéder à l'union éternelle. À l'instar de l'antique *Gaulois tuant son épouse*³⁴ pour lui épargner l'esclavage, Télasco s'apprête à tuer Amazili avant de s'enlever lui-même la vie. L'héroïsme des personnages préférant la mort à l'esclavage³⁵ et chérissant la liberté comme valeur absolue consolide l'analogie établie entre l'Amérique et l'Antiquité. Incapable toutefois d'enlever la vie à celle qu'il aime, le Télasco de Marmontel, au lieu de la honte et de l'esclavage qui attendent ceux qui ne savent pas mourir, préfère la gloire de combattre pour la liberté et ainsi échapper aux mains des Espagnols :

Trois fois son amante l'implore & trois fois sa main se refuse à percer ce cœur dont il est adoré. Ce combat lui donne le temps de changer de résolution. « Non, non, dit-il, je ne puis achever. – Et ne vois-tu pas, lui dit-elle, les flammes qui nous environnent, & devant nous l'esclavage & la honte, si nous ne savons pas mourir ? — Je vois aussi, dit-il, la liberté, la gloire, si nous pouvons nous échapper »³⁶.

Le « suicide » de Télasco et Amazili pendant l'incendie du palais, qui revient dans toutes les suites d'estampes narratives et d'illustrations du roman, figure en première ou deuxième place dans la séquence narrative. Dans toutes les versions, et même dans un tableau anciennement attribué à Louis Hersent³⁷, on constate une relative homogénéité iconographique pour la pose et la parure des figures. Une estampe de Leroux d'après Desenne (fig. 2) constitue la première de quatre illustrations ornant l'édition de 1819 du roman de Marmontel et apparaît face à la page 93 du dixième chapitre du roman, qui en comprend cinquante-trois. Le dessinateur campe la scène dans le « vestibule du palais [...] inondé de sang », « dont [les] soldats, de tous côtés, défendent l'enceinte³⁸ ». À l'avant-plan apparaît le couple enlacé, dont le costume constitue la principale référence ethnographique à l'Amérique. Serrant Amazili contre lui, Télasco tend le bras gauche armé du bouclier et de l'arc dans une pose qui semble provenir d'un prototype de la statuaire antique, tel le *Gladiateur Borghèse*³⁹ ou l'*Apollon du Belvédère*⁴⁰.

34 Copie romaine d'après un groupe hellénistique, vers 220 A.C.N., marbre, 211 cm, Rome, Musée des Thermes.

35 Chateaubriand aura peut-être eu ces exemples à l'esprit lorsque dans *Les Natchez*, le noble Adario devenu esclave tue son petit-fils afin de le préserver du même sort.

36 Jean-François Marmontel, *Les Incas*, op. cit., p. 41.

37 Le Musée du Nouveau Monde à La Rochelle conserve un tableau sur ce sujet, dont l'attribution à Louis Hersent est contestée. Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde*, op. cit., vol. I, p. 289-290.

38 Jean-François Marmontel, *Les Incas*, op. cit., p. 41.

39 Copie romaine du I^{er} siècle A.C.N. d'un bronze original grec du IV^e siècle A.C.N., marbre, Paris, Musée du Louvre.

40 Copie romaine d'un bronze original grec, vers 340 A.C.N., marbre, 224 cm, Rome, Musée du Vatican.

À l'arrière-plan s'affrontent au combat les guerriers mexicains et espagnols, distribués de part et d'autre des protagonistes. La pose, la nudité et le profil facial des guerriers mexicains, mais aussi les armes de guerre, tels le bouclier et la lance, évoquent les guerriers et gladiateurs grecs qui abondent dans la statuaire et les bas-reliefs antiques. Les débris du palais qui jonchent le sol à l'avant-plan accentuent le thème de la destruction d'une civilisation antique. On ne mesurera jamais assez comment les artistes jusqu'au milieu du XIX^e siècle restèrent imprégnés du néoclassicisme davidien.

La recherche de l'Antiquité, dans ses nobles modèles d'héroïsme et de sacrifice de soi, s'incarne dans la figure de l'Amérindien mû par l'amour de l'indépendance et de la liberté. L'idéalisation morale de l'Amérindien se double d'une appréciation esthétique de sa nudité, conforme aux canons antiques. Les conditions de la beauté selon Winckelmann que sont la noble simplicité et la grandeur sereine des Grecs révèlent en outre des qualités éthiques et morales qui rappellent le sentimentalisme de Rousseau. On connaît par ailleurs les réflexions de Winckelmann, admiratif à l'égard de l'*Apollon du Belvédère*, lequel constitue la source iconographique de la plupart des représentations du guerrier d'Amérique⁴¹ et dont Télasco n'est ici qu'un timide avatar.

