

**L'INSTANT DE LA CRISE
LE VORTEX LUMINEUX CHEZ SHELLEY ET TURNER**

par

Christine BERTHIN
Columbia University

Dans un article sur *Turner et les poètes romantiques*, J. Watson parvient à la conclusion que toute comparaison sur une grande échelle entre Turner, génie multiple qui inclut tout sans se laisser réduire par la moindre étiquette, et un seul des poètes de son époque est impossible:

With an artist so variously gifted we can note at best that certain pictures connect with certain poets. Yet, taken together they serve to indicate the way in which Turner's art includes so many of the emotions and attitudes we associate with romanticism. It has Blake's and Shelley's hatred for tyranny, Wordsworth's love for nature and Coleridge's sense of the vitality of nature seen with the imaginative eye." ¹

Pourtant, si l'on considère non plus l'ensemble des émotions intellectualisées qui transparaissent dans une interprétation du tableau et du poème, mais plutôt l'expérience première correspondant à la vision/conception de l'œuvre, la parenté, l'unité entre Shelley et Turner saute en quelque sorte aux yeux. Cette expérience privilégiée est celle de l'illumination, moment inconcevable de la totalité rejointe, instant crucial de la quête de l'UN inscrite au centre de l'œuvre, du tableau et du poème. C'est cette minute-là qui justifie l'art avant de devoir chercher à se justifier par l'art. Pour Shelley et Turner, peut-être plus nettement que pour les autres romantiques, l'illumination est rencontre fulgurante avec l'énergie pure. Cette impression d'un vertige éblouissant et bienheureux trouve dans le motif du vortex lumineux un mode d'expression, une équivalence partielle.

De même que l'expérience première comporte nécessairement une suite à la vision, la communauté d'esprit entre Shelley et Turner se poursuit du visuel au verbal, c'est à dire du donné à voir au développement de l'image en mots, en signes sur le tableau, en métaphores dans le poème. Ces deux moments de l'illumination, le littéral et le métaphorique, sont les deux constantes à la fois de toute œuvre et de toute l'œuvre de Turner. Chaque tableau raconte ce drame de la révélation, puis du verbe qui devient mot et parallèlement, entre 1805 et 1843, l'ensemble des tableaux traduit une évolution vers une vision de plus en plus pure, doublée d'un réseau verbal de plus en plus dense, assombrissant de plus en plus l'éclat du soleil central. Cette double évolution diachronique et synchronique est toute entière contenue dans *A Vision of the Sea*,

poème inachevé de Shelley, qui va nous servir de point de référence pour l'ensemble de l'œuvre des deux artistes.

Borgès, dans son essai sur Pascal, remarque que l'Histoire n'est "peut-être après tout que l'histoire des diverses intonations d'un petit nombre de métaphores." Ainsi, à l'époque romantique, une métaphore dominante informe presque tous les textes: le voyage. La vie est un voyage, et vivre c'est partir en quête; plus que d'une reprise orthodoxe de ce paradigme culturel, il s'agit en fait d'une distorsion du modèle. Le voyage initiatique, voyage en mer, n'est plus envisagé dans le continuum spatio-temporel de la quête, mais il est arrêté. Le naufrage de la vie, forme seconde du paradigme, fige le texte, le tableau, dans l'instant de la crise. Il n'y a plus des épreuves en chemin, mais une épreuve, et autour, devant, derrière, invisible, le chemin. C'est dans cet arrêt, dans cette cristallisation spatio-temporelle, que surgit le vortex lumineux, motif sacré qui emprunte ses formes et ses couleurs au voyage-naufrage d'une part, et à l'impression de vertige et d'aveuglement de la rencontre, en chemin, de la vérité.

Dans la peinture de Turner, la notion de naufrage est présente avant même la crise, implicite avant le départ du bateau, dans *Calais Pier*, qui pourrait servir d'introduction à toutes les marines du peintre et à *A Vision of the Sea* de Shelley, où le drame commence *in medias res* :

'Tis the terror of tempest. The rags on the sail
Are flickering in ribbons within the fierce gale.

Calais Pier, en tout cas, évoque le départ aveugle des marins de *The Rime of the Ancient Mariner*, bien que chez Coleridge l'ironie soit plus flagrante:

The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop,
Below the kirk, below the hill,
Below the lighthouse top.

