

L'artiste du dernier jour

Joseph Mallord William Turner

Sur de grands cercles de pierre

Le peintre dont l'ombre est le voyageur

L'artiste du dernier jour

La mort du peintre d'icônes

Une coupole



Peintre anglais, né à Londres le 23 avril 1775,
mort à Chelsea le 19 décembre 1851.

Autoportrait, 1798



Sur de grands cercles de pierre

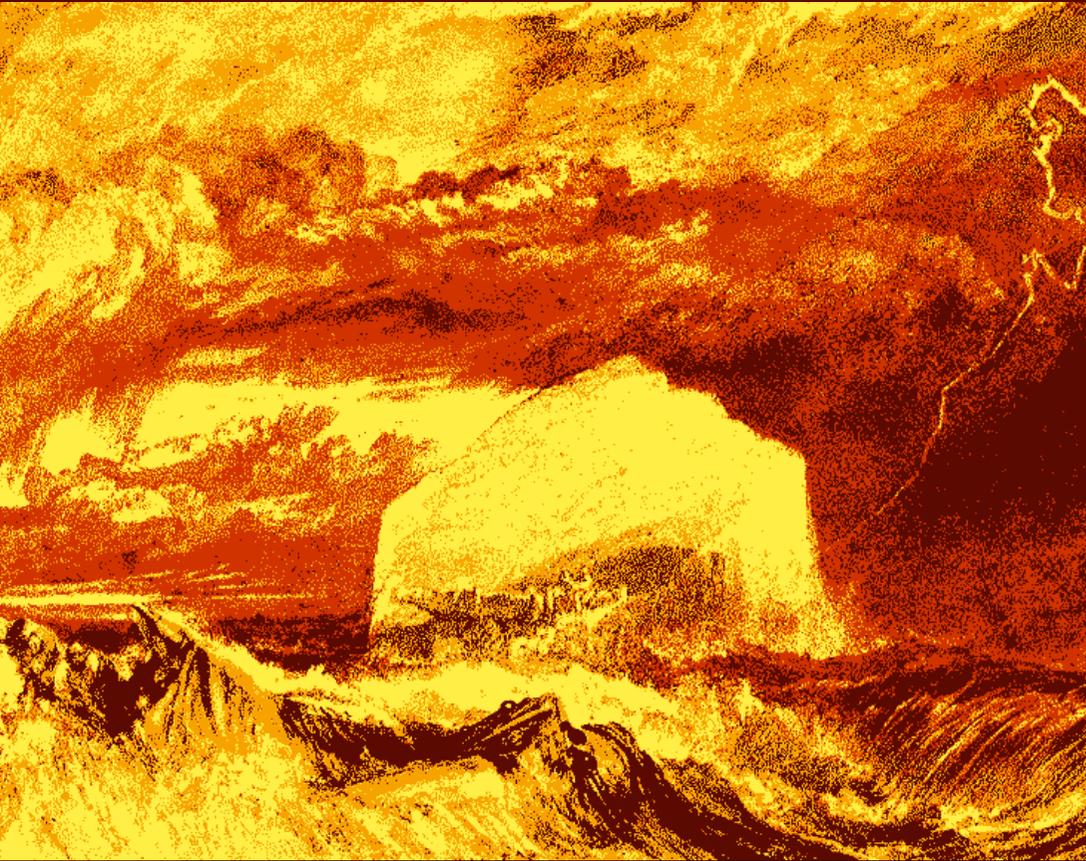
Je lève les yeux, je rencontre une fois de plus, cette fois au-dessus d'une arche, ce chiffre qui reparaît sur tant de murs d'Occident : un cercle ou un ovale dont le rebord, une moulure en saillie sur la paroi, n'enserme nul miroir, nulle image peinte ou sculptée, mais seulement rugueuse, grise, la pierre nue.

Le cercle est assez vaste, presque toujours.

On sent qu'il faut que la pierre ait en cet espace bien défini la place d'être, de dire sa vérité qui est l'étendue, l'illimité, le désert. Deux mains parfois, de jeune femme ou d'enfant, soutiennent ce cadre, désignatrices.

Dieu, par la pierre.

Dieu, non même par la voie de telle pierre, que l'on perçoit du coup dans sa différence d'avec telle autre, plaque de marbre par opposition à menhir, gemme plutôt que basalte, ce qui est déjà du langage ; et que l'on peut situer dans le lieu sacré ou sur le diadème parmi d'autres réalités, d'autres signes, ce qui la retient dans le sens, et parmi nous. Mais par la voie de l'éboulement, par la masse informe, par l'autre bout de l'écroulement de la masse de pierre dans le ravin, là-bas, dans l'inconnu, dans la nuit, là — si ce mot a encore un sens — où il n'y a plus de lieu, plus de dénomination concevable, plus même de conscience pour désirer donner nom.

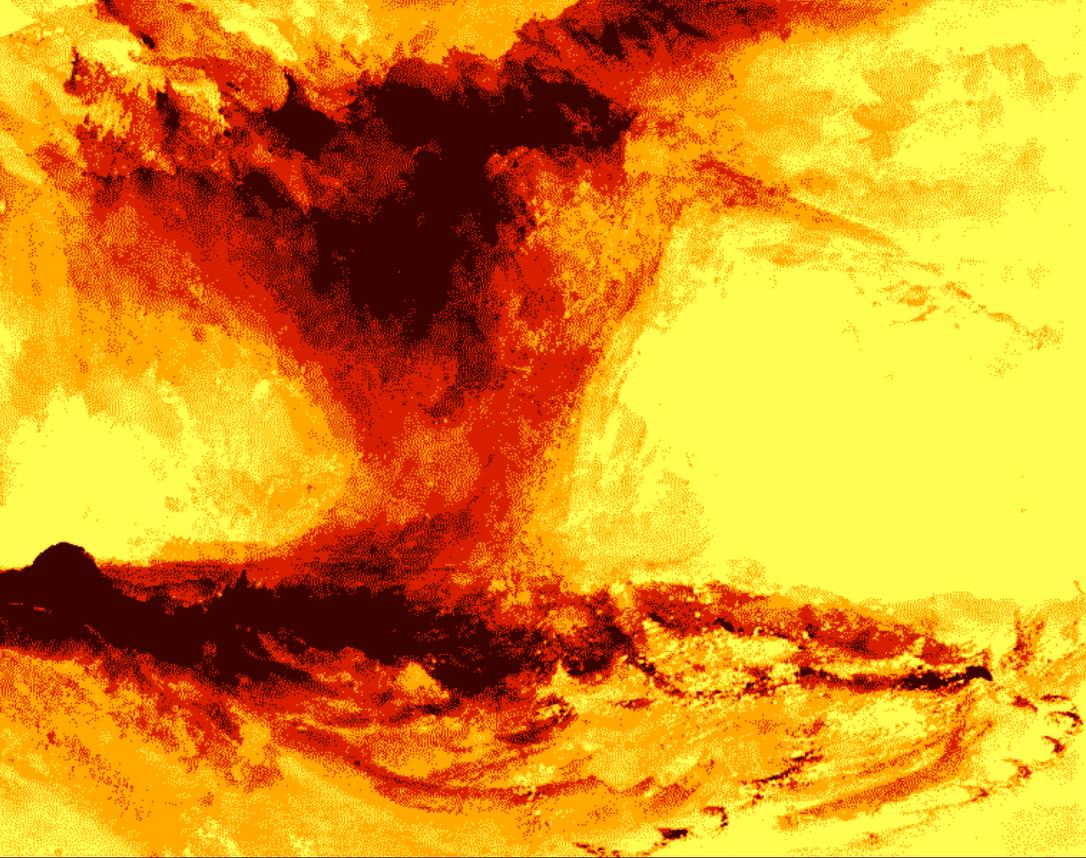


Dieu, en effet : ce qui excède le signe. Ce qui, signifié, serait aussitôt de l'éteint, serait déjà de l'aussi inconcevablement absent du tison éteint que le silence l'est du bruit, la ligne du point, la présence de la figure. Dieu, ce qui, désigné, serait-ce du nom de Dieu, mot qui accueille pourtant l'idée de la défaillance du sens, ne nous a laissé qu'une image, ce qui nous induit au mensonge.

Mais qui, lorsque le signe s'efface, commence à rayonner de cette lumière de tout en tout et à travers tout dont nous a privé le langage.

" Dieu " ? Ce n'est donc nullement ce dont aujourd'hui on se préoccupe : cet autre de la notion, ce reliquat de la conceptualisation qui, déplacé sans fin par le mouvement du langage, revient sans fin soutenir la signifiante nouvelle, valant d'être l'étai — indifférent, complaisant — qui porte sinon le vrai, qui ne serait pas, du moins de quoi justifier l'affairement dans les signes. Non, c'est le plein qui est tout entier — qui est en paix — dans l'évidence, ici, maintenant, de chaque chose terrestre. Se donnant à qui n'interprète pas.

Et en qui la partie est égale au tout, puisque l'idée de partie naît avec les signes. Ce morceau, ce débris de pierre, c'est à lui seul le ciel étoilé, la galaxie, la vapeur d'astres qui tremble au-delà encore. Et c'est ce avec quoi, en quoi, je suis moi-même le tout, le rien, pour autant que mon nom s'efface.



Autrui reparaissant là, enfin, cet autre que l'on pressentait bien qu'on ne parvînt pas à l'atteindre : puisqu'il n'était séparé de moi que par ces mots qui ne savent dire qu'eux-mêmes, qui ne veulent que répéter, dans chaque formulation, leur absence.

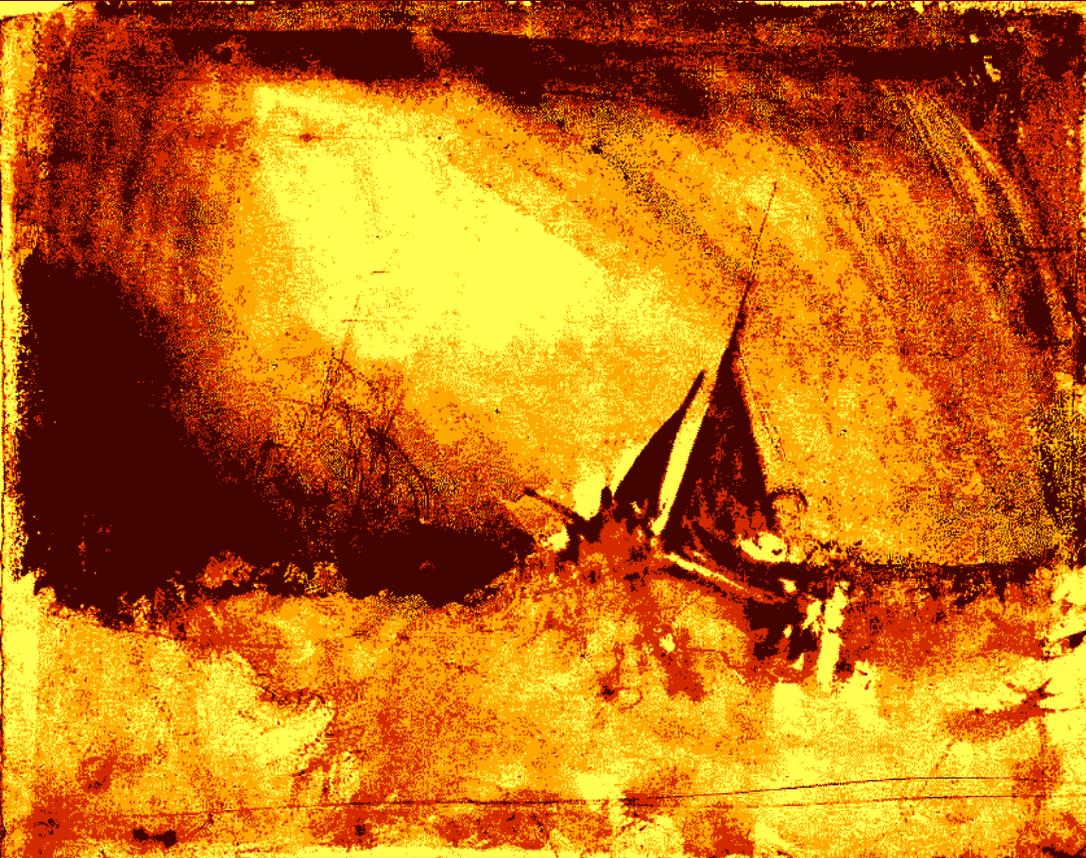
Autrui qui est inaccessible dans la parole, autrui dont l'idée même se perd ou presque dans l'exercice de la parole, autrui est dégagé, désemmuré par le regard qui s'engage dans l'absolu de la pierre.