Insoumis, libres et indépendants, les Amérindiens ne sont esclaves que de leur superstition, car selon l'abbé Raynal « elle seule pouvait ôter la liberté à des hommes qui n'avaient guère à perdre que la liberté⁴² », comme si la conversion des peuples indigènes à la religion chrétienne devait leur être une meilleure source de liberté. Bien que Raynal et Marmontel paraissent avoir souscrit à cette idée que les bienfaits de la civilisation de la religion chrétienne visent à adoucir les coutumes amérindiennes, ils n'en condamnent pas moins la destruction du Mexique de Montezuma par Cortez. En imposant son Dieu en remplacement du culte des idolâtres, Cortez incarne précisément le fanatisme religieux et l'absolutisme destructeur que pourfend Marmontel — le frontispice de Moreau le jeune pour la première édition des *Incas* en témoigne — en tentant de le distinguer du christianisme⁴³. À un quart de siècle de distance, *Les Incas* et *Atala* préconisent tous deux une vision épurée voire primitiviste du christianisme qui, croyons-nous, cherche à rompre avec le fanatisme de l'idéologie de la conquête et à nouer avec la simplicité du culte de la nature des Amérindiens idolâtres. Les deux romans exaltent la sensibilité et la vertu de l'âme primitive en présentant les Indiens d'Amérique comme des êtres dont la bonté naturelle n'est perfectible que par la foi chrétienne.

41 Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde*, op. cit., vol. I, p. 217 et suivantes.

42 Abbé Raynal, *Histoire philosophique et politique des deux Indes*, op. cit., p. 291.

43 Pour un aperçu de la réception critique du roman de Marmontel et de sa dénonciation du fanatisme religieux, voir Townsend Whelen Bowling, « L'Européen rencontre l'indigène, loc. cit. », p. 217 et suivantes. Voir aussi T. M. Pratt, « Of Exploration and Exploitation : the New World in Later Enlightenment Epic », 1989, p. 314 et suivantes. Sur l'ambivalence de Chateaubriand, qui présente les Amérindiens à la fois comme les victimes de la fureur impérialiste française et comme les bénéficiaires du christianisme dans une vision paternaliste du colonialisme dénué de toute violence impérialiste, voir Shaun Irlam, « Gerrymandered Geographies : Exoticism in Thomson and Chateaubriand », 1993, p. 900-905.

La thèse originelle d'*Atala* étant de montrer les bienfaits de la religion chrétienne pour les « sauvages », le christianisme y est présenté comme étant en harmonie et en sympathie avec la nature humaine. Le roman expose aussi l'idée que la religion, lorsqu'elle est mal comprise, éprouve le cœur humain et le précipite dans le malheur. C'est d'ailleurs à cause de cette incompréhension que la pieuse Atala, sur le point de succomber à ses passions pendant une tempête, dont la sublimité devient le miroir des tourments de son âme, fait le sacrifice inutile de son amour et de sa vie en s'empoisonnant. Sans pourtant dénoncer ce christianisme qui cause la mort d'Atala, Chateaubriand en propose plutôt une simplification qui le rapproche du primitivisme et de la nature⁴⁴.

Dans l'attente des effets du poison mortel absorbé pendant l'orage, Atala et Chactas sont recueillis par le père Aubry. Dans un ultime élan vers le salut de son âme, Atala éperdue se réfugie auprès du missionnaire : « Atala était aux pieds du religieux : « Chef de la prière, lui disait-elle, je suis chrétienne, c'est le ciel qui t'envoie pour me sauver »⁴⁵. » L'une des pièces d'une paire d'estampes gravées par Rollet d'après Schopin illustre ce passage (fig. 3). Pour évoquer le tourment d'une âme indigène cherchant le salut dans la foi chrétienne, Atala est représentée agenouillée, s'accrochant à la poitrine du père Aubry qui semble prononcer une prière : « « La Providence soit bénie ! s'écria-t-il, aussitôt qu'il nous aperçut. [...] Que Dieu soit loué dans toutes ses œuvres ! sa miséricorde est bien grande, et sa bonté infinie ! »⁴⁶. ». À l'arrière-plan, à gauche, émergeant à peine de l'ombre, Chactas étonné assiste à la scène :

Pour moi, je comprenais à peine l'ermitte; cette charité me semblait si fort au-dessus de l'homme, que je croyais faire un songe. À la lueur de la petite lanterne que tenait le religieux, j'entrevois sa barbe et ses cheveux tout trempés d'eau; ses pieds, ses mains et son visage étaient ensanglantés par les ronces⁴⁷.

Sur le plan formel — en particulier le traitement des figures, du décor et de l'éclairage en clair-obscur, mais aussi le format ogival de la composition —, l'estampe de Schopin traduit le goût gothique (et donc primitif) préconisé par Chateaubriand. Le poète

44 Si la chrétienne Atala semblait incarner la quête d'une synthèse entre la civilisation et la sauvagerie (Harry Liebersohn, *Aristocratic Encounters. European Travelers and North American Indians*, 1998, p. 42 et 54), son suicide en marque irrémédiablement l'échec et Chactas demeurera idolâtre jusqu'à sa mort malgré sa promesse de se faire chrétien. Il est pertinent de rappeler que la conversion toute récente de Chateaubriand au christianisme, la religion de son enfance, survient vers 1797-1800, après la mort de sa mère. Dans *l'Essai sur les Révolutions*, Chateaubriand s'était montré anti-chrétien, mais adepte du Dieu de Rousseau. Voir Gilbert Chinard, *L'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, op. cit., p. 114-115. Par ailleurs, Chinard se range du côté de Jules Lemaître et Victor Giraud pour admettre « l'existence d'une *Atala* primitive anticléricale et que Chateaubriand aurait modifiée au lendemain de sa conversion ». *Ibid.*, p. 289.