Le voyage semble toujours nécessaire, et l'homme, loin de remettre en cause cette nécessité qui l'attire, comme un siphon, de la droite vers la gauche du tableau, s'agite au contraire avec frénésie sur le ponton. Une chaîne de causalité irrésistible entraîne le spectateur du fourmillement humain sur fond clair en direction du bateau, puis vers le lointain sinistre et sombre. Le voyage en mer correspond donc à un appel des profondeurs, de l'inconscient, et partir c'est ne pas pouvoir résister à l'appel des sirènes, à l'appel intérieur.

Pourtant, et c'est bien là une autre des constantes du voyage, il n'y a pas de but bien défini:

We, the weak mariners of that wide lake,
Were'er its shores extend or billows roll,
Our course unpiloted and starless make
O'er its wild surface to an unknown goal.
(*The Witch of Atlas*, st. 63)

Il s'agit en fait de partir pour revenir au point de départ. Telle est la grande caractéristique de la métaphore première que nous allons retrouver, plus concentrée, à peine déformée, dans le naufrage de la vie qui s'exprime par le vortex lumineux. Le voyage est circulaire:

progresser c'est revenir. Dans *Calais Pier*, le regard du spectateur est ramené du fond sombre vers l'angle inférieur droit, sur la jetée, par le mouvement de l'eau et du ciel et par la tache claire qui illumine et privilégie cette zone. De même, *A Vision of the Sea* dans son ensemble forme une grande vague qui se creuse et se referme sur elle-même, comme pour mieux protéger une expérience privilégiée. Du jour qui disparaît au jour qui revient, nous assistons au grand jeu de cache-cache du soleil et de la mer, du soleil-bateau englouti par les flots, pour ressortir plus brillant dans un jour purifié. La vague du texte, ouverte comme un gouffre sur le chaos ("a chaos of stars", 18; "it sinks with the sun on the earth and the sea", 68), se gonfle avec le vent ("The hurricane came from the west and past on...", 100), avant que surgisse un dôme de lumière (128-9). Entre ces deux demi-cercles complémentaires, tout s'inverse comme dans un miroir, à partir du vers 102 ("transversely dividing the stream of the storm") qui suggère un nouveau mode de vision où la sensation d'écrasement disparaît. La prière devient révélation et la femme sombre lumière, tandis que l'arc-en-ciel, symbole des religions établies, asservissantes, cède la place à l'éphémère arc de soleil de la modernité. La beauté dans la laideur est enfin reconnue: "Death, fear, / Love, Beauty are mixed in the atmosphere" (161-2). La mer est un ventre dans lequel il faut s'abîmer pour acquérir un nouveau savoir.

D'autre part, au voyage en mer est toujours associée la course solaire, pour rendre compte du voyage en soi, de l'union de l'inconscient et de l'ego. Ainsi, le parallèle constant du vieux marin et du soleil transparaît dans *The Rime of the Ancient Mariner*. Dans *A*

Vision of the Sea l'inconscient est refusé lorsque le bateau sombre avec le soleil sur la terre et dans la mer (68) et que le regard de la femme est terne, différencié du reste du paysage (76), puis accepté au soleil levant (115) lorsque s'illumine le regard de l'héroïne. De même, dans les marines de Turner, le mythe solaire dans ses différentes phases vient doubler le drame du bateau soumis au flots. Dans *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying*, le soleil couchant, à demi englouti au centre du tableau, semble simultanément entraîné par le vent et les vagues dans les profondeurs obscures, à gauche, puis soulevé par la bruine et l'écume et projeté en un éclat blanc comme l'aube qui forme voûte et s'étale à l'angle droit de la toile. La direction de cette course solaire, de la mort à la vie, est aussi donnée par la position même du bateau qui à la fois sombre et rejallit, la poupe engloutie comme un soleil couchant et la proue en l'air comme un soleil levant. Cette ambiguïté temporelle du tableau, des tableaux de Turner, permet une saisie immédiate et purement spatiale non pas tant d'un voyage circulaire et solaire, mais de son étape cruciale, du moment où tout se noue, dans la catastrophe nécessaire de l'abîme qui dévore et révèle.