D'où suit que c'est de l'expérience de ce qui n'a pas de nom, pas de lieu, de ce qui ne peut faire signe, n'étant, abyssalement, que chose, que naît maintenant, avec la présence d'autrui, le besoin de bâtir un lieu, pour le partager, le besoin de donner

des noms, afin qu'un lieu soit et se fasse sens. C'est de ce qui transcende à jamais le signe, que naît le besoin du signe.

Un paradoxe ? non, c'est la poésie.

Car il faut bien qu'existe, il faut bien que soit en activité quelque part dans les sables mouvants des langues cette conscience qui a mémoire de plus ancien, de plus profond que le signe : qui reste une perception, là où tout autre regard ne ferait plus que subir les simplifications en désordre de la pensée conceptuelle ; mais, de ce fait même, qui sait aussi ce qui justifie le signe, et nous rappelle à lui, aux moments où nous n'en voyons plus que le leurre. Il faut que cet acte soit, il n'est pas possible qu'il ne soit pas, aussi contradictoire s'éprouve-t-il, c'est la limite à laquelle tend tout



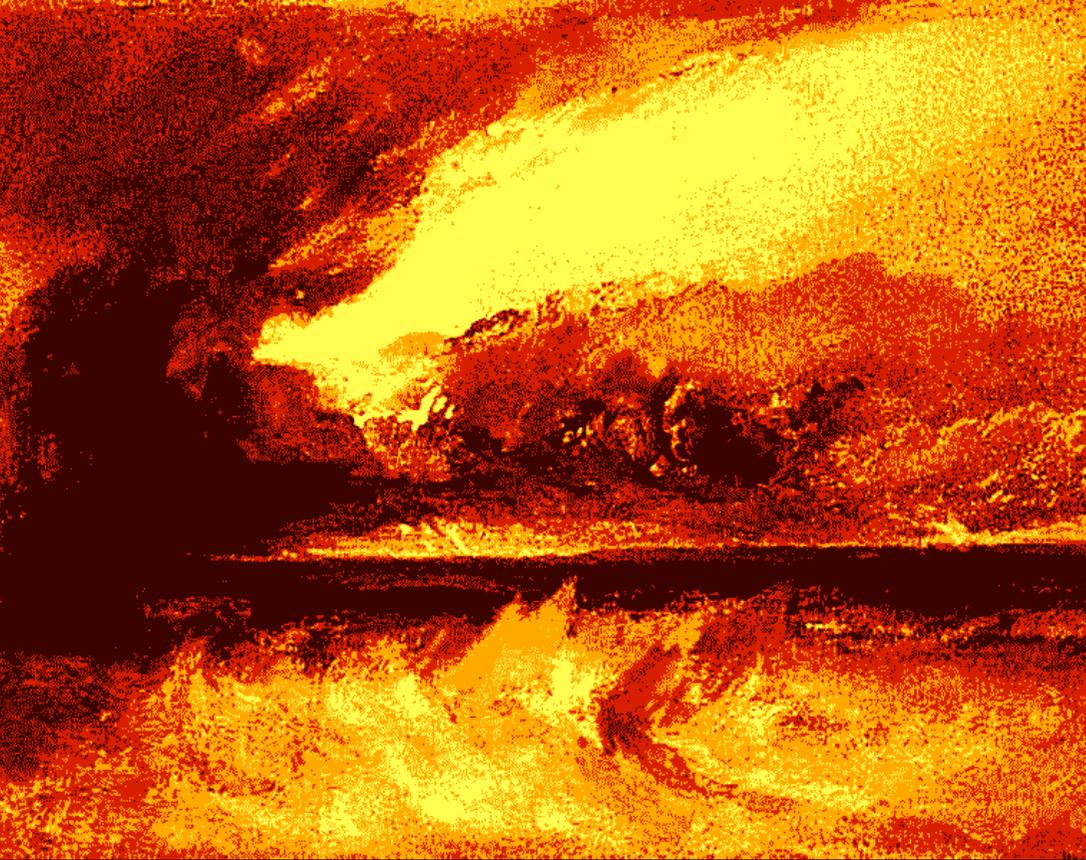
usage des mots, que hante la mémoire de la présence première.

Perdue parmi les significations, la poésie se souvient, et rêve, d'un état originel, vierge encore, du mot : quand, dans le silence où était la chose terrestre avant le langage, le mot qui naît reflète un instant — mais c'est hors du temps — l'irreflétable du monde.

La poésie veut briser de son écriture non conceptuelle, plurielle les significations qui se coordonnent, afin de ranimer, dans chacun de ses grands vocables, ce surcroît de la perception qui serait, pourrait-on s'y maintenir, sa parole.

Et comme les mots se prêtent si aisément à la coordination, à la volonté de puissance, elle tend à garder présente parmi ces pièces de puzzle une qui ne soit que carton informe, déchiré, peint de couleurs indistinctes : découpe inadaptable à tout autre qui va brouiller de son insistance indéfiniment déplacée la figure vaine qui naît dans les alliances de signes. " Dieu ", ce mot, aurait pu jouer ce rôle, si les dogmes ne le rapatriaient dans la langue. Il se peut qu'il le joue dans de grands poèmes, dont l'effet ne s'est pas éteint. Mais tout mot simple est en puissance ce vocable totalement ouvert dont le mot Dieu, en somme, n'aura été que l'annonce.

La poésie : désembroussailler tel mot auquel on a eu accès, par hasard : comme on entend tinter l'eau sous les gravats et les hautes herbes, après quoi on revient, et on dégage une source. Un dogme avait inscrit dans ce mot ses représentations, ses valeurs, ses fins d'ailleurs cachées sous



d'autres, ses leurres : ôter tout cela, peu à peu (une vie), et que l'eau délivrée remonte ! Le poème qui parle de l'absolu risque bien de le voir se perdre ; mais il y a des oeuvres, de longues recherches dénommées oeuvres, qui parlent en lui, comme l'ouvrier a les mains dans l'eau, déjà, quand il continue de retirer de la boue les cailloux et les feuilles mortes.

Et métaphore de la poésie, non plus seulement du mot poétique ; métaphore voulue peut-être, obscurément, à travers les siècles, dans les souffrances, les espérances d'êtres sans nombre, de sociétés oubliées, est cette dissémination des langues indo-européennes qui fait que dans la diversité de leurs noms pour le divin et pour Dieu il y

a ce groupe DV qui remonte de toutes parts comme l'eau que je viens de dire.

On n'appelle pas Dieu par son nom, on l'appelle dans un nom, et cela peut être du coup dans n'importe quel nom, c'est ce que l'on nomme l'amour.

Mais je me trompe dans l'épellement d'un nom, une lettre a paru à la place d'une autre sous ma plume, il en devient obscur, inconnu, j'ajoute alors une autre lettre, au hasard, puis beaucoup d'autres — je vois, tristement, se former un grand mot hérissé de blocs erratiques, troué de gouffre, privé de sens : champ de pierre comme celui dont avait pourtant été dégagé, au premier jour, l'emplacement du premier sillon, du premier foyer, ou cette dalle grossière, la tombe, où fut tracée l'ébauche du premier nom qui ait survécu, un instant, à l'existence d'un être.



" Aller " à cet arbre, dit Bashô. Reconnaître dans ce gonflement du tronc, à tel endroit, dans cette torsion d'une branche, ce par quoi il est lui-même, rien que lui-même ; revivre ainsi le mouvement qui du fond de soi l'a conduit à cette forme, cette taille, cette couleur : à ce déploiement d'une essence qui, bien que commun à toute l'espèce, est pourtant, de l'intérieur, le sien propre, l'arrêt qui n'est qu'à lui, en cet instant qui est l'absolu, de son élan dans l'espace. Qu'est-ce que cette rencontre d'une présence qui se vide de soi déjà, qui se creuse par son centre fuyant comme le sable du sablier ? Rien qui annonce la mimésis, ce discours. Non, c'est tracer le cercle de pierre.

Prendre la main de l'enfant, lui dire " non, ce n'est

rien, console-toi " : déjà le cercle de pierre.

L'image différenciée appartient à Dieu, en somme : à l'idée de Dieu, à l'idée qu'est le mot Dieu, encore qu'il n'efface jamais tout à fait le nom propre qui est en lui. Et de telles formes simples sur la paroi, cercles vides, rosettes, rinceaux — tout l'ornement, en fait, en son rapport à la pierre, par où il quitte l'histoire —, c'est l'expérience qu'aurait barrée le mot Dieu. L'image est contradictoire, elle s'épuise à se dénier. Mais le trait nu, qu'il reste auprès de soi là où il naît dans la pierre, et ce peut être la voie.



Le peintre dont l'ombre est le voyageur

I

Qu'on ne se contente pas trop facilement des explications les plus simples — un hasard, le mécénat, les commandes — quand il s'agit de cette question qui me paraît essentielle : pourquoi un peintre a-t-il changé de pays, laissant pour d'autres horizons, d'autres couleurs, et toujours une autre lumière, le lieu où il a vécu, où il a déjà travaillé ? Puisque sa grande page immobile peut s'ouvrir aux mouvements les plus rapides du ciel, aux indices

les plus furtifs du passage de la journée ou du siècle, puisque son regard peut suivre sur un visage le cours paisible ou tragique de l'existence, puisque son rêve — si c'est cela qu'il préfère — peut s'évader de ce monde par simplement la contemplation d'un peu de pierre qui brille ou d'un bateau qui quitte le port, pourquoi fallait-il qu'il se décidât à partir, et quelquefois pour si loin, comme s'il se lançait dans une poursuite, et cédait donc à une inquiétude ? Que peut espérer découvrir, là où il n'est pas arrivé encore, celui qui accède à tout, déjà, ou à presque tout, en chaque endroit où il passe ? Que semble promettre l'ailleurs à ceux qui savent l'ici du monde ? On ne peut guère douter qu'affleure, en ces départs et cheminements, en ces arrêts, parfois longs, en ces départs à nouveau — Qui sont parfois des retours —, un des besoins les plus profonds de notre être, autant qu'un des plus obscurs ; et même que ce soit — comme dans bien d'autres voyages, d'ailleurs,



pèlerinages, croisades, errances romantiques ou vagabondages de notre époque — quelque chose de l'absolu qui prime en ces occasions sur toute cause dans l'immanence. Le peintre-voyageur est-il une avidité qui n'a de cesse, un bonheur auquel ne fait défaut que la satiété, ou ne froisse-t-il au contraire, d'une contrée à une autre, les feuilles de l'apparence que par une impatience qui signifie pour finir l'insatisfaction à toute chose terrestre ? Est-il le nouveau roi mage, qui recueille à mesure l'étincellement dont il va faire présent, son chemin fini, à l'éternelle naissance humaine ? Ou ne fait-il que rêver, douloureusement, qu'il est l'étoile qui bouge dans le ciel fixe de la conscience ? Je me laisse hanter par ces questions-là, par ces chimères

peut-être, à chaque fois que je puis imaginer qu'un peintre s'en est posé de semblables, consciemment ou par simple fièvre.

Et voici l'hypothèse que j'aime faire, en réponse. Un peintre ne se déplace, ne va d'un pays à un autre, que si, dans son expérience des lieux, il s'inquiète du lieu comme tel — le lieu, cette configuration d'aspects dont certains sont constants, d'un point à un autre du monde, et d'autres jamais les mêmes, ce qui signifie donc le hasard, bien que de façon cachée, et exprime par ce hasard ce qu'est aussi notre condition, un fait mais sans nécessité qui le fonde, sans absolu : une irréalité, par conséquent, une énigme... En tout pays, bien sûr, il y a des êtres pour qui, du fait d'une croyance ou d'une habitude, tout se coordonne, tout a un sens, tout aide donc à perdre de vue, sous les couleurs ou les formes, les signes de ce hasard, le filigrane de cette angoisse.