45 Chateaubriand, *Atala*, op. cit., p. 129.

46 *Id.*

47 *Id.*

célèbre en effet le génie du christianisme dans un paysage exotique, luxuriant et vierge, à la fois porteur de symboles bibliques illustrant les origines naturelles de la création divine et investi d'un sentiment de la nature décrivant les forêts comme des cathédrales gothiques. S'inscrivant dans la « gothicomanie » (un aspect du primitivisme) apparue dès avant la Restauration en France⁴⁸, Chateaubriand compare en effet la cathédrale à la forêt, parce que l'architecture imite la nature et que la forêt est un bois sacré⁴⁹.

Dans la poursuite d'une esthétique primitiviste, Chateaubriand s'inspire à la fois de l'Antiquité d'Homère et des brumes nordiques d'Ossian pour sa légende historique se déroulant dans les colonies françaises d'Amérique du Nord. Dans les images, le métissage de l'épopée amérindienne de Chateaubriand avec les légendes ossianiques est perceptible surtout à travers le personnage du père Aubry. L'iconographie du missionnaire chrétien aux apparences de barde nordique, constante dans toute l'imagerie atalienne, demeure fortement empreinte d'un certain paganisme ossianique, non étranger à l'esthétique primitiviste du début du XIX^e siècle en art et en littérature. De plus, ce métissage thématique et iconographique d'Ossian et d'*Atala*, déjà présent dans le tableau de Girodet en 1808, nous paraît représentatif de l'art du début du XIX^e siècle, attaché au surnaturel et au renouveau de la foi religieuse⁵⁰.

Le vieil ermite, qui incarne le christianisme dont l'ouvrage de Chateaubriand prétend célébrer le génie, actualise le lien entre le primitivisme et la religion chrétienne. Il est celui qui recueille les infortunés Chactas et Atala dans la tempête, qui leur prodigue ses enseignements sur la foi chrétienne pendant l'agonie d'Atala et qui célèbre ses funérailles dans la grotte. Malgré la sagesse du père Aubry et l'apaisement qu'il tente de procurer par ses paroles, la religion chrétienne est tenue pour responsable de la mort d'Atala. Par conséquent, Chactas, qui avait d'abord été ému et séduit par le christianisme, ne tardera pas à le maudire et à le refuser pour toujours. D'ailleurs, tout le roman est présenté du point de vue de cet Amérindien qu'on tente d'évangéliser, puisqu'il en est aussi le narrateur, permettant ainsi à Chateaubriand de développer divers artifices littéraires et langagiers par lesquels il prétend se montrer fidèle à la pensée sauvage. Devenu aveugle comme Homère et Ossian, modèles primitifs par excellence, et errant sur le tombeau de ses ancêtres, le vieux sachem Chactas raconte les souvenirs de ses amours malheureuses avec Atala et de son peuple disparu.

48 Voir par exemple le tableau de Mallet exposé au Salon de 1810, reproduit dans le catalogue d'exposition *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, 1975, n° 124.

49 Pierre Glaudes, *Atala, le désir cannibale*, 1994, p. 31 et 57 ; Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand, Sérour d'Agincourt et les arts du Moyen-Âge », dans Marc Fumaroli, *Chateaubriand et les Arts*, *op. cit.*, p. 57-81.

50 Georges Levitine, *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*, 1978, p. 375. Voir aussi Georges Levitine, *The Dawn of Bohemianism. The Barbus Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, 1978, p. 94-97 et p. 131-132 ; Bruno Foucart, « Chateaubriand et le renouveau de la peinture religieuse après la Révolution », dans Marc Fumaroli (dir.), *Chateaubriand et les arts*, *op. cit.*, p. 153-162 ; Sylvain Bellenger, « Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture », dans *ibid.*, p. 126.

L'épisode final de la mort d'Atala dans une grotte, qui est de loin le plus souvent représenté⁵¹, permet un éventail de scènes, depuis les dernières paroles d'Atala jusqu'à sa mise au tombeau, en passant par la dernière communion, la veillée funèbre et la mise en linceul. Les estampes représentant l'une ou l'autre de ces scènes témoignent indéniablement de l'ascendant exercé sur les artistes illustrateurs par le célèbre tableau de Girodet *Les funérailles d'Atala*⁵². L'estampe de Simon d'après Mallet⁵³ par exemple (fig. 4), qui illustre la mise au tombeau d'Atala « sous l'arche du pont naturel, à l'entrée des Bocages de la mort⁵⁴ », c'est-à-dire à proximité du cimetière indien, demeure très proche de la composition de Girodet. Dans sa conception de l'espace et des éléments du décor, de la végétation et des accessoires, autant que dans la distribution des figures, le peintre ne dissimule pas sa dette envers le peintre. Enveloppée dans un linceul que tient le père Aubry à ses pieds à droite, la dépouille d'Atala est descendue dans la fosse creusée par Chactas et le père Aubry. À la différence du tableau de Girodet, Chactas soutient le haut du corps d'Atala et approche sa tête de son visage. Cette apparente innovation de la part des illustrateurs pour la pose et l'attitude de Chactas révèle en fait l'emprunt à une autre source : la figure du cacique Henri, à gauche dans le tableau de Louis Hersent sur un sujet des *Incas*⁵⁵ exposé en même temps que l'*Atala* de Girodet au Salon de 1808. Le personnage de Chactas est par ailleurs dépouillé de tout signe d'indianité dans le costume, la coiffure ou les accessoires, au profit de la nudité et du drapé à l'antique.