Par sa nature ambiguë, l'instant de crise participe donc du sacré qui fascine et terrifie à la fois. Le vortex lumineux n'est pas uniquement une reprise des grandes caractéristiques du voyage en soi, circulaire et solaire, mais aussi, l'expression des sentiments intimes et ultimes de l'homme en quête. L'être du naufrage, comme l'être de la révélation mystique est soumis à des forces contraires. Ainsi, les sonorités des deux premiers vers de *A Vision of the Sea*, suggèrent

les sentiments contradictoires que génère la scène. Dans le monde masculin, déchiré et blessant de la tempête (1), l'élément du *tremendum* domine tandis que le mystérieux *fascinans* se laisse percevoir dans les sonorités féminines et serpentine du vers suivant: "Flickering in ribbons within the fierce gale" (2). Avant même de s'exprimer par un motif sacré, le vertige et l'éclat semblent donc liés à l'instant de crise. Dans sa définition de ce moment crucial, Landow insiste presque exclusivement sur le vertige, sur l'aspect de vortex de l'expérience:

The sudden crash of the totally unexpected sea upon the ship produces a moment of crisis, a flash point, one of those brief instants in time when the primal isolation and helplessness of the human condition are revealed.²

L'isolement et la discontinuité temporelle distinguent la crise du reste de l'existence. Perte du contrôle de soi et naufrage de la conscience entraînent une démesure ou plutôt, une remise en proportion de l'humain et de la nature. L'image du vortex traduit le nouveau statut de l'homme qui, dans l'instant privilégié, devient objet et non plus sujet, tandis que la raison vaincue perd l'équilibre.

Mais en même temps, ce vertige est heureux. Tel est bien le paradoxe qui se laisse lire dans *A Vision of the Sea* où sombrer, c'est aussi être protégé:

The vessel, now tossed
Through the low-trailing rack of the tempest, is lost
In the skirts of the thunder-cloud...

It sinks, and the walls of the watery vale
Whose depths of dread calm are unmoved by the gale,
Dim mirrors of ruin, hang gleaming about... (11-17)

Monstre avaleur, la mer est aussi mère et l'on se réfugie dans son sein, elle est la maison et l'on se cache derrière ses murs. De plus, le vortex crée une vision harmonique du monde puisque océan et ciel se trouvent réunis dans un vertige vers le bas (22-23). Cette rupture des niveaux est couronnée par la vision de la femme qui devient totalité, - tout à la fois le tigre aux yeux sauvages, et l'enfant innocent dont elle a la luminosité, tandis que, d'autre part, elle porte en elle le mouvement de la mer en vagues lentes : "... her wild eyes, her bright hand and her head, / Like a meteor light" (164). Dans *A Vision of the Sea* la femme devient regard visionnaire et vision lumineuse.

Cette lumière dominante est la deuxième grande constante des catastrophes vertigineuses. Dans *Fishermen at Sea* (1796), Turner communique l'idée de menace par une circularité qui prend au piège le bateau et se transforme en vortex, cependant qu'une série de cercles concentriques nous entraîne au point où le soleil est à demi englouti, comme si tout devait mener à ce point central. Dans *The Shipwreck* (1805), le maelström semble encore plus directement être un effet de la lumière, ce qui ne laisse pas d'être paradoxal puisqu'un mouvement circulaire de vertige engloutissant devrait nous entraîner au fond du gouffre vers le noir, couleur absorbante, à l'inverse du blanc qui, d'après les recherches de Turner, projette tout objet. Contrairement à l'abîme circulaire de Nerval ("...Une orbite/ Vaste et noire et sans fond d'où la nuit qui l'habite/ Rayonne sur le monde..." (*Artémis*), l'abîme de *The Shipwreck* avale pour mieux projeter, et le

mouvement du vortex, figé par le rayonnement du soleil, promeut un espace quelque peu oxymoronique qui annihile toute notion de perspective, et réduit l'espace tri-dimensionnel à la hauteur et la largeur seulement. Le temps est arrêté et l'espace aplati dans *A Vision of the Sea*, car l'association du tourbillon et de la lumière crée une émergence là où une disparition était attendue:

While the surf like a chaos of stars, like a rout
Of death-flames, like whirlpools of fire-flowing iron
With splendour and terror the black ship environ,
Or like sulphur-flashes hurled from a mine of
pale-fire
In fountains spout o'er it. (18-22)

Le feu des enfers est aussi fontaine, tandis que les flots en percent le ciel de leurs pyramides.