Partout on a voulu, souvent on a su construire un rapport confiant à l'horizon proche, et pourquoi la peinture, qui nous aide à comprendre ce que nous offre la terre, n'aurait-elle pas, elle aussi, pensé de cette façon, ou travaillé à le faire : ce qui la retiendrait au lieu d'origine ? C'est vrai, et quelques grands peintres nous donnent même presque la preuve que le particulier et l'universel peuvent ne faire qu'un dans une existence. Piero della Francesca, dans le Baptême du Christ, et avec lui la *pittura chiara*. Ou Constable et quelques impressionnistes, témoins d'un être-au-monde que satisfait la maison, le champ, le chemin, et que pacifie la lumière. Reste que je crois distinguer, chez un grand nombre de peintres de paysages,

qu'ils n'ont pas su dissiper dans les signes qu'ils en retiennent la marque du hasard, le chiffre désespérant de l'irréalité de toute chose et d'eux-mêmes. Regardant le ciel, reformant d'un trait de couleur les nuages qui s'y attardent, ils ne peuvent faire que ces rayons ne nous disent, non la quiétude du soir d'été, mais — n'est-ce pas une belette, un chameau ? demandait Hamlet — les fantômes d'une personne, c'est à dire un clivage là même où la perception devrait avoir été l'unité vécue, la plénitude. Voici la peinture un imaginaire, bien qu'elle garde ses yeux fixés sur l'évidence du monde. Ces images sont solitude, exil déjà, nostalgie. Et ces peintres sont en conflit avec cela même qu'ils ont aimé, et tentés de quitter le lieu de leur déception pour chercher plus de réalité en un autre.



Ce qui s'est produit de façon frappante à un moment de l'histoire, laquelle s'en éclaire, aussi bien, nostalgie qu'elle est elle-même depuis cette époque de crise. Un artiste du Moyen Âge pouvait aller d'un monastère ou d'un chantier à un autre, il ne voyageait pas pour autant, au sens où j'ai pris ce mot, car la foi permettait alors aux âmes les plus inquiètes de se sentir douées d'être, et cela au sein d'un cosmos voulu par un Dieu et perceptible en tout lieu de façon semblable grâce à l'ubiquité des signes de sa présence. Sécurité spirituelle qui explique aussi pour quelle raison, au lieu même où vivait le peintre, il n'aurait pas songé à l'étude des paysages : on ne représente pas le particulier quand on a le bonheur de l'universel, on ne s'arrête

pas aux faits de hasard quand le possible autant que la tâche, c'est de célébrer ce qui les transcende. Le paysage commence en art avec les premières angoisses de la conscience métaphysique, celle qui s'inquiète soudain de l'ombre qui bouge sous les choses. Il est ce qui tente de résorber dans un surcroît d'évidence ces signes de la fugitivité d'une vie que sont l'ombre portée qui a bougé sur un mur, le nuage qui a voilé quelques instants de lumière. Et, sans signifier pour autant l'incroyance complète ou le désespoir, il peut recueillir désormais, sismographe de l'évolution spirituelle, les moindres vibrations dans le rapport de l'humanité à sa demeure terrestre. Au Quattrocento, paix encore : on a découvert la beauté du champ de la vie quotidienne, on commence à le peindre, mais c'est parce qu'on croit que Dieu a voulu qu'on soit artiste avec lui, et qu'on parachève ces formes. Il faut le néoplatonisme pour que l'esprit, trop enthousiaste de la



Beauté, perçoit l'imperfection, dans les réalités naturelles, tout autant qu'un reflet du monde céleste. Et va se dérouler alors une lutte magnifique, pendant deux siècles, pour sauver en peinture la valeur épiphanique du lieu comme il se trouve qu'il est, comme l'existence le donne. D'un premier petit paysage du lac Trasimène dans L'Annonciation de l'Angelico à Cortone aux campagnes romaines de Poussin et de Claude, c'est-à-dire avant qu'un frisson ne traverse — vent qui secoue le bouleau, foudre qui barre le ciel — les admirables tableaux de Gaspard Dughet, les peintres gardent assez de foi en un absolu signifié par la chose simple pour ne pas avoir à confier au dos cahotant de la mule sur le sentier de montagne,

ou au hasard de la mer, cet alambic où ils cherchent à transmuter en esprit les données des sens. Sauf qu'il y avait eu, tout de même, et c'est le début de la crise que j'évoquais tout à l'heure, ces peintres du Nord qui, vers 1620, partirent en Italie pour y peindre — qu'ils l'aient pressenti ou non — autre chose que des tableaux religieux, et multiplièrent bientôt de petites vues de Rome et de sa région que d'autres voyageurs allaient emporter ailleurs encore. Ces peintres, les bamboccianti, aimèrent aussi que ces scènes de la nouvelle patrie montrent des ruines, retiennent un déchirement de nuages, un frémissement d'un instant de l'après-midi : et ce sont là des indices, les plus anciens peut-être dans la peinture, d'une attention à l'heure qui passe, au temps, comme preuves de l'irréalité de la condition humaine. Quelques voyageurs révèlent ainsi par la lumière et mélancolie dans la Ville dite éternelle qu'ils sont venus pour une expérience de plénitude qu'ils



n'avaient plus au pays natal. Pourquoi cette première poussée de fièvre ? Est-ce parce que la science commence alors à déconstruire, par ses coups de sonde galiléens dans le ciel, ce cosmos médiéval qui assurait à chaque être humain un rapport absolu à Dieu, et à chaque point de la terre la même qualité suffisante d'enseignement par symboles ? En tout cas le romantisme débute là, avant même que le dévoilement de la terre entrepris à l'aube du Quattrocento, mais retardé par le maniérisme, n'ait achevé, au moment baroque, de déployer l'horizon, de charger de fruits les feuillages. Dès ce début du plus grand siècle de la peinture, le XVII, des peintres sont partis "pour partir", comme dira Baudelaire. Ils ont voulu que changent l'arbre,

les pierres, le ciel qui avaient miroité dans leurs premières ébauches.

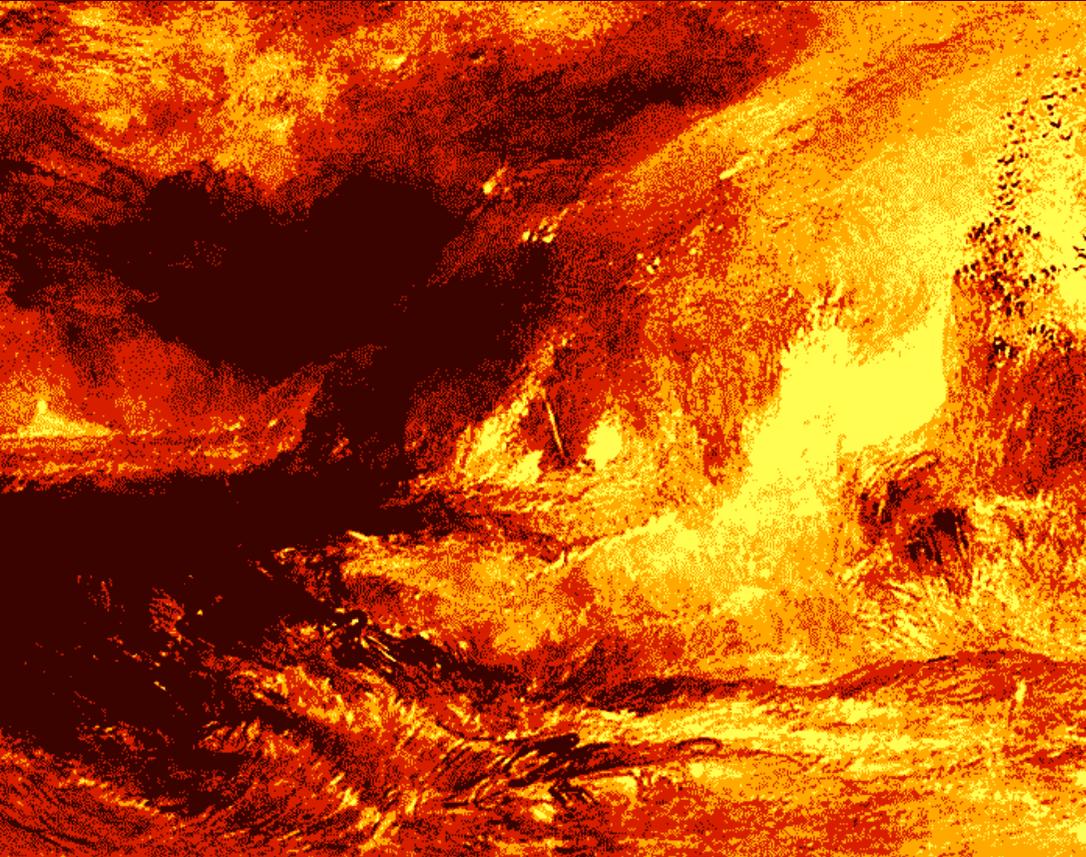
Et l'on s'étonne du coup qu'il n'y en ait pas eu un parmi ces nouveaux peintres-voyageurs pour — les temps mûrissant rapidement, de grands événements secouant le monde — se révéler aussi grand artiste que cette nostalgie est profonde, et égalier dans l'errance, dans l'espérance attachée aux nouveaux rivages, ce que Piéro avait été dans la paix, Titien dans la joie des sens ou Rembrandt dans le vertige nocturne. Bien sûr il y a eu de ces itinérants un grand nombre, il y a eu de l'itinérant dans nombre de peintres considérables, et Delacroix, par exemple, atteint en Afrique du Nord au plus haut degré de ce témoignage qui à la fois dénie l'Univers et crie qu'il ne peut se passer de lui. Malgré tout, il me semble que manque au devenir de l'esprit, un peu avant Delacroix peut-être, au temps de Wilhelm Meister — celui des années de voyage —, le peintre qui se fût



attaché aux nuages sur l'horizon, à des paysages dans la montagne, aux villes inconnues sur le ciel, avec tout le génie dont me semble capable la faim romantique de l'être ; le peintre qui eût erré aussi intensément que se fixa en un lieu Cézanne, et eût atteint comme celui-ci, en une "dernière période" de sa peinture de paysages — mais à force de déceptions cette fois, d'espérances toujours plus folles jusqu'aux confins de l'Orient, de fatigues bientôt fatales —, à cette qualité de transparence et d'éclat dans la représentation de la terre dont rêve la poésie depuis le déclin des symboles.

Je lis dans le beau livre de William Gifford Palgrave, *A Year's Journey through Central and Eastern Arabia* (1862-1863) (Londres, Macmillan, 1868),

l'évocation d'un verger dans le désert. A quelque distance sur l'horizon, une ville, retirée derrière ses tours. Autour de nous et partout ailleurs le sable, dont la couleur change tout entière avec les heures du jour. Et au bord de la piste, à droite, au-dessus de hautes parois où on n'aperçoit qu'une étroite porte voûtée, les cimes d'arbres superbes, chargées des fruits du jardin d'Éden. Une source, dit-on, assure cette fraîcheur, ces saveurs, ces grandes joies, ces demi-lumières. Et un vieux gardien vit auprès d'elle à demeure, il protège les lourdes dattes, quand il y pense, des enfants de cette ville là-bas, qui tentent parfois le soir d'escalader son enclos. Je lis cette page, et me dis : quelle sollicitation ce lieu aurait été pour le peintre que nous n'avons pas eu, pour le voyageur vieillissant dont l'absence au grand rendez-vous laisse inachevé le romantisme ! Il serait arrivé à la fin d'un après-midi, homme d'Occident divisé d'avec soi, mangé de fièvres. On lui aurait



fait visiter le jardin, il eût goûté l'eau, l'abricot, les ombres, le murmure des palmes de toutes parts. Puis, revenu sur le seuil, près des chevaux attachés, de l'âne chargé des bagages, des deux ou trois guides ou serviteurs drapés de brun et de noir, et embrassant d'un regard le jardin encore, par la porte restée ouverte, et cette ville déjà voisine, dans les rayons du couchant... Peindre ces fumées qui bougent dans les nuages, ces taches de feu ou d'or dans la nappe du vert, qui se fait plus sombre, et ce visage d'enfant penché malicieux, riant, au faîte du mur, sous les premières étoiles.