Si chez Chateaubriand le retour aux fondements du christianisme et le lien avec le primitivisme passent par le personnage du père Aubry, il en va de même chez Marmontel avec le personnage du missionnaire dominicain Las Casas qui incarne « l'esprit du Christianisme dans toute sa simplicité⁵⁶ ». Le célèbre épisode où Las Casas malade est soigné par le lait d'une femme, seul élixir pouvant le ramener à la santé, témoigne de l'amour que les Amérindiens portent à leur grand défenseur mais aussi

51 En général, les suites narratives d'estampes consacrent au moins une composition à la mort d'Atala, parfois deux. À cette trentaine d'estampes connues sur ce thème, il faut encore ajouter une bonne quinzaine de gravures individuelles. Peggy Davis, *Perception et invention du Nouveau Monde*, op. cit., vol. II, p. 422-507.

52 Anne-Louis Girodet (1767-1824), *Les funérailles d'Atala*, 1808, huile sur toile, 207 x 267 cm, Paris, Musée du Louvre.

53 Cette épreuve avant la lettre, gravée par Simon d'après Mallet, semble appartenir à une suite d'estampes distincte de celle de Simon d'après Lordon que nous avons citée précédemment et qui nous semblait incomplète en raison de l'absence d'illustration de l'épisode final du récit. Voir note 25 ci-dessus.

54 Chateaubriand, *Atala*, op. cit., p. 155.

55 Nous reproduisons dans ces pages la gravure d'Adam d'après le tableau de Hersent (fig. 5). Voir note 58 ci-dessous.

56 Yves Saint-Geours, « Présentation », dans Jean-François Marmontel, *Les Incas, ou la Destruction de l'Empire du Pérou*, 1991, p. 12. Pour la dénonciation que fait Las Casas de la conquête de l'Amérique par les Espagnols et ses conjectures sur le primitivisme idéal des Amérindiens, voir José Rabasa, *L'invention de l'Amérique. Historiographie espagnole et formation de l'eurocentrisme*, 2002, p. 170 et suivantes.

d'un certain métissage de charité chrétienne et amérindienne. Le bon cacique converti au christianisme propose que sa femme, qui venait de perdre un enfant et qui avait répandu son lait sur la tombe selon la coutume amérindienne⁵⁷, lui donne le sein.

Écoute, ajouta le sauvage, en soulevant sa tête, ils disent que tu es attaqué d'une maladie à laquelle le lait de femme est salutaire. Je t'amène ici ma compagne. Elle a perdu son enfant ; elle a pleuré sur lui ; elle a baigné du lait de ses mamelles la poussière qui le couvre ; il ne lui demande plus rien. La voilà. Viens, ma femme, & présente à mon père ces deux sources de la santé. Je donnerois pour lui ma vie ; & si tu prolonges la sienne ; je chérirai jusqu'au dernier soupir le sein qui l'aura allaité⁵⁸.

Exotique à souhait, cet épisode d'allaitement chaste, qui rappelle aussi l'antique charité romaine racontée par Pline le Jeune et qui célèbre à la fois l'Antiquité, le christianisme et l'indigène, a beaucoup ému le public européen. Attribuer aux Amérindiens des vertus morales antiques, c'est leur reconnaître des qualités d'âme supérieures à celles qu'on attribuait au « bon sauvage ». À la suite de la première édition illustrée du roman de Marmontel par Moreau le Jeune en 1777, d'autres artistes de renom comme Le Barbier l'Aîné, ou de réputation moindre comme Chasselat, essaieront à leur tour d'immortaliser l'épisode du quarante-troisième chapitre des *Incas* dans leurs suites d'estampes. La plupart des illustrations s'attachent aux négociations et aux efforts de persuasion avant l'allaitement : « Las-Casas, pénétré jusqu'au fond de l'ame, voulut refuser ce secours. “Ah, cruel ! s'écria le Cacique, dis-nous donc, si tu veux mourir, quel est l'ami que tu nous laisses. [...] Viens, ma femme, embrasse mon pere; & que ton sein force sa bouche à y puiser la vie”⁵⁹. » Chez Marmontel, c'est la jeune femme laissée seule avec le vieil homme qui parvient à le convaincre d'accepter son sein :

« Adieu, mon pere, lui dit-il. Je laisse auprès de toi la moitié de moi-meme; & je ne veux la revoir que lorsqu'elle t'aura rendu à la vie & à notre amour ». Cette jeune & belle Indienne, à genoux devant Las Casas, lui dit à son tour : « Que crains-tu, homme de paix & de douceur ? Ne suis-je pas ta fille ? n'es-tu pas notre pere ? Mon bien-aimé me l'a tant dit ! Il donneroit pour toi son sang. Moi, je t'offre mon lait. Daigne puiser la vie dans ce sein que tu as fait tressaillir tant de fois, lorsqu'on me racontoit les prodiges de ta bonté ». Trop attendri pour rejeter une prière si touchante, trop vertueux pour rougir d'y céder, le Solitaire, avec la même innocence que le bienfait lui étoit offert, le reçut⁶⁰.