L'élément lumineux transforme donc totalement l'impression première de vertige en révélation. Il n'y a plus d'enjeu et le vortex lumineux s'impose à la conscience, ou plutôt à l'inconscient ou tout simplement au regard, non plus comme un élément de paysage, mais comme le centre, le principe de composition, le sens même. Le motif commun à Shelley et Turner est donc le sommet d'une expérience dangereusement apocalyptique et prométhéenne.

Plus on avance dans la lecture de *A Vision of the Sea*, plus on pénètre dans l'œuvre de Turner et plus le temps et l'espace s'évanouissent. Tout devient centre, et telle est la première caractéristique du vortex lumineux comme principe structurant : il est noyau, œil du texte et du tableau. Il est, en fait, le centre de la vision dans tous les sens du terme, en tant qu'objet de la vision, en tant que

pivot de la composition. Il est ce qui permet la vision, ainsi que le suggère l'ambiguïté phonique du titre du poème de Shelley : vision de la vision. Le jeu de mots est en outre repris et développé dans tous les jeux de miroirs et de regards entre la mer, la mère, l'enfant et le tigre. Dans le texte de Shelley en tout cas, un modèle s'élabore qui se répète et s'amplifie au long du poème, et qui donne au motif thématique une valeur stylistique. Cette structure, ce principe de composition, se distinguent tout d'abord par une organisation complexe: plusieurs mouvements contradictoires y sont présentés dans un ordre parfaitement logique. Une première rangée de barricades est dressée par le rythme en dents de scie du premier vers. Puis le vent souffle horizontalement (2) dans un murmure d'assonances, et le déluge dresse une barrière verticale comme un rideau qui tombe. Enfin, au vers 5, le tourbillon s'installe ("spin"), mais il est lié à "she sees": le vortex est vu du dedans. Cette organisation complexe se fait plus précise dans un deuxième vortex où mouvements contradictoires, tourbillonnants, ascendants puis verticaux se laissent encore percevoir (13-25). L'image du regard-miroir est toujours présente, plus angoissante dans le cas du bateau noir entouré de vagues ("mirrors of ruin"), pupille sombre au centre de l'œil liquide. Puis le vortex devient plus nettement lumière (68-71), bien que demeure une zone d'ombre : le regard de la mère sur la mer. A la fin du texte il semble que l'éclat seul domine. De la même façon, la vision structure le texte de *Lines Written among the Euganean Hills*, en donnant par la répartition des images et des mouvements l'impression d'un vortex. On voit, on vit l'évolution de la

vision. Tout commence par le vertige d'un naufrage sur la mer profonde de la misère:

Till the ship has almost drank
 Death from the o'erbrimming deep;
 And sinks down, down like that sleep
 When the dreamer seems to be
 Weltering through eternity... (14-18)

Puis ce vertige est repris et l'élément lumineux devient exclusif dans le miracle de l'oxymore central - "chasm of light" - véritable oxymore qui fait de Venise un vortex de lumière. Mais l'éclat de la vision n'atteint sa plénitude que dans l'expression ronde comme un petit bijou : "sun-girt city". Tout est fixé dans ce cercle d'or, - et non plus cercle contenant de l'or en fusion. "Sun-girt city", c'est en quelque sorte l'équilibre parfait des forces : force absorbante du gouffre et force réfractrice de la lumière. Il n'y a plus de lutte possible car il n'y a plus de résistance. Venise est la somme de toutes les potentialités. L'arrêt est la marque, non de l'inachèvement, mais du succès d'une quête qui nous conduit pour un instant à l'énergie pure, non encore créatrice ni destructrice. Pourtant, dès le mot suivant, le présent est déjà un passé : "thou hast been", et la vision une métaphore : "ocean's child and then his queen". La totalité lumineuse éclate en images complémentaires, mais fragmentées de totalité. La matrice de lumière devient femme et enfant.