Y engager les dernières forces, dans la dernière illusion, et sentir là enfin que l'incompris, l'inaccessible s'éclairent, que formes et couleurs se

font une porte basse : de bien peu d'importance étant, désormais, que le tableau abandonné, recueilli, transporté de pays en pays avec de longs arrêts, de l'oubli, de nouveaux envois à de nouvelles adresses, ne soit plus pour finir, dans quelque musée de province — à Aix peut-être ou Marseille, près de Granet —, que ce rectangle gris sombre, barré d'hiéroglyphes rouges. La peinture de paysage n'est pas la fenêtre que l'on a cru, mais un seuil, elle est ce chemin, devant nous, par où l'on peut s'éloigner, par où l'on doit revenir à l'origine perdue. Et pour que ce retour ait eu lieu à temps, pour que la terre ait pu nous être rendue dans sa beauté augurale avant que les signes n'aient achevé de se désengager des symboles, peut-être aurait-il suffi que quelqu'un s'éloignât vraiment, à l'époque où le monde avait encore figure — se sacrifiât sur l'autel du rêve. Il n'y a pas que dans notre condition personnelle angoissée aujourd'hui par sa finitude que plus de



réalité "aurait pu" être, comme disait Mallarmé. Le passé de la création artistique a des régions restées vides, alors que de leurs sommets, eussent-ils été explorés, nous aurions vue maintenant sur d'autres espaces — sur d'autres pouvoirs — de l'esprit.

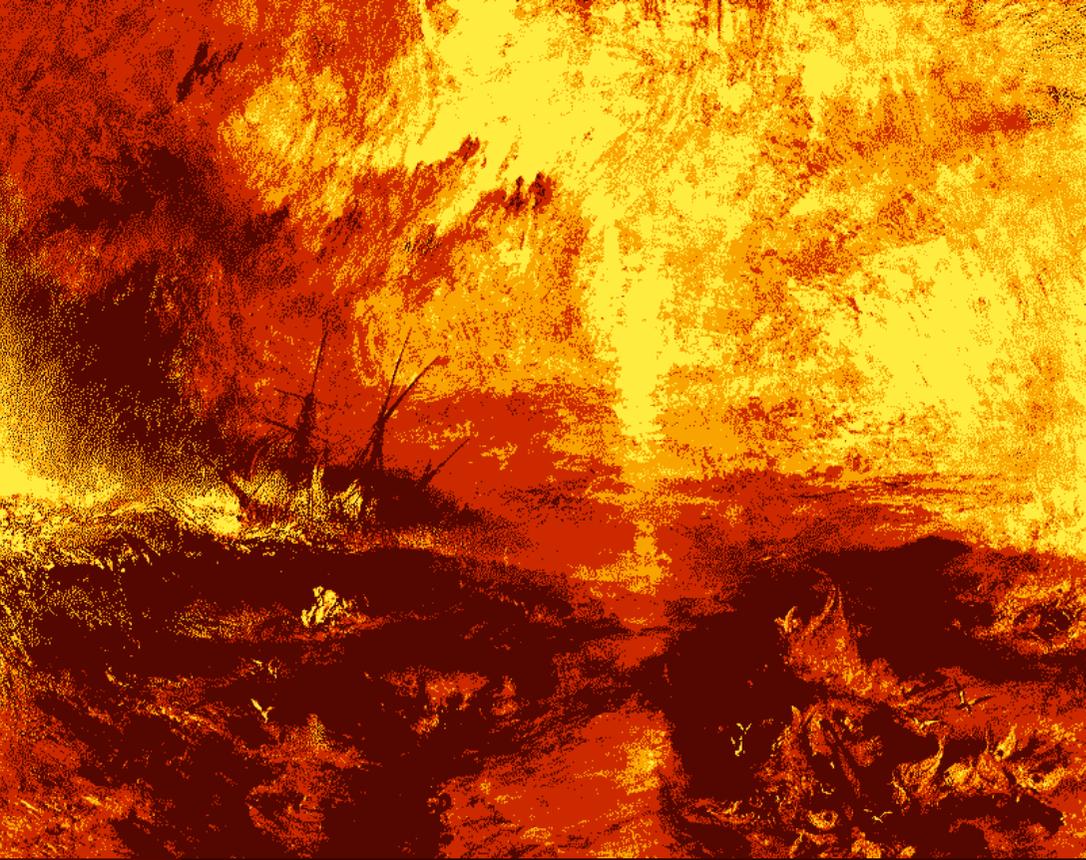
II

Willem Schellinks, qui voyagea de 1661 à 1665 à travers l'Europe jusqu'en Italie du Sud, jusqu'en Sicile et à Malte, n'est certes pas le peintre-poète dont je regrettais à l'instant qu'il ait manqué à l'histoire, mais il est de ceux qui en auraient compris le désir, et qui ne s'éclairent eux-mêmes que sous le signe de son absence. Je feuillette les séduisantes images qu'il a laissées de ses pérégrinations dans le midi de notre Occident — un siècle à peine plus tard il fût allé jusqu'en Grèce —, et crois reconnaître là non le relevé qui se veut avant tout exact de lieux bien définis du rivage, mais leur entrevision : qu'il a aimée, et retenue comme telle, pour son énigmatique fusion de furtivité et d'éclat. Lieux comme aperçus de trop loin, ces îles barrant des ports, ces baies retentissantes, ces châteaux au ras des nuées, lieux non vécus, lieux dont leur témoin sait qu'il n'en peut faire son havre, lieux dont il lui faut s'éloigner encore plus tout de suite avec seulement la mélancolie d'avoir constaté qu'ils donnaient l'impression d'une plénitude, vus ainsi comme à mi-



distance, et semblaient donc promettre la sécurité de l'âme, la joie, mais qu'ils ne furent pourtant, aussitôt après, que le miroir d'une absence, l'instant mais comme fumée, la corne d'abondance mais répandue sur la mer. Il est dur d'aller toujours plus avant, comme la tâche le veut, alors que c'est par la forme pure de vastes palais sous le ciel — avec la montagne au-delà, où l'on sait les bergers, dans l'éternel — que l'illusion que l'absolu nous est accessible se fait la plus véhémence. Et c'est vrai que Schellinks s'arrêta parfois, et a bien dû s'avouer alors que, même dans ces terres du rêve, la réalité était demeurée la pénurie, l'imperfection ordinaires, mais il lui faut repartir, regarder à nouveau une côte qui passe au loin, un dôme d'église qui s'attarde,

étincelant, dans la brume : règne à nouveau ce " là-bas " où le pouls du temps s'évapore... Ce peintre qui relève des sites n'avait pas l'absolu pour but, il a accepté une mission et s'y tient, non sans scrupules, le long d'une route tracée peut-être d'avance : mais il perçoit l'intensité de l'ailleurs en tous les points du voyage comme l'invite d'une autre route — d'une qu'il pourrait prendre, quitte à ne plus se comprendre, quitte à finir par se perdre, Ulysse qui a voulu qu'on le détache du mât. Car n'est-ce pas ce que signifient, par exemple, tous ces volcans, le Vésuve, l'Etna, le Stromboli, qu'il se plaît si évidemment à représenter, avec même leurs éruptions : pierres projetées dans le ciel qu'on voit retomber sur l'eau proche ? J'interprète cette attention passionnée pour les forces cachées, pour l'en-dessous ténébreux de la figure des îles, comme un désir qu'a le voyageur de se persuader que cette plénitude n'est qu'apparence, que ces pays de la beauté ne sont rien



quand même, bouleversés qu'ils vont être par ces poussées telluriques, preuves de l'universalité du néant — et symboles aussi, pressentis déjà, de la part sombre de l'âme. Schellinks s'est intéressé d'ailleurs — il en a laissé l'image — à la tarentelle, cette folie qui dénie au cœur de la danse tout ce que celle-ci prétend signifier d'harmonie, de maîtrise de soi, et il dessine même, opaque sous sa loupe comme la mort, la tarentule qu'on rend coupable de ces accès de délire. D'autre part, quand il ne cherche pas à représenter un lieu précis, comme il en a la commande, mais donne pour un instant préséance à rien que le ciel et la mer, avec quelques arpents d'une rive, c'est souvent, nous avons bien à le constater, pour l'évocation de

difficultés sinon de périls qu'il a rencontrés sur la voie : le peintre et ses compagnons viennent de prendre pied sur une côte sauvage, on voit derrière eux la mer agitée, ou bien c'est un orage, ils cherchent refuge dans une église. La menace, l'idée du néant sont partout, dans ces images qui semblent claires : comme Pompéi est cachée, bien qu'affleurante déjà, sous la grande terre dont le navire s'éloigne. Et il s'ensuit qu'on vient à rêver un surcroît de sens dans nombre de leurs aspects qui pourraient dans d'autres contextes ne pas retenir l'attention. Pourquoi cette houle qui s'échevelle si durement, sur tant d'entre elles ? Pourquoi, parfois, ces bateaux qui brûlent ? Et pourquoi cet intérêt pour les grottes, oreille de Denys à Syracuse, sanctuaire de sainte Rosalie à Palerme ? Nerval aussi aima cette Rosalie " aux mains pleines de feu ", " sainte de l'abîme ", quand il erra lui-même dans la région des volcans, là où l'on ne sait plus si c'est l'Italie ou la



Grèce. Et on ne peut que penser à lui quand on regarde l'œuvre de Schellinks, on se dit que le peintre, si on associait son travail à Octavie ou Isis, n'en trahirait pas la pensée.

Nerval qui comme Schellinks est passé par Malte mais a continué, lui, vers l'Égypte, vers le Liban, attiré par les religions de mystères, et surtout pénétra bien plus avant que le peintre dans les autres régions profondes, celles de l'arrière-conscience, là où la race de Caién, sous la conduite d'Adoniram, forge toujours ces images. Les voyages qu'aimèrent faire les peintres — ceux qui choisissaient de partir —, ce fut le plus souvent du Nord vers le Sud, et beaucoup se sont dirigés ensuite de l'Occident vers l'Orient. Ils allaient à plus

de lumière — non à plus belle mais à plus grande lumière, à plus de soleil chaque jour, au rêve d'un soleil qui rétrécirait la nuit, la franchirait, réduirait à rien l'espace de l'autre rêve — mais du même pas se portaient de terres de peu d'images, dans les plaines de leur enfance, à des pays dont les crêtes qui semblent nues, les creux, les grottes, les sables mêmes, dans des chambres cachées, étaient saturés de statues, de mosaïques, de sphinx, d'inscriptions étranges sur des façades : comme si les symboles qui hantent notre inconscient affleuraient là dans les ruines de ce qui fut le sacré. Et certes la peinture qui fut, ou eût été, une errance, c'est d'abord la hantise du sacré, comme voici que Nerval le prouve, lui qui fut peintre, combien de fois, avec simplement quelques mots, et si près d'égalier dans son Voyage en Orient le Grand Absent que j'évoquais tout



à l'heure, le paysagiste absolu qui hante les confins des deux parts du monde autant que ceux de deux âges.