Le tableau de Hersent (fig. 5) fait exception en représentant la scène de l'allaitement proprement dite. Se refusant à la stricte illustration du texte, le peintre mise sur la participation du cacique Henri qui soutient la couche du vieillard et l'aide à boire à la mamelle salvatrice de sa femme. La composition sobre et dramatique dispose les

57 Peggy Davis, « Allaitement funèbre et *Caritas Indiana* : les vertus maternelles d'une "race" en voie d'extinction au Nouveau Monde », 2004, p. 37-58.

58 Jean-François Marmontel, *Les Incas*, *op. cit.*, p. 165.

59 *Id.*

60 *Id.*

trois personnages dans un espace intimiste et « chrétien », baigné d'un éclairage à la chandelle qui préserve la chasteté de la scène. La gravure de grand format, réalisée par Adam en 1823, reprend fidèlement et selon la même orientation la composition de Hersent exposée pour la première fois au Salon de 1808 mais occultée par le chef-d'œuvre de Girodet inspiré de Chateaubriand, dévoilé à la même occasion⁶¹. Ces deux peintres contribuent de manière remarquable à l'expression visuelle de l'exotisme américain en investissant leurs tableaux d'éléments primitivistes liés à la grandeur antique et à l'épuration du christianisme, tout en souscrivant aux valeurs esthétiques récemment exploitées. Combinant de nouveaux sujets exotiques à une iconographie chrétienne, ils transfigurent le néoclassicisme, notamment avec le thème stoïcien du lit de mort, puisque la mort universelle et sublime attend ceux qui vivent à l'état de civilisation comme à l'état de nature⁶².

Toutefois, la rencontre avec l'Européen semble fatale pour l'indigène, comme en témoignent les thèmes illustrés que nous avons évoqués : l'indigène se meurt de mélancolie loin de ses forêts ou préfère se suicider plutôt que de révéler le Dieu vengeur des Européens, tandis que l'indigène qui s'est converti au christianisme n'en a qu'une compréhension approximative et se donne la mort de peur de trahir le Dieu des Blancs. La nécessité d'épurer le culte chrétien, porteur de mort et inapte à apaiser l'âme en deuil de l'indigène, se traduit par une certaine perméabilité aux coutumes indigènes, capables de rendre la vie, comme en témoigne l'allaitement de Las Casas. À ces thèmes, ajoutons celui de la disparition des peuples indigènes au contact des Européens, puisque l'esclavage, la spoliation, le massacre et la conversion forcée semblent compter parmi les « bienfaits » de la mission civilisatrice et évangélicatrice.

À cet égard, il est significatif que les romans de Marmontel et de Chateaubriand concluent sur le thème de l'exil des populations indigènes. Reconnaisant envers les Indiens d'Amérique qui l'avaient accueilli dans son propre exil sous la Révolution, Chateaubriand s'identifie à l'infortune de leur destin et se lamente devant les derniers survivants d'une race qui fut jadis libre :

Indiens infortunés que j'ai vus errer dans les déserts du Nouveau-Monde, avec les cendres de vos aïeux, vous qui m'aviez donné l'hospitalité malgré votre misère, je ne pourrais vous la rendre aujourd'hui, car j'erre, ainsi que vous, à la merci des hommes ; et moins heureux dans mon exil, je n'ai point emporté les os de mes pères⁶³.

61 Le tableau de Hersent, qui fut gravé par Éléonore Lingée dès 1808, fut exposé trois fois au Salon, en 1808, 1814 et 1824, mais n'aurait été remarqué par la critique qu'en 1814. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait influencé d'autres artistes, comme Mallet par exemple, dont la mise au tombeau d'Atala présente de nombreuses similarités avec l'allaitement de Las Casas, la plus évidente étant le motif de l'Amérindien à gauche dans l'une et l'autre des compositions.

62 Hugh Honour, *Le néo-classicisme*, 1998, p. 172. Voir ch. 5 « Sensibilité et Sublime », II. « Mort néo-classique », p. 172-187. Sur le thème stoïcien du lit de mort dans l'art néoclassique, voir Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, 1989, p. 50-106.

63 Chateaubriand, *Atala*, op. cit., p. 167. Aristocrate exilé sous la Révolution, Chateaubriand s'identifie à l'errance et l'infortune de ces nobles guerriers en même temps qu'il pleure la

Ce sont là les tout derniers mots du roman. Chez Chateaubriand, le thème de l'errance s'accompagne du thème de la mémoire d'un peuple déraciné transportant avec lui les ossements des Anciens. Mais avec cette mémoire vient aussi le sentiment d'une perte irréparable, puisque dans cet exil, les nouveaux-nés meurent avant de voir le jour :

La fille de Céluta repartit : « Nous sommes les restes des Natchez [...] il y a sept lunes que les blancs de la Virginie se sont emparés de nos terres, en disant qu'elles leur ont été données par un roi d'Europe. Nous avons levé les yeux au ciel, et chargés des restes de nos aïeux, nous avons pris notre route à travers le désert. Je suis accouchée pendant la marche ; et comme mon lait était mauvais, à cause de la douleur, il a fait mourir mon enfant »⁶⁴.