Le parallèle avec *Prometheus Unbound* semble évident puisque la structure du texte et ce qu'il exprime sont vortex lumineux. Le vertige tourbillonnant est bien sûr le point de départ de ce double

motif stylistique et thématique, avec la chanson hypnotisante des esprits (2.3.54 etc.) : "down, down..."; puis apparaît l'image ou plutôt l'allusion au regard:

I see a mighty darkness
Filling the seat of power, and rays of gloom
Dart round, as light from the meridian sun.

Il s'agit, en fait, d'une mise en abyme de l'idée de vision et d'une immobilisation auprès de la lumière totale. Asia voit un œil qui est le sien, puisqu'elle est au fond du volcan, au cœur d'elle-même, face à l'énigme de son âme, face à son propre soleil qui brille en plein midi, avec l'intensité de l'ombre et de la lumière unies et dépassées.

Chez Turner aussi, le problème du regard est intrinsèquement lié à la lumière au centre du vortex, surtout dans l'œuvre des années 1830 et 1840, où la vision atteint sa perfection et son éclat le plus total, et où cependant un regard se pose sur la lumière, s'inscrit dans la lumière, et peut-être la met en doute. Peut-on écrire ou peindre le soleil de l'illumination, la lumière de la révélation sans risque de voir fondre les ailes de la créature qui se croit l'égale du créateur? Derrière la figure de Prométhée se profile l'ombre d'Icare, et le geste démiurgique qui fait accéder à l'énergie créatrice devient impossibilité de s'inclure dans cette matrice lumineuse et brûlante.

D'autre part, une autre faille s'ouvre, qui ébranle la certitude retrouvée: une œuvre d'art qui prétend fixer pour l'éternité l'instant de l'illumination est vouée au mensonge. Ainsi le motif du vortex lumineux contient nécessairement l'expression de ses limites techniques. Le miracle visuel se trouve doublé et nié par le discours

conscient de l'auteur.

Cet aspect verbal, cet ensemble de signes greffés en surimpression traduit aussi le retour de certaines notions qui ont été écartées dans la vision sacrée. Le temps, effacé par la vision qui est espace pur, réapparaît pour signifier la perte, - perte de l'intensité et peur de se perdre. Pour cacher le malaise, l'image première est donc verbalisée c'est à dire normalisée. Elle devient message qui détourne ou réduit.

Le discours conscient trouve une illustration dans l'attitude légendaire de Turner lors des vernissages, - "varnishing days", pourrait-on risquer puisqu'il s'agissait de mettre fin au chaos et, par là même, à la polysémie de la vision. Turner avait alors l'habitude de s'installer devant une toile inachevée couverte des seules couleurs du soleil et animée de vastes mouvements inorganisés. Ce chaos, le peintre-Dieu le transformait en ordre, ajoutant sur la masse en fusion une somme de détails qui donnaient un sens particulier et unique au tableau, qui devenait ainsi social ou historique. De la même façon, l'aspect visionnaire du poème tend chez Shelley à se diluer dans le mythe, à se fuir, à se perdre en propos messianiques ou politiques.

Cette confrontation de deux mondes totalement différents dans l'espace de l'œuvre apparaît nettement dans *Rain, Steam and Speed*. D'une part, un jet de peinture brute, projeté dans la tache noire, s'avance vers nous et émerge avec violence d'un trou de lumière. La vision est absolue. Mais d'autre part, après le premier choc,

un discours s'impose et tout se met à signifier mais à signifier quelque chose d'extrêmement précis, canalisé dans les mots du titre et le réseau des personnages symboliques ajoutés comme des notes de lecture: le lièvre qui veut dire vitesse et mortalité, et en haut à droite, le paysan chargé du même message angoissé. Le processus est donc très net: après l'illumination, une série de détails périphériques réduisent la puissance de la découverte. Le tableau est pictographe, puis hiéroglyphe, puis déchiffrage, et peut-être dans l'esprit du peintre doit-il devenir palimpseste. La vision sacrée est spatialement entourée par le mot, expression sourde du temps, voix seconde et subtile en opposition avec le chant harmonique du monde ressaisi dans son essence. Par l'utilisation de textes ou de thèmes contemporains, Turner transforme son tableau en commentaire politique. Dans *Peace: Burial at Sea* (1842) par exemple, il se fait le défenseur de la paix incarnée par l'artiste David Wilkie mort en mer et jeté à l'eau pour des raisons de quarantaine, et en contraste condamne Napoléon, image de la tyrannie, dans *War: The Exile and the Rock Limpet* (1842), qu'il accompagne de cette composition en vers:

Ah! thy tent-formed shell is like
A soldier's nightly bivouac, alone
Amidst a sea of blood -
- but you can join your comrades.