Et par son occurrence historique — si tard déjà ! Champollion est mort depuis douze ans quand il part, Franz Bopp synthétise ses découvertes sur l'unité des langues indo-européennes, la science est partout au travail — Nerval nous révèle d'ailleurs, en son attrait même pour l'inconscient et ses signes, pourquoi le peintre-voyageur a manqué à ces temps qui changent. Pour se risquer aussi loin qu'il l'aurait dû dans l'égaré, dans le rêve, il ne fallait pas que cet errant pût douter qu'il pourrait les vaincre, l'heure venue, les vaincre pour autant qu'il s'en serait montré digne, tel l'initié d'un culte de

Déméter ou d'Isis : ce qui impliquait l'espérance que la connaissance par symboles, la pensée des correspondances, n'avait pas tout à fait disparu encore, soit dans les lieux visités, soit dans le rapport du voyageur à lui-même. Or, la science de l'Occident devance de toutes parts, dès cette heure du Romantisme, l'imagination des poètes. Les fouilles ont dégagé Pompéi, mais c'est pour étudier son architecture, son urbanisme, avant de l'abandonner aux touristes. En Egypte, la promesse des hiéroglyphes s'éteint, faisant place à l'enquête des historiens, des linguistes, au moment même où Nerval vient tenter de lever le Voile. Et le dernier grand excavateur, Sigmund Freud, va réduire bientôt ce réseau d'analogies et d'images qui bâtissait jadis le sacré des lieux — qui parlait du lieu, comme tel, qui le transmutait en lumière — au simple jeu d'un désir qui ne sait plus ses finalités ultimes, ni ses moyens de maturation. Tout cela, c'est bien effacer l'Orient, le



Midi, l'Ailleurs — et l'Ici universel, au-delà — de l'horizon de l'Europe. C'est faire qu'on ne puisse plus éprouver le désir de l'Etre, de la Présence. C'est rendre énigmatiques à jamais ces pèlerinages des anciens temps, qui trouvaient la voie du lieu d'origine par le détour des reliques de quelque pays lointain.

Je regarde, une dernière fois dans ces quelques pages, les planches de Schellinks qui en ont été l'occasion. Pourquoi suis-je, décidément, si touché par elles, est-ce simplement par ce pressentiment que j'y trouve d'un art qui, en somme, n'a pas été ? Mais c'est aussi, je le comprends mieux maintenant, parce que Schellinks a voyagé dans des lieux — et aurait pu en atteindre d'autres — où, à cette époque

en cela heureuse, la recherche cent ans plus tard, quand Nerval part, trop tardive aurait pu se faire un moment encore sans rencontrer les obstacles qui vont la rendre impossible : favorisée qu'elle aurait été alors par ces voiles rouges dans le couchant, ces danses mystérieuses, ces grottes encore saintes. Schellinks eût-il vraiment voulu questionner l'ailleurs, en traverser les prestiges, apprendre l'unité là où elle allait se défaire, ce contemporain de cultures encore traditionnelles n'aurait eu qu'à avancer, écoutant la rumeur des mythes : comme ses figures le prouvent, qui sont d'un monde impollué. Et cela donne à rêver, bien sûr. Nous regardons ces images, nous nous retrouvons en route, nous cherchons déjà des indices qui nous porteraient plus avant. Mais tout se trouble, soudain, comme l'eau quand passe une barque. Et rien ne reste, au réveil.

L'artiste du dernier jour

I

Le monde allait finir, Oui, le mal — car c'était donc un mal, en dépit de tant d'espérances — qui avait commencé avec la première idole grossièrement taillée dans la pierre, ou dès même la première entaille furtive, sur un tronc d'arbre, allait achever son travail, remontant par les veines de la nature jusqu'aux métaux les plus ignorés, jusqu'aux particules les plus furtives. Le monde allait finir,

brusquement, car — semblait avoir crié une voix — dans quelques semaines, dans quelques jours, peut-être dans quelques heures, l'ensemble des images qu'a produites l'humanité aurait passé en nombre celui des créatures vivantes. Davantage, en cette seconde fatale, de contours vagues de bêtes sur des parois de cavernes, de Madones en robes rouges dans l'écaillage d'une fresque, de paysages, de portraits, de photographies, d'affiches — et de négatifs inutilisés aussi, dans des archives ou des décombres — que de fourmis, d'abeilles, de singes, d'hommes. Et de ce fait la rupture de l'équilibre entre le paraître et la vie, sur la balance que Dieu avait placée, c'était l'esprit, dans le champ désert des étoiles, là où un berger une nuit s'était élevé à l'idée du signe. La perception n'est que naturelle ; le souvenir, qui s'efface, laisse vite, dans tous les lieux parcourus, sur tous les corps, se reformer — se refermer — cette impénétrable surface que nous

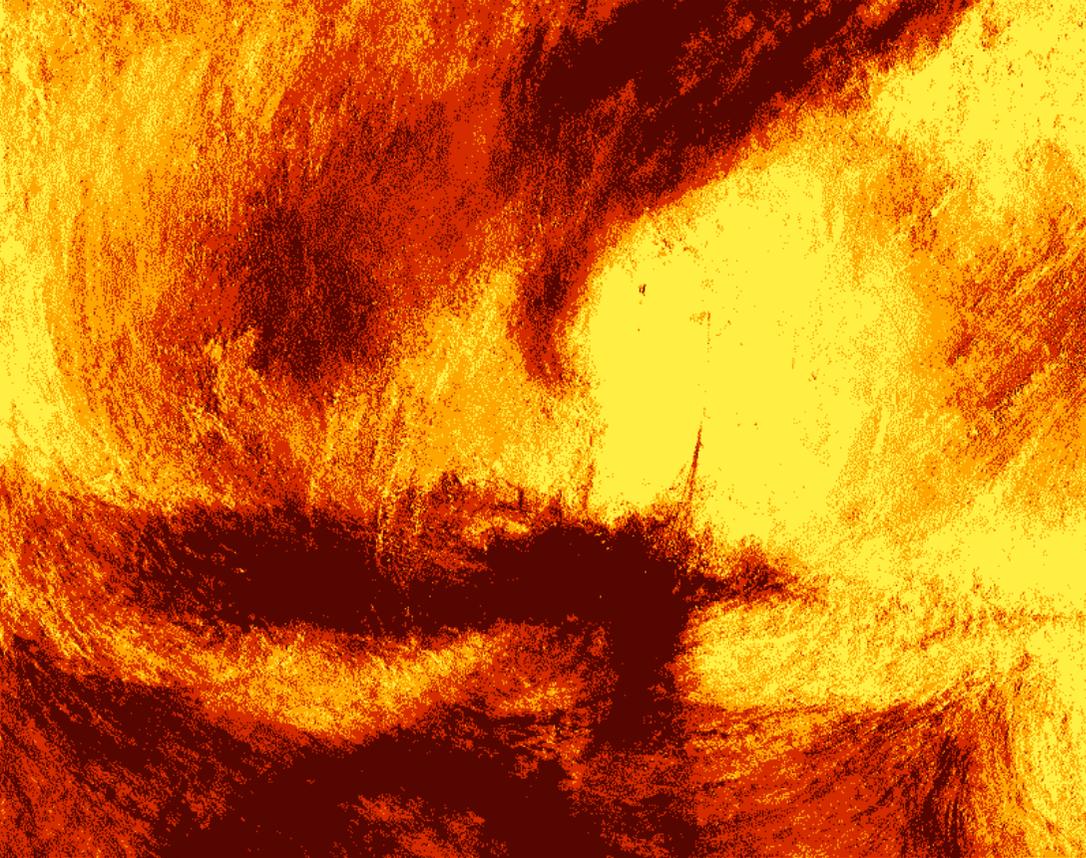


nommons l'évidence ; mais l'image, qui ajoute, qui modifie, quelle nouveauté, dans le temps qui n'avait été jusqu'à cette apparition que matière — et quelle inquiétante lueur, aussi bien, au bas des choses ! Dieu, qui n'avait songé qu'à redoubler l'Eternel, pour s'y mirer — mais n'était-ce pas la première faute ? —, Dieu n'avait pas même prévu ce feu qui pendant longtemps, c'est vrai, fut bien lent à prendre, juste un infime bruit sourd dans le silence de l'Etre. L'artiste du premier jour avait cru qu'on n'adorerait que son œuvre, non ces reflets, non ces variantes rapides. Il n'avait pas pressenti le rêve. Et c'est qu'il ne savait pas qu'il n'est lui-même qu'un rêve.

II

Le monde allait finir. La vie s'effondrer sous le poids du rêve.

A moins, avait dit cependant la voix — mais l'avait-elle bien dit, ç'avait été très rapide, un soir, au bout d'un champ, à la lisière d'un bois, la terre était en ce lieu comme au premier jour encore, et un peintre était venu là mais qu'avait-il vu, ou entendu, le bruit s'était répandu à partir d'un tableau peut-être, c'est-à-dire du sein d'une représentation encore, cette source si tôt tarie —, à moins qu'une image, et cette fois il suffirait d'une seule, ne soit, par quelque alchimie d'avant la seconde



ultime, purifiée, lavée de, comment dire — car ici la voix avait hésité, assurait-on, cherchant un mot —, purifiée, lavée, de son être — de sa différence — d'image.

Lavée, comme la paillette d'or dans le ruisseau ; délivrée, en sa naissance même, en sa conception par l'artiste, de la boue de la rêverie, de l'attrait pour une fumée, pour une ombre dans l'apparence, sauvée de tout travail du désir sur un aspect arraché à l'unicité, à la sainteté de la chose. Que, tout d'un coup, cette figure ne montre plus, ne dise pas, ne suggère rien, ne soit plus la rivale illicite de ce qui est — soit, elle-même et tout simplement, comme les images jamais ne furent, qui se dédoublent sans fin, se déchirent, renaissent, dans

l'espace de la parole, soit comme l'arbre ou la pierre sont, dans l'ignorance d'eux-mêmes. Que le feu consume le feu, dispersant ce grand tas de cendres, le passé, que déjà des vents d'apocalypse remuent : et nous renaîtrions, mes amis, nous pourrions nous regarder en riant dans la lumière de l'aube.

Mais qu'est-ce que cela pourrait être, ce second niveau de la flamme ? Un fait de hasard pur, ou le comble de la conscience ? La photographie de quelques arbres sur une crête mais prise par accident, d'un déclic imprévu, inaperçu, de l'appareil, et jamais développée, puis jetée et perdue, vraiment perdue, rendue aux dissolutions et transmutations de la matière sous un éboulement de décombres — l'humidité défaisant les sels, l'astre sans dimension ni couleur se levant dans la couleur, dans la forme ? Ou, c'est une thèse qui avait cours, l'œuvre qu'aurait mûrie dans l'atelier



d'un grand peintre la réflexion la plus resserrée autant que la plus urgente que l'art aurait eu à faire en sa longue histoire qui fut si enivrante, parfois, et même, aurait-on pu croire, si avertie, si évidemment bénéfique ? Mais vers quoi porterait-il sa recherche, ce détenteur de la vie et de la mort ? Penserait-il au musicien qui, parfois, a su produire des formes qui, dans le ciel au-dessus des sons, semblent, ne signifiant rien, ne disant plus rien, être la nuée, tout simplement — la lumière ? Mais là où la gloire des sons se sépare du souvenir, du désir, de l'avenir, le tracé le plus abstrait fait image. Est-ce là le péché de l'œil ? Rien que deux lignes droites, à angle droit, et c'est l'affleurement d'un visage, couvert de sang sous une couronne d'épines.