Cet épisode connu par un tableau de Delacroix⁶⁵ n'est pas sans rappeler l'exil des Incas raconté à la fin du roman de Marmontel, auquel vient se greffer le thème de l'accouchement funeste et de la mortalité infantile pour accentuer le caractère pathétique, violent et irrémédiable de l'extinction des peuples indigènes. Une gravure par Adam d'après Desenne (fig. 6) fait voir les derniers Incas défilant en un convoi d'esclaves captifs aux mains des Espagnols : « On les voyoit, ces illustres captifs, tristes, abattus, gémissans, les yeux baissés & pleins de larmes; on les voyoit s'avancer à pas lents dans ces campagnes désolées, & toutes fumantes encore du sang qu'on y avoit répandu⁶⁶. » À l'avant-plan, Cora est couchée morte sur la tombe d'Alonzo, à côté de leur enfant qui vient de mourir en naissant :

Elle [Cora] se précipite, elle tombe égarée sur cette terre humide encore, que l'herbe n'avoit pas couverte ; elle l'embrasse avec l'amour dont elle eût embrassé le corps de son époux ; elle résiste au soin qu'on prend de l'arracher de ce tombeau ; & lorsqu'on veut lui faire violence, il semble, à ses cris douloureux, qu'on va lui déchirer le cœur. Enfin, l'excès de la douleur rompant les nœuds dont la nature retenoit encore dans ses flancs le fruit d'un malheureux amour, elle expire en devenant mere. Mais cet accès de désespoir n'a pas été mortel pour elle seule ; & l'enfant qu'elle a mis au monde en est frappé. Il s'éteint, sans ouvrir les yeux à la lumière, sans avoir senti ses malheurs⁶⁷.

Dernière de quatre illustrations ornant l'édition de 1819 du roman de Marmontel, la planche apparaît face à la page 468 du cinquante-deuxième et avant-dernier chapitre.

perte des anciennes civilisations, comme l'écho de la chute de l'Ancien Régime. Shaun Irlam, « Gerrymandered Geographies, *art. cit.* », p. 900-901 et 905. Harry Liebersohn (*Aristocratic Encounters, op. cit.*, p. 37-38, 59 et 166) a brillamment démontré la construction identitaire de la noblesse française dans le contexte post-révolutionnaire par l'intermédiaire des Natchez, détenteurs d'un éthos aristocratique et, comme elle, victimes de la tragédie historique et des conséquences de l'avancée de la démocratie.

64 Chateaubriand, *Atala, op. cit.*, p. 163-164.

65 Eugène Delacroix (1798-1863), *Les Natchez*, 1822-1835, huile sur toile, 90 x 117 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

66 Jean-François Marmontel, *Les Incas, op. cit.*, p. 199.

67 *Id.*

Cette édition illustrée est le fruit de la collaboration du dessinateur Desenne avec les graveurs Leroux et Adam. Ce dernier, qui a gravé l'épisode de l'exil des Incas, est aussi l'auteur de la gravure savante d'après le tableau *La maladie de Las Casas* de Louis Hersent exposé quinze ans plus tôt au Salon de 1808 (fig. 5). Fort curieusement, la scène de Las Casas soigné par les indigènes, qui est canonique dans l'iconographie des *Incas* et qui conclut le plus souvent les cycles de quatre estampes, n'est pas illustrée dans l'édition de 1819. En outre, cette édition est la seule, à notre connaissance, à illustrer l'épisode de l'exil.

La substitution du traditionnel épisode de l'allaitement de Las Casas par celui de l'accouchement funeste pendant l'exil traduirait-elle une volonté de rivaliser avec l'*Atala* de Chateaubriand dont l'épilogue est aussi marqué par ce thème ? Plus globalement, cette substitution serait-elle le reflet de la préoccupation croissante pour la disparition des peuples indigènes dans le discours européen au XIX^e siècle ? La vogue du *Dernier des Mohicans* de Cooper dans les années 1820 et les présentations publiques des Amérindiens de Catlin dans les années 1840 perpétuent en effet la perception pathétique du « noble sauvage » victime des progrès de la civilisation. La polémique à propos de l'Amérique, qui depuis le XVIII^e siècle préside à l'élaboration des théories historiques, place la figure réifiée de l'Amérindien au centre du débat anthropologique sur le développement de l'humanité⁶⁸. Avec la montée de l'historicisme, des théories évolutionnistes et des études anthropologiques qui nourrissent un intérêt pour la disparition des « races », l'Européen dispose de nouveaux cadres conceptuels pour appréhender le monde indigène et de se définir face à lui.

Au terme de cet examen thématique puisé dans le corpus visuel des *Incas* de Marmontel et d'*Atala* de Chateaubriand, il apparaît que la rencontre de l'Européen et de l'indigène américain traduit une vision réifiante de ce dernier car, comme l'écrivait Michèle Duchet, « l'homme sauvage est objet, l'homme civilisé seul est sujet⁶⁹ ». Figure mythique et fictive, façonnée par l'imagination et ancrée dans l'idéalisation, l'indigène américain joue un rôle primordial dans la distillation de l'idée européenne de l'Amérique puisque, pour citer encore Michèle Duchet, « ce n'est qu'à travers sa propre culture que l'Européen perçoit la réalité du monde sauvage qui, en soi, lui demeure étranger, inaccessible⁷⁰ ». Nous avons vu en effet que le discours idéologique à l'œuvre dans les thèmes choisis conforte la critique rousseauiste de la mission civilisatrice et évangélicatrice bien plus qu'il ne démontre un intérêt véritable pour le monde indigène.