Le tableau n'est donc plus la parole pure mais méta-phore, par cette équation entre rouge et sang. La vision illustre, et l'image perd de sa puissance. Il ne s'agit plus d'une coque gigantesque, énorme bouche

maternelle et dévoreuse, avec en son centre un soleil qui s'abîme, meurt et naît. Aussi, pour retrouver Turner, faut-il très souvent, comme à la lecture de *The Ancient Mariner*, effacer les gloses de sa mémoire. Mais plus encore que d'un jugement moral et circonstanciel, le verbal dit la plainte de l'homme devant la mutabilité et la mortalité, devant le caractère éphémère de l'expérience visionnaire. Ce contraste entre temps absolu jamais vécu, et temps relatif toujours fuyant, transforme l'espace plat du tableau en un carrefour, croisée des chemins, lieu d'intersection de différents moments dans la ligne du temps.

Le temps est avant tout éphémère. La vision est niée par sa brièveté. Le cœur d'énergie, qui ne bat que le temps d'une pulsation, est illusoire, et le soleil de l'illumination n'est peut-être pas le noyau central d'énergie, mais plutôt l'ensemble de bulles atmosphériques que Shelley évoque:

The bubbles which the enchantment of the sun
Sucks from the pale paint water-flowers that pave
The oozy bottom of the clear lakes and pools,
Are the pavilions where such dwell and float.
(PU 2.2.71-4)

Turner exprime la même idée dans *The Morning after the Deluge* (1843), où il insiste sur la fragilité de l'incessant retour à la vie, en remplaçant le traditionnel arc-en-ciel, marque de la certitude éternelle de Dieu, par des bulles prismatiques qui enferment des têtes humaines. Shelley va plus loin encore puisque l'arc-en-ciel devient, dans *A Vision of the Sea*, arc de soleil. C'est-à-dire que la seule

permanence possible est prométhéenne, humaine, loin de Dieu et contre Dieu. La menace de la mort s'inscrit en noir par l'usage de deux symboles principaux, communs à Shelley et Turner: le serpent qui dit la fin inévitable et le lièvre qui crie la fragilité de la vie sont deux petites limites imposées à la trop grande lumière. On les trouve réunis dans *The Bay of Baiae* où la sibylle est prise dans les griffes du temps, comme le lièvre est prisonnier du serpent. On retrouve le serpent dans *Light and Color: The Morning after the Deluge*, où, image double de chute, il est à la fois l'annonciateur d'une catastrophe à venir et le témoin d'une catastrophe qui s'achève. Il est en tout cas ce qui s'oppose avec le plus d'évidence au soleil, au centre du tableau, entre Moïse (figure de l'idéal) et l'humanité qui renaît pour mieux mourir. Il nie l'illusion d'une vraie communication et d'un jour nouveau, éternellement nouveau.

L'impression première qui explose face à *Rain, Steam and Speed* est semblable au message heureux qui se dégage au premier regard de *The Morning after the Deluge*. Une ère prométhéenne de puissance s'ouvre. Pourtant, cette masse folle qui surgit d'un centre de lumière où ciel, terre et eau sont unis, est aussi une figure serpentine. L'homme réinvente donc avec le serpent de fer sa propre impuissance devant le temps.

Le monde de la mutabilité se détache chez Turner soit sous la forme d'une ombre, d'un objet noir ou d'un bateau sombre. L'objet opaque fait donc intrinsèquement partie du monde du vortex lumineux. Il est l'expression d'une double limite, celle de la vie et celle de l'art. La mort ne cesse de planer dans la lumière, renversant ainsi la

vision initiale: lumière et mort en viennent à être équivalentes. L'objet opaque interposé est aussi une façon de donner de la profondeur à l'espace, qui semble alors être à la fois engloutissement dans un infini de noirceur, et projection de cette noirceur contre le fond lumineux. L'espace n'en finit plus. C'est donc que le temps est revenu - le temps qui fuit et le temps à jamais enfui - et se jette à nos yeux comme le bateau en deuil de *Peace: Burial at Sea*.