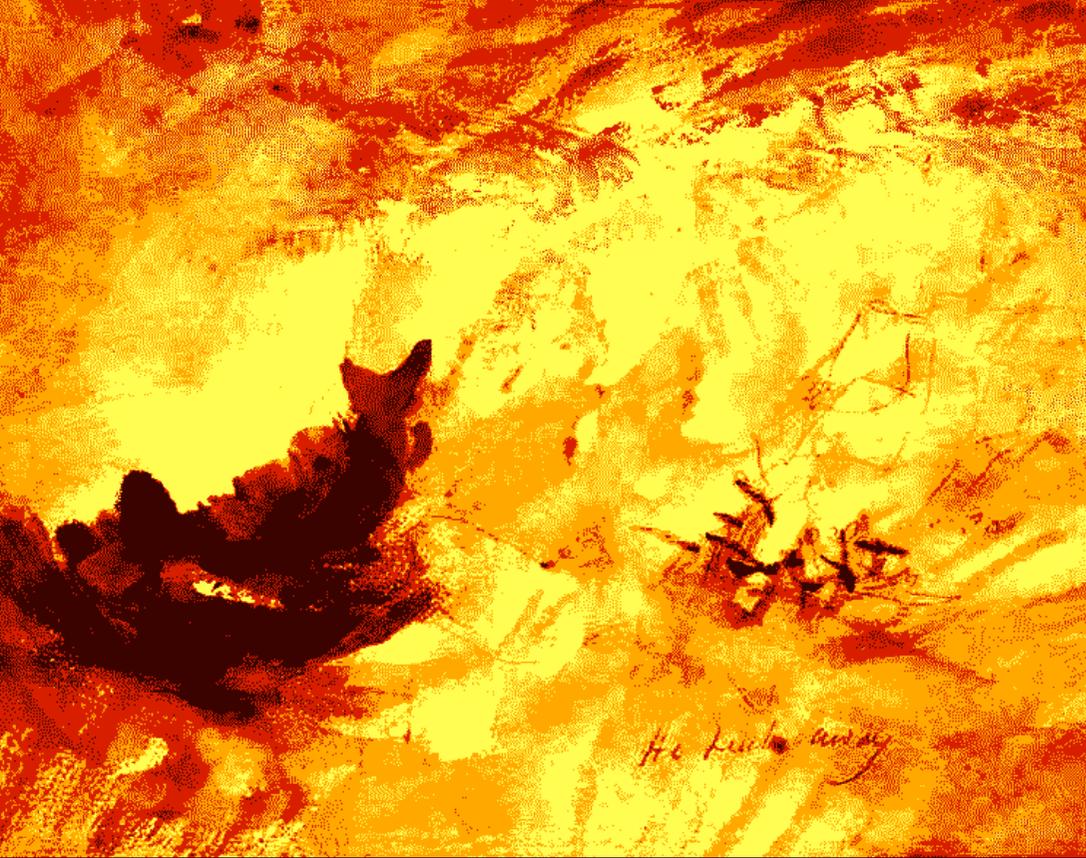
III

Et lui, dans sa soupente, lui qui savait son devoir, et la hâte qu'il y fallait dans la prudence infinie, et de quelle force de décision il aurait à faire preuve soudain sur la toile tout à fait blanche quand les douze coups fatidiques commenceraient de sonner, — lui, l'artiste du dernier jour, il réfléchissait, vainement. Du pinceau, du crayon touchant la feuille, sans plus. Fallait-il éteindre tout



éclairage ? Mais la main, le poignet, l'œil même ont leur lampe, dans la mémoire. Fallait-il lier la main, durement, jusqu'au bout de ses doigts ou presque, à une masse de pierre, pour ne plus dessiner qu'avec la douleur et le sang ? Ou se permettrait-il d'imiter, une fois encore, mais un visage d'enfant, et dans sa joie, si bien que ce pourrait être pour un instant de ses doigts la lumière de cette joie, l'irreprésentable lumière qui, comme telle, prenant la mimésis par son centre d'ombre, substituant ses grands cercles d'ondes aux reflets et remous de l'imaginaire, paraîtrait, pure, dans le dessin rédimé ?

Il cherchait ; et savait d'ailleurs, ce qui ne faisait qu'accroître son inquiétude, qu'il lui fallait aussi, cherchant, ne plus savoir qu'il cherchait, oublier la question autant que l'angoisse : car l'angoisse figure ce qu'elle craint, et la réflexion est mémoire. Il cherchait, il ébauchait un trait au lavis sur la grande feuille embuée, il s'arrêtait, ne sachant si le danger de la terre s'était accru, déjà, dans ce gonflement d'encre noire, et pendant ce temps-là des nuages s'amoncelaient dans le ciel, il les voyait par la porte ouverte, formant à l'horizon, sur de grands tréteaux rouges, le signe précurseur de cette heure mystérieuse où, à cause de trop d'images, cesserait d'un coup la conscience.



La mort du peintre d'icônes

Les peintres de ce temps-là savaient que l'éclat parle mieux du divin que ne fait la forme, qui se perd dans le contour des figures, piège que tend le langage, et ils pratiquaient l'or, qui rayonne droit, et l'intensité des couleurs, où semble rêver l'invisible. Mais on disait que cet artiste en particulier, qui travailla vers la fin d'un siècle, dans la dernière chapelle à gauche, avait eu une autre pensée, et atteint à plus de lumière. Pour son icône des morceaux de verre avaient été ajoutés, minimes, poussière presque, à la couleur : ils pourraient refléter le ciel. Et suivant l'heure de celui-ci, et son

humeur aux lointains, aux cimes, dans la paix des soirs ou la foudre, l'absolu se nuancerait donc sans s'appauvrir, se ferait joie ou terreur, entre les mains de la Vierge.

Ce qui posa, continuait le guide, de bien préoccupantes questions de théologie. L'Enfant, le dieu incarné, ne serait-il qu'un miroir, et de simplement la nature ? Pour que l'éclat du divin soit vraiment, soit fortement, attesté par notre humanité qui est encore si sombre, ne faut-il pas qu'il s'élançe du sein obscur de nos mots, ou de nos façons de peindre, l'être ne s'affirmant parmi nous — c'est un paradoxe, mais le salut en dépend — que s'il a pris forme d'un rêve ? La lumière n'est Dieu que si nous la décidons telle. Elle est la tâche du peintre, et non le matériau de son entreprise. Ce peintre-ci fut soupçonné d'hérésie. Mais sa ressource, qui lui assura un répit pendant qu'il travaillait à l'icône, et à quelques fresques autour, c'est qu'il n'en finissait pas de trier,



parmi les milliers de petits morceaux de verre qu'on lui apportait de toutes parts — et certains des derniers livrés le séduisaient davantage, il les mettait à la place d'autres —, ceux qui se composaient peu à peu mais, de ce fait, lentement dans le miroir bombé, trouble, presque brisé de la Vierge, ou le nimbe étoilé des saintes, ou le bouclier d'un soldat, ou le feuillage d'un arbre sous la voûte du ciel nocturne. L'instant où la lumière aurait à venir se réfléchir là, se substituant à l'image, était toujours différé, et avec lui le scandale. Et de chercher ainsi sans conclure, de préférer un instant de rêve, sur la couleur d'un col de carafe, aux spéculations sur l'épiphanie, l'artiste qui œuvrait là, jouait là, un peu enfant, un peu moine, n'avouait-il

pas lui aussi, et même, à sa façon, mieux qu'aucun poète, la fatalité de l'Image, et qu'elle seule est passage entre le divin et la terre ? N'était-il pas exemple de vérité plus qu'insinuation de l'erreur ? A discuter de cela les docteurs et les prêtres se fatiguaient, s'embrouillaient. Et on laissait le vieil homme, jour après jour, à ses remuements dans les caisses pleines de débris de miroirs, de vitres, de billes d'écolier irisées de bulle d'ocre ou de rouge prise dans l'abîme d'un peu de pâte : paillettes que le soleil d'alors aimait bien venir voir lui-même, et ramasser, et projeter en flammèches assez étranges sur les murs blanchis à la chaux.

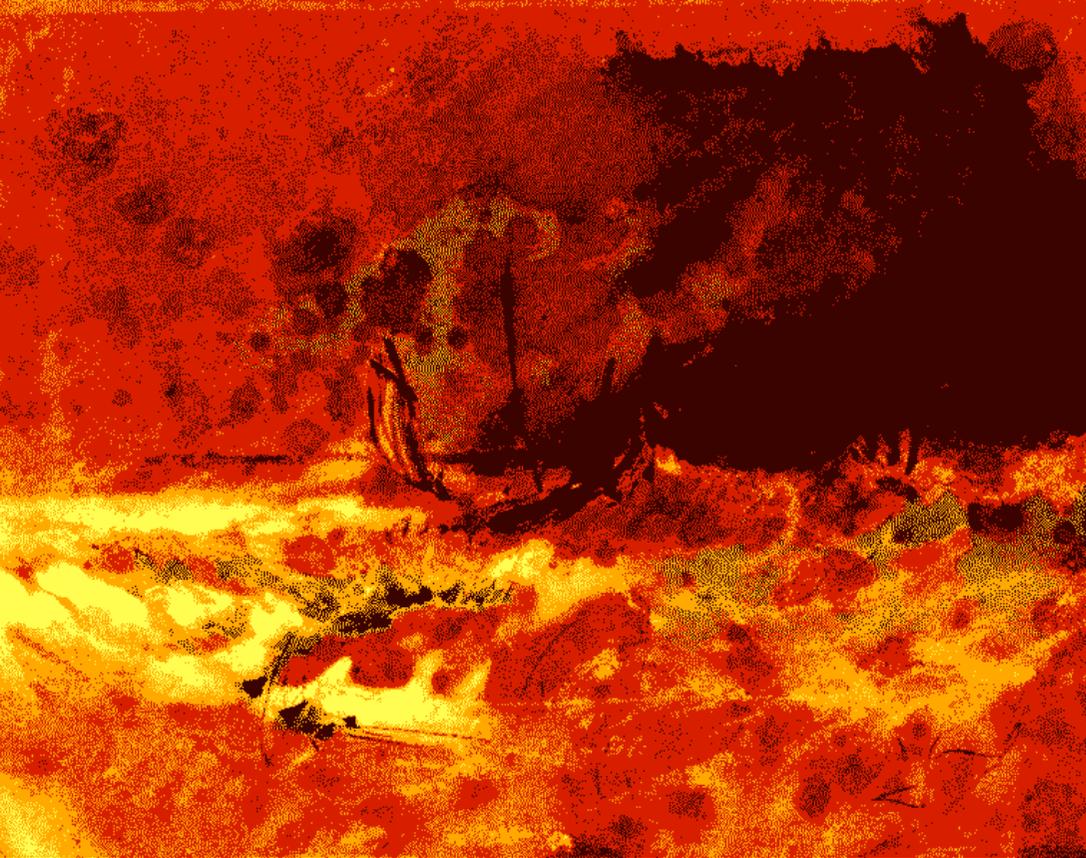
Je suis entré avec curiosité et respect dans la chapelle aujourd'hui en ruine. Un mur manque, celui de droite, on voit à sa place un chemin qui part du pavement déjointé sous un désordre de hautes herbes, et plus loin c'est un jardinet avec un arrosoir et un seau, puis quelques caroubiers, puis



toute une campagne qui est riante bien qu'ici l'autel soit griffé de noir comme si la foudre y était tombée du plus haut du monde, enveloppant d'une seconde tunique le grand corps souple — on le distingue bien, dans l'écaillage d'une fresque — de cette jeune mère qui ne présentait plus le Vrai Dieu. Mais une icône est là encore, sur une table. On peut la prendre, elle est très petite, on peut la tourner vers une meilleure lumière, y chercher où était le signe, où le miroir, dans la couleur qui est plutôt terne et parmi les figures, bien schématiques. Il reste que le feu a là encore frappé, mettant à nu par endroits le bois du panneau, l'ourlant de veines de houille. Laquelle brille, sous quelques angles qu'il est aisé de trouver, dans ce lieu qui est désormais l'ouvert

autant que l'enclos, la faille autant que la forme.