Les textes et les images traduisent en outre une recherche d'évasion philosophique et spirituelle en réaction au rationalisme scientifique des Lumières⁷¹ et qui s'exprime

68 Voir Antonello Gerbi, *The Dispute of the New World*, *op. cit.* ; Pierre-Pol Gossiaux, « Anthropologie des Lumières (culture "naturelle" et racisme rituel) », dans Daniel Droixhe, Pierre-Pol Gossiaux *et al.* (dir.), *L'Homme des Lumières*, *op. cit.*, p. 49-69.

69 Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire*, *op. cit.*, p. 17.

70 *Ibid.*, p. 15.

71 Georges Levitine, *The Dawn of Bohemianism*, *op. cit.*, p. 132 ; voir aussi p. 107-108. On consultera également Christian Michel, « L'argument des origines dans les théories des arts

par une pluralité de voies esthétiques et stylistiques. Dans le domaine des arts visuels, l'enquête du côté du primitivisme coïncide avec la crise du classicisme dont l'un des principaux symptômes est le renouvellement thématique dû à trois facteurs essentiels : l'émergence des littératures modernes comme nouvelles sources littéraires, la montée de l'historicisme et l'essor des voyages. Or, si l'Amérique répond à ces trois facteurs de renouvellement thématique, c'est surtout la dimension littéraire qui a retenu notre intérêt dans une étude du corpus visuel inspiré des récits de Marmontel et Chateaubriand.

Nous avons vu qu'une fois sorties du cadre du livre, les images s'affranchissent du texte, le prennent en charge et le transcendent. Cette graduelle autonomie de l'image par rapport au texte paraît emblématique du genre historique⁷², une tendance de l'art français qui se développe au XIX^e siècle et dans laquelle l'image puise dans de nouvelles sources littéraires, volontiers historicistes, en se dégageant de toute fonction illustrative. Puisque l'Amérique figure parmi les mythes littéraires du siècle qui ont nourri un art essentiellement figuratif et référentiel, nous croyons que les estampes inspirées des *Incas* et d'*Atala* participent déjà de cette veine épique et mélodramatique du romantisme marquée par le triomphe de la narration⁷³.

en France à l'époque des Lumières », dans Chantal Grell et Christian Michel *et al.* (dir.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, 1988, p. 35-45.

72 Marie-Claude Chaudonneret, « Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire », dans Isabelle Julia et Jean Lacambre *et al.* (dir.), *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, 1995, p. 76-85.

73 A. Denis, « La fête de la narration », dans Isabelle Julia et Jean Lacambre *et al.* (dir.), *Les années romantiques*, *op. cit.*



Figure 1. *Lopez et Chactas*. Gravure au burin de Jean Pierre Simon (né 1769), d'après Pierre Jérôme Lordon (1780-1838), XIX^e siècle, parue à Paris chez Osterwald l'Ainé, 41 x 43 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Figure 2. *Ô chère moitié de mon âme ! lui dit Têlasco en la saisissant || et en la serrant dans ses bras, il faut mourir...* Gravure au burin de [Jean Marie] Leroux (1788-1870), d'après Alexandre-Joseph Desenne (1785-1827), illustration pour Marmontel, *Les Incas, ou la Destruction de l'empire du Pérou*, Paris, Verdière, 1819, chap. X, 12,8 x 8,4 cm, Université du Québec à Montréal, Livres rares.



Figure 3. *Atala & Chactas*. || *Atala était aux pieds du religieux*. “*Chef de la prière, lui disait-elle, je suis chrétienne, c’est le ciel qui t’envoie pour me sauver*”. || (de Chateaubriand - *Atala et Chactas*). Gravure à l’aquatinte de Louis-René-Lucien Rollet (1809-1862), d’après Frédéric Henri Schopin (1802/1804-1880), 1843, parue à Paris chez Jeannin, Bulla et Delarue, à Londres chez Fuller et à Berlin chez Sachsé, 72,7 x 57 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Figure 4. [Mise au tombeau d'Atala], épreuve avant la lettre. Gravure au burin de Jean-Pierre Simon (né 1769), d'après Jean-Baptiste Mallet (1759-1835), XIX^e siècle, parue à Paris chez Osterwald l'Ainé, 32 x 39,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Figure 5. *La maladie de Las Casas*. Gravure au burin de [Pierre Michel] Adam (actif au XIX^e siècle), d'après Louis Hersent (1777-1860), 1823, 40 x 52,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Figure 6. *Enfin, l'excès de la douleur rompant les nœuds dont || la nature retenait encore dans ses flancs le fruit d'un mal- || heureux amour, elle expire en devenant mère.* Gravure au burin de [Pierre Michel] Adam (actif au XIX^e siècle), d'après Alexandre-Joseph Desenne (1785-1827), illustration pour Marmontel, *Les Incas, ou la Destruction de l'empire du Pérou*, Paris, Verdière, 1819, chap. LII, 12,3 x 8,3 cm, Université du Québec à Montréal, Livres rares.