Cette idée de deuil est suggérée verbalement puis visuellement dans un tableau comme *Mortlake, Residence of William Moffat: Summer Evening*. Ce tableau qui a la jaunisse, selon un commentateur de l'époque, est une bonne illustration de l'ambiguïté entre la vision et son interprétation chez Turner. La mort domine la toile, ne serait-ce que dans son titre ludique: "Mortlake" et "Evening". Le soleil s'abîme dans les eaux mortelles du lac pour resplendir dans la lumière de ce jaune miraculeusement répandu sur l'ensemble de la toile. Pourtant, au milieu de cette harmonie, de cette fusion entre le ciel et l'eau, une ombre noire, un petit chien, se détache et regarde, depuis le ponton. Il s'agit d'un petit bout de papier peint en noir et collé le jour de l'ouverture de l'exposition, rajouté comme un mot qui vient nommer une chose, rajouté peut-être pour que le tableau soit regardable, rajouté comme un voile qui atténue l'éblouissement, le mystère, et le relativise.

En résumé, le rôle de l'objet opaque est double. Il traduit l'angoisse et la déception de ne jamais atteindre l'éclat du soleil, et, en ce sens, il est l'expression d'une limite. Pourtant, le tableau est tout entier éclairé par un soleil créé, et qui souvent même se reflète, soleil

double. L'objet est alors le témoin de cet acte démiurgique: il peut regarder le soleil en face. Derrière l'attitude modeste du peintre, le rêve de puissance se laisse lire. Et l'objet noir est aussi un masque qu'emprunte l'artiste. Turner est celui qui se tient sans peur dans la lumière. Turner est Moïse dans *Light and Colour*, il est le chien de *Mortlake* et le col-vert de *Peace: Burial at Sea*. Le verbal lui-même, le discours n'est donc pas sans ambiguïté. Il n'est pas seulement la marque de l'échec de la vision. Il exprime aussi le défi de l'artiste au centre de la création.

La même démarche se laisse lire chez Shelley. Le verbal se surimpose au visuel pour donner voix à l'impression sourde de mutabilité, pour pleurer la perte de la vision lumineuse mais, en même temps, il semble défier toute idée de limite et devient la voie de la fuite. La vision s'accompagne nécessairement d'obstacles, ainsi que le fait remarquer Karl Ketcham:

Man may eventually achieve a sense of the relationship with the glacier that crowns Mont Blanc, but it remains a flood of ruin. Birds of prey may dine on poisonous berries in the Promethean world to come, but man will never be exempt from Death, chance and mutability.³

Le retour du temps limite donc l'efficacité du geste prométhéen et s'inscrit ironiquement dans le message pessimiste qui double le compte rendu de la vision pure. La certitude du décalage entre voir l'énergie pure et la vivre éclate dans *Prometheus Unbound* où, même si la rencontre avec l'énergie créatrice après une descente vertigineuse, autre variante du vortex lumineux, génère une explosion

révolutionnaire, la question demeure pourtant: "What can hide man from mutability?" (3.3.25) Le sentiment de relativité est d'autant plus aigu que l'absolu est proche.

Il ne s'agit plus de voir et sentir mais d'écouter et comprendre. Aussi Demogorgon, le vortex lumineux qui est abîme profond et explose en feu volcanique et qui, d'autre part, est au delà du mot puisque ses seules paroles sont l'écho en creux des propos d'Asie ("I spoke but as ye speak", 2.4.113), devient chef de file et orateur. La vérité au creux des choses est indicible:

If the abysm
Could vomit forth its secrets... But a voice
Is wanting, the deep truth is imageless.
(2.4. 114-16)

Pourtant, Demogorgon finit par parler et dire la peur de ne pas durer, à la demande de tous les esprits réunis:

Speak: thy strong words may never pass away.
(4. 553)

Cette peur de l'échec et le retour de la menace donnent le jour à deux techniques stylistiques très caractéristiques: la répétition et la métaphorisation. Dans l'acte III de *Prometheus Unbound*, l'explosion qui suit le vertige est racontée, revécue maintes fois. Et c'est encore ce même vertige qui occupe l'espace de l'acte IV, où l'on mime et répète la rencontre de Demogorgon et d'Asie à travers une métaphore cosmique de la réunion des contraires.