Je regarde ces beaux cristaux du charbon, et pense à la couleur, comme telle, aux miroirs, aux formes, et aux rythmes aussi, à l'émouvante sonorité des mots, à toutes nos façons qui sont insuffisantes et, en somme, contradictoires de chercher à atteindre en nous à davantage que nous. Comment est mort, me dis-je ainsi, le pauvre peintre qui pensait que l'on peut laisser Dieu — ou le ciel d'été — collaborer à nos œuvres ? Qui avait poussé l'orgueil, c'était là le soupçon des autres, jusqu'à vouloir s'effacer devant ces rayons qui semblent pourtant nous chercher, dans notre nuit, comme quelqu'un avec une lampe ? A-t-il été lui aussi consumé par ce coup de foudre ? L'a-t-on emporté de son rêve le visage noir, les yeux clos ? Mais, Dieu sait pourquoi, c'est à ce qu'il fut, enfant, que d'abord et surtout je me reporte en esprit, croyant presque l'apercevoir, à



cet âge où l'on ne sait pas encore quelle vie nous sera donnée, quelles affections, ni ce que veut le désir. Quel écolier naïf et appliqué avait-il dû être ! Quel croyant de la parole qu'on lui disait, quel ami des images qu'on lui montrait, quel blessé, à jamais, de la promesse qu'est la parole mais que ne tient pas l'existence ! J'aurais aimé rencontrer, adulte comme je suis, cet enfant, dans ce pays, son pays, où vécurent aussi tous mes arrière-grands-parents, ceux dont je ne sais absolument rien, bergers ou ramasseurs de châtaignes qui s'effacèrent comme les ombres de cette fin de journée dans la campagne qui nous entoure. Nous aurions parlé, nous serions sortis en parlant de l'école abandonnée, dans la campagne déserte, c'est cinq

ou six heures l'après-midi, et je lui raconte ce jeu dont s'éclairait mon enfance à moi, dans notre classe à la ville. Quand l'heure avait trop duré, il y avait bien un garçon pour tirer de sa poche un de ces minces miroirs qui étaient en ce temps-là à la mode, ronds ou ovales, avec Gréta Garbo imprimée sur le fer émaillé rose ou vert pomme de l'autre face. Il captait le soleil dans ce petit piège, il en faisait danser le reflet sur les murs ou le plafond de la salle, légère tache effrayée qui n'en finissait pas de bondir, de s'enfuir par la fenêtre, de revenir comme un oiseau aveuglé — jusqu'à se prendre, tremblante, dans les cheveux de l'institutrice. Et là cette illusion s'attardait, toute une minute, sous l'ondée de nos rires mal réprimés ; puis elle s'effaçait, dans la crue qui montait de toute part, fleuves sans rives ni rides, de cette lumière d'alors, que nul n'a revue sur la terre.



Une coupole

Nous avons décidé — stupidement ? non, pas tout à fait — de peindre une sorte de coupole. Elle était là, déjà, au-dessus de nous dans la chaleur de l'après-midi, un creux de blancheur un peu bosselée au-delà d'un petit narthex lui-même tout blanc et nu — on n'y voyait guère en effet qu'une statue de la Vierge, à mi-hauteur, avec sa branche d'une autre année, et les pots de peinture et nos pinceaux, apportés un peu avant l'aube.

Et nous commençons à peindre en riant, et nous bousculant, sur nos échelles, car la place manquait entre les quatre parois alors pourtant que chacun de nous avait sa part de l'image, quelque grande figure agitée, obscure, à tirer du rouge et de l'ocre, et du bleu, à pousser dans l'agitation des autres corps et visages vers l'œil calme du haut des pierres : si bien d'ailleurs que tout s'embrouillait, les pinceaux se croisant, les nimbes se diaprant l'un de l'autre, et il y avait des regards qui paraissaient dans des arbres — des palmiers, beaucoup de palmiers, sur fond de soleil couchant —, y riant, y montant comme des lunes. Nous, on effaçait, à mesure, on recommençait, le grillon chantant dehors, indifférent, " ingénu ", dans le rameau sous la Vierge.

O belle après-midi dans la chaleur immobile !



Mais où quand même il fallait travailler vite, trop vite, car les coulées de tous ces pinceaux entrechoqués, étonnés, se répandaient sur nos corps, les barbouillaient, nous faisaient l'un rouge et l'autre bleu, ou marron, et tous des signes qui miroitaient de tant de soleil sous la voûte, dans le silence. Et parce qu'au même instant, c'est étrange, la nuit tombait. Et parce que la jeune fille de la statue, qui peignait avec nous ou était peinte, on ne savait plus, la Vierge éternelle l'étoile au front, voulait rentrer chez elle et se laissait glisser de l'échelle, robe au-dessus des genoux, et retraversait l'antichambre, couleur bleue qui virait au mauve comme les collines le soir. Elle fuyait maintenant, elle criait. Il y avait quelqu'un d'entre nous, une fois

ou l'autre, pour courir après elle, pour la rejoindre ; et elle se jetait alors d'un seul grand élan dans l'herbe drue, les genoux repliés contre le menton, les yeux fermés, soudain calme.



Note biographique

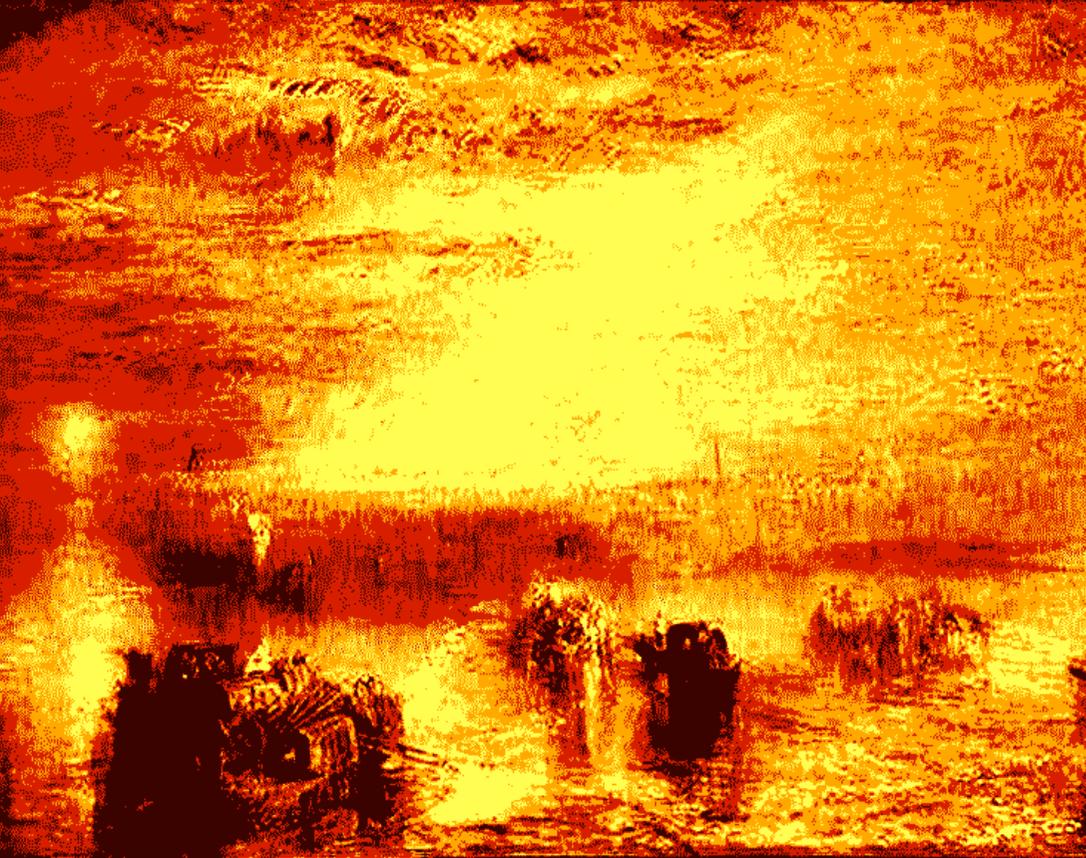
Yves Bonnefoy

Né le 24 juin 1923, a Tours.

Études secondaires, puis de mathématiques et de philosophie à Tours, Poitier et Paris.

A Paris depuis 1944. Voyages, notamment en Méditerranée et en Amérique. Travaux sur l'histoire des formes et des moments de la poétique.

Invitations de diverse universités à partir de 1960. Depuis 1981, professeur au Collège de France.



Principaux ouvrages publiés :

I. Poésie :

Traité du pianiste, le Révolution la nuit, 1946.
Du mouvement et de l'immobilité de Douve,
Mercure de France, 1953.
Hier régnant désert, Mercure de France, 1958.
Anti-Platon, Galerie Maeght, 1962.
Pierre écrite, Mercure de France, 1965.
L'Ordalie, Galerie Maeght, 1975.
Dans le leur du seuil, Mercure de France, 1975.
Rue Traversière, Mercure De France, 1977.
Trois remarques sur la couleur, Thierry Bouchard,
1977.

Poèmes, Mercure de France, 1978.
Ce qui fut sans lumière, Mercure de France, 1987.
Récits en rêve, Mercure de France, 1987.
Les Raisins de Zeuxis, Monument Press, 1987.
Là où retombe la flèche, Mercure de France, 1988.
Une autre époque de l'écriture, Mercure de France, 1988.
Quarante-cinq poèmes de W. B. Yeats, Hermann, 1989.
Encore les raisins de Zeuxis, Monument Press, 1990.
Début et fin de la neige, Mercure de France, 1991.
La vie errante, Galerie Maeght, 1992.



Principaux ouvrages publiés :

II. Essais :

Peintures murales de la France gothique, Paul Hartmann, 1954.

L'Improbable, Mercure de France, 1959

La seconde Simplicité, Mercure de France, 1961.

Arthur Rimbaud, Le seuil, 1961.

Un rêve fait à Mantoue, Mercure de France, 1967.

Rome 1630 : l'horizon du premier baroque, Flammarion, 1970.

L'Arrière-pays, Skira, 1972.

Le Nuage rouge, Mercure de France, 1977.

L'Improbable, suivi de Un rêve fait a Mantoue, nouvelle édition, Mercure de France, 1980.

La Présence et l'Image, Mercure de France, 1983.

La Vérité de parole, Mercure de France, 1988.

Sur un sculpteur et des peintres, plon, 1989.

Entretiens sur la poésie (1972-1990), Mercure de France, 1990.

Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre, Flammarion, 1991.

Comme aller loin, dans les pierres, La Sétérée, 1992.



Principaux ouvrages publiés :

III. Traductions de Shakespeare :

Henry IV (I), Jules César, Hamlet, Le conte d'hiver, Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrèce, Club français du Livre, 1957-1960.

Jules César, Mercure de France, 1960.

Hamlet, suivi d' " Idée de la traduction ", Mercure de France, 1962.

Le Roi Lear, Mercure de France, 1965; nouvelle

édition précédée de " Comment traduire Shakespeare ? ", 1991.

Roméo et Juliette, Mercure de France, 1968.

Hamlet, Le Roi Lear, précédé de "Readiness, ripeness : Hamlet, Lear", Folio, Galimard, 1978.

Henry IV (I), Théâtre de Carouge, Genève, 1981.

Macbeth, Mercure de France, 1983.

Roméo et Juliette, Macbeth, précédé de "L'Inquiétude de Shakespeare", Folio, Gallimard, 1985.



à propos

La transcription des poèmes en prose d'Yves Bonnefoy, la collecte et le coloriage des images des tableaux du peintre paysagiste Joseph Mallord William Turner, la mise en page et sa navigation interactive ont été accomplis par votre impécunieux copiste rééditant les ouvrages lui manquant, Dominique Petitjean.

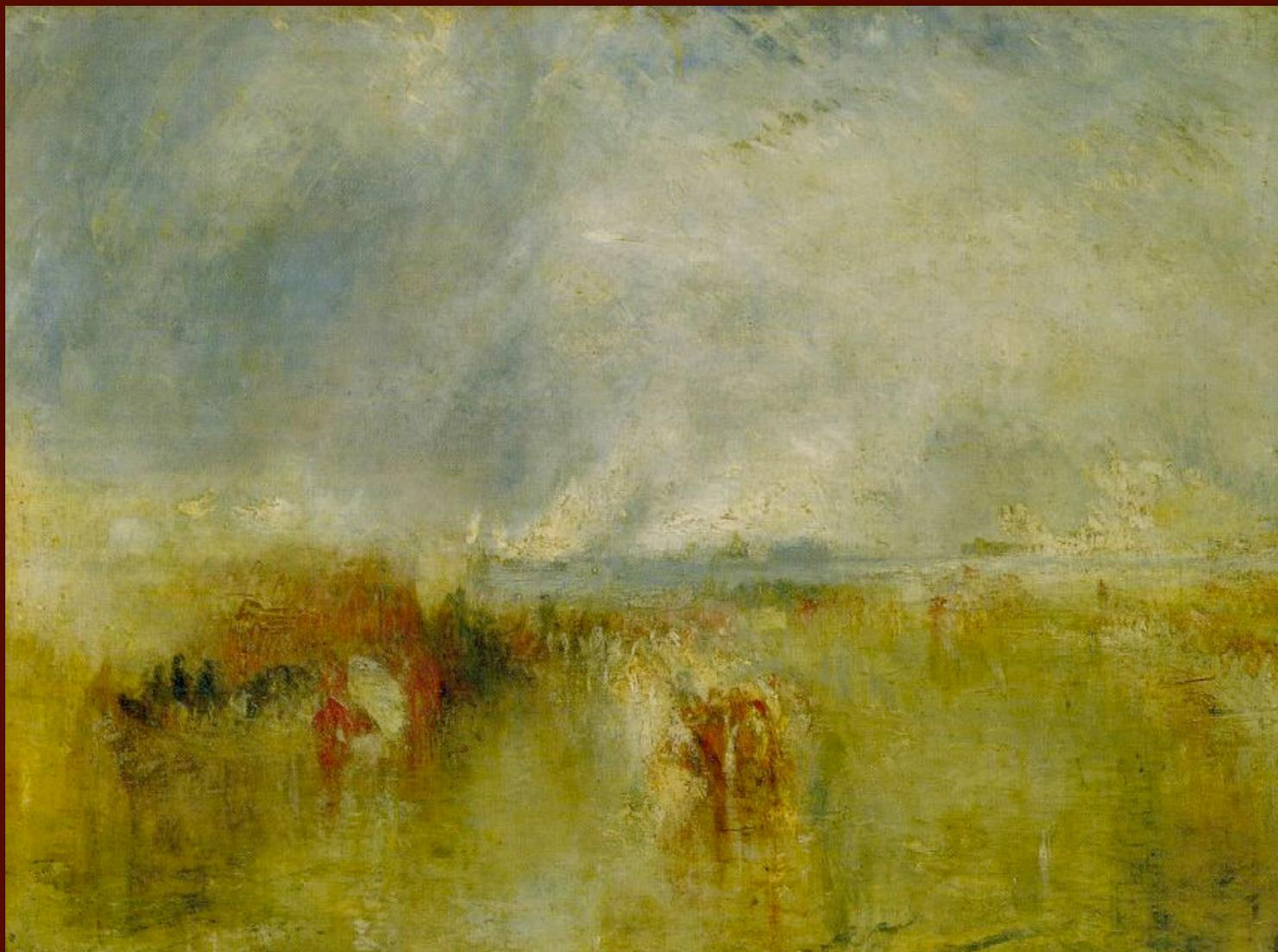
Cahier édité aux dépens d'un amateur, en vue d'un usage strictement personnel et non-marchand à la date du samedi 10 janvier 2015

- [Pour me contacter](#)
- [Pour une visite de mon site internet](#)
- [Pour votre propre don actant votre satisfaction et vos encouragements](#)



Shipping with buildings, Venice (?), 1840

*watercolour and bodycolour over graphite, heightened with white on grey paper : 14 x 19 cm
Fitzwilliam Museum at the University of Cambridge, UK*



Procession of Boats with Distant Smoke, Venice, 1845

Oil on canvas : 90 x 120.5 cm

Tate Gallery, London



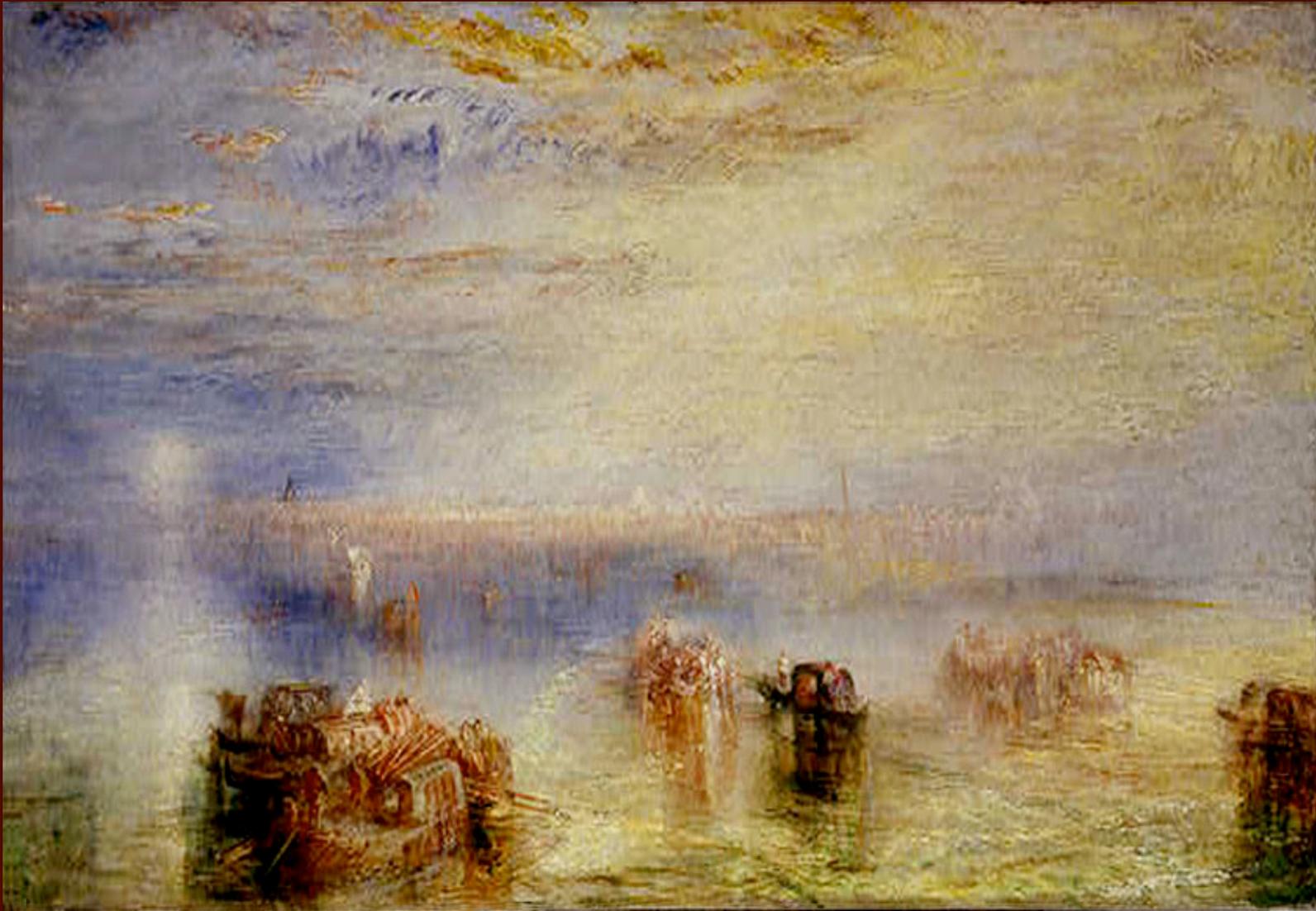
The Sun of Venice, 1840

*Watercolour on paper : 21.90 x 32.00 cm
National Galleries of Scotland, Edinburgh*



Venice, Storm at sunset, 1840-42

*Watercolour and bodycolour with pen and red ink and scratching out on paper : 22,2 x 32 cm
Fitzwilliam Museum at the University of Cambridge, UK*



Approach to Venice, 1844

oil on canvas, 62 x 94 cm

National Gallery of Art, Washington D.C.



The Dogana and Santa Maria della Salute, Venice, 1843

oil on canvas, 62 x 93 cm

National Gallery of Art, Washington D.C.



Campo Santo, Venice

*Watercolor on paper
Public collection*



Venedig, vom Canale della Giudecca aus gesehen, 1840

Öl auf Leinwand : 61 × 91,4 cm

Victoria and Albert Museum, London



View of Venice: The Ducal Palace, Dogana, and Part of San Giorgio, 1841

Oil on canvas : 63.5 x 93 cm

Allen Art Museum at Oberlin College, Ohio



Heaped thundercloud over sea and land, 1820

*Watercolour, bodycolour, chalk (white), chalk (red), crayon (black) on paper (grey-buff) : 22.4 cm; Width: 29.4 cm
Courtauld Institute of Art, London, UK*



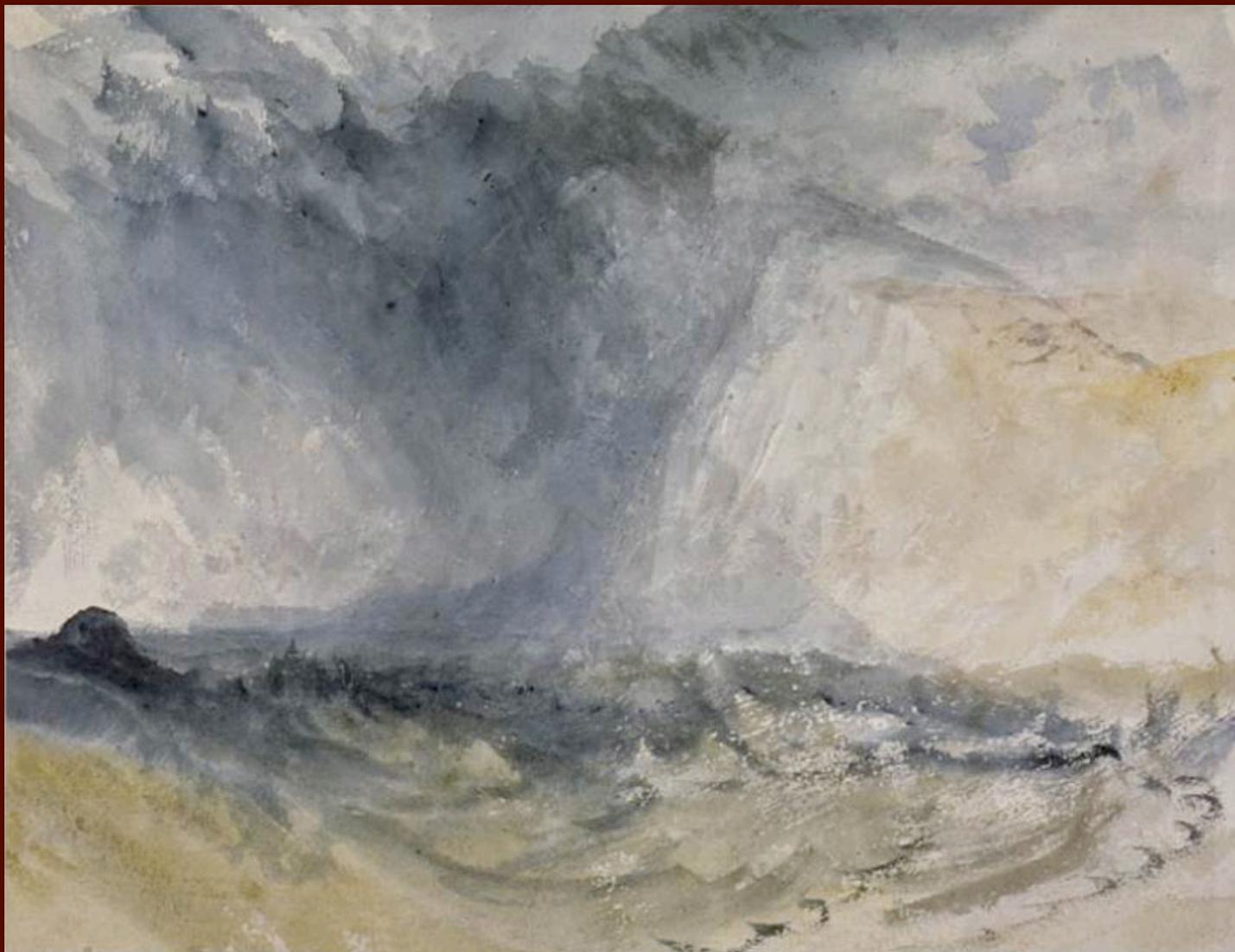
Storm on Margate Sands, 1820

*Graphite, watercolour, bodycolour (white and blue) on paper : 22.4 cm; Width: 29.2 cm
Courtauld Institute of Art, London, UK*