Références

- BELLEGER, Sylvain, « Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture », dans Marc FUMAROLI (dir.), *Chateaubriand et les arts*, Paris, Fallois, 1999, p. 111-135.
- BENOIT, François, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Genève, Slatkine-Megariotis Reprints, 1975 [1897].
- BERCHET, Jean-Claude, « Chateaubriand, Sérour d'Agincourt et les arts du Moyen-Âge », dans Marc FUMAROLI (dir.), *Chateaubriand et les arts*, Paris, Fallois, 1999, p. 57-81.
- BOWLING, Townsend Whelen, « L'Européen rencontre l'indigène du Nouveau Monde dans le roman français », dans Daniel DROIXHE, Pierre-Pol GOSSIAUX *et al.* (dir.), *L'homme des Lumières et la découverte de l'autre*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 213-224.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Les Natchez, Atala, René*, Paris, Librairie générale française, 1989 (éd. de J.-C. Berchet).
- — —, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de Poche, 1973.
- CHINARD, Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1913.
- — —, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1918].
- DAVIS, Peggy, « Allaitement funèbre et *Caritas Indiana* : les vertus maternelles d'une "race" en voie d'extinction au Nouveau Monde », *Actes du 3^e Colloque étudiant du Département d'histoire*, Québec, Artefact — CELAT, 2004, p. 37-58.
- — —, *Perception et invention du Nouveau Monde. L'américanisme étudié à travers les estampes françaises (1750-1850)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2 vol., 2003.
- DUCHARTRE, Pierre-Louis, et René SAULNIER, *L'imagerie parisienne : l'imagerie de la rue Saint-Jacques*, Paris, Gründ, 1944 (préf. de G.-H. Rivière).
- DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des lumières : Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, François Maspero, 1971.
- FOUCART, Bruno, « Chateaubriand et le renouveau de la peinture religieuse après la Révolution », dans Marc FUMAROLI (éd.), *Chateaubriand et les arts*, Paris, Fallois, 1999, p. 153-162.
- FRENCH PAINTING 1774-1830: THE AGE OF REVOLUTION*, Paris — Détroit — New York, Grand Palais — Institute of Arts — Metropolitan Museum of Art, 1975.
- FUMAROLI, Marc (dir.), *Chateaubriand et les arts*, Paris, Fallois, 1999.
- GERBI, Antonello, *The Dispute of the New World. The History of a Polemic, 1750-1900*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973 (trad. de J. Moyle).
- GLAUDES, Pierre, *Atala, le désir cannibale*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- GOSSIAUX, Pierre-Pol, « Anthropologie des Lumières (culture "naturelle" et racisme rituel) », dans Daniel DROIXHE, Pierre-Pol GOSSIAUX *et al.* (dir.), *L'homme des Lumières et la découverte de l'autre*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 49-69.

- HONOUR, Hugh, *L'Amérique vue par l'Europe*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1976.
- — —, *Le néo-classicisme*, Paris, Le Livre de poche, 1998 [1968].
- IRLAM, Shaun, « Gerrymandered Geographies : Exoticism in Thomson and Chateaubriand », *Modern Language Notes*, vol. CVIII, n° 5 (1993), p. 891-912.
- JULIA, Isabelle, et Jean LACAMBRE *et al.* (dir.), *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1995.
- JURT, Joseph, « L'image de l'Espagne en France au siècle des Lumières », dans Gonthier-Louis FINK (éd.), *Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Europe au siècle des Lumières, actes du colloque international, Strasbourg, 2-5 octobre 1985*, Strasbourg, Université des Sciences humaines de Strasbourg, 1987, p. 29-41.
- KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord. Peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec — Presses de l'Université Laval, 1992.
- LEVITINE, Georges, *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*, New York, Garland, 1978.
- — —, *The Dawn of Bohemianism. The Barbus Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1978.
- LIEBERSOHN, Harry, *Aristocratic Encounters. European Travelers and North American Indians*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- MAIRE-BAILET, H., *Recherches sur l'illustration des œuvres de Rousseau au XVIII^e siècle*, Paris, École pratique des Hautes Études, 1975.
- MARMONTEL, Jean-François, *Les Incas, ou la Destruction de l'Empire du Pérou*, Lima, Travaux de l'Institut français d'études andines, 1991 (rééd. de Francfort — Leipzig, H.-L. Broenner, 1777).
- MICHEL, Christian, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », dans Chantal GRELL, Christian MICHEL *et al.* (dir.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 35-45.
- MOFFITT, John F., « The Native American "Sauvage" as pictured by French Romantic Artists and Writers », *Gazette des beaux-arts*, t. CXXXIV (septembre 1999), p. 117-130.
- OZOUF, Mona, « La Révolution française et la formation de l'homme nouveau », dans *L'homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, p. 116-157.
- — —, « Régénération », dans François FURET et Mona OZOUF (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1988, p. 821-831.
- PRATT, T. M., « Of Exploration and Exploitation : The New World in Later Enlightenment Epic », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 267 (1989), p. 291-351.
- RABASA, José, *L'invention de l'Amérique. Historiographie espagnole et formation de l'eurocentrisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- RAYNAL, Abbé (Guillaume), *Histoire philosophique et politique des deux Indes*, Paris, François Maspero, 1981 (éd. d'Y. Benot).

ROSENBLUM, Robert, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1989 [1967].

WAKEFIELD, David, « Chateaubriand's *Atala* as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art », *Burlington Magazine*, vol. CXX, n° 898 (janvier 1978), p. 13-22.

WIESINGER, Véronique, *Sur le sentier de la découverte. Rencontres franco-indiennes du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1992 (trad. d'Alan Albright).