Il semble que tout poème chez Shelley se trouve voué soit à la répétition, soit au détournement, soit à l'inachèvement. Dans *Lines*

Written Among The Euganean Hills par exemple, l'intensité visionnaire s'essouffle à son sommet, dès l'expression "sun-girt city". Par la suite Venise n'est plus qu'une métaphore *in absentia*. Le gouffre de lumière représente au lieu de présenter, et l'image centrale devient un processus temporel : jeunesse, maturité, vieillesse. L'histoire s'empare du message. Pourtant, le verbal ne semble être qu'une étape chez Shelley. Si l'au-delà de la vision conduit au mot, il y a un au-delà du mot: la fuite par le rêve. Tout comme Turner qui se pose en créateur, Shelley refuse de voiler son soleil. Il fuit bien avant de se laisser engluer dans le langage, qui prend ainsi une valeur ironique non plus à l'égard de la vision, mais à l'égard de lui-même. A lire de près *Prometheus Unbound*, il semble que le texte ne s'achève pas sur le discours de Demogorgon, mais sur la mort en extase, mort dans la vision, avant que la vision ne meure. La terre éclate dans son propre tourbillon ("...with the force of self-destroying swiftness", 4.249). La lune s'évapore comme la rosée. De plus, Panthea annule tout langage (4.270-318). Elle refuse le monde, les choses, les emblèmes. "Abolished" est le dernier mot et le drame s'achève sur ces vers catégoriques : "Be not, and like my words they were no more". Le reste n'est qu'un écho, un simple rayon de lumière entrevue qui s'attarde sur le monde redevenu silencieux.

Shelley et Turner décrivent le même trajet, puisque chez tous deux l'expérience visionnaire devient le centre du tableau et du poème et donne naissance à l'image primordiale du vortex d'où jaillit la

lumière. Chez tous deux aussi, en apparence, une circonférence verbale, carapace de protection contre le temps aussi bien que signe de l'invasion du temps, entoure ce centre pur "donné à voir". Mais au fond, ni l'un, ni l'autre ne se perdent vraiment dans l'artifice des signes. Si très souvent Shelley inscrit au creux de la vision "je meurs", Turner le fait aussi, de façon moins directe.

Le nombre considérable de toiles inachevées montre bien qu'il a voulu en rester au stade de la vision. C'est pourquoi, sur la toile, il n'y a plus que le fond, arrière-plan tout autant que premier plan, lumière qui tourne comme une vrille. Il n'y a rien d'autre à ajouter. Turner, en outre, ne voulait jamais se séparer de ses tableaux qu'il préférerait laisser pourrir enduits d'une couche de peinture éphémère, comme si l'œuvre devait avoir une valeur littérale et non littéraire. Simple vision, elle doit disparaître dans l'ombre de la mémoire. Qu'ils fassent ou non semblant de se prolonger en discours, le poème et le tableau sont donc essentiellement un espace intérieur ouvert, le temps d'un vertige, le temps d'un éclair, et qui se referme. C'est donc le sens de l'œuvre tout entière qui est investi dans le vortex lumineux, et comme le dit Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* : ⁴ "L'œuvre n'est œuvre que si elle est l'unité déchirée, toujours en lutte et jamais apaisée, et elle n'est cette intimité déchirée que si elle se fait lumière de par l'obscur, épanouissement de ce qui demeure refermé."

NOTES

¹ J.R. Watson, "Turner and the Romantic Poets", *Encounters: Essays on Literature and the Visual arts*, ed. J. D. Hunt (New York: Norton, 1971) 96.

² G.P. Landow. *Images of Crisis: Literary Iconology 1750 to the Present* (Boston: Routledge and Kegan Paul, 1982) 5.

³ Karl Ketcham, "Shelley's Vision of the Sea", *English Romanticism* 17 (1978): 51.

⁴ *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) 309-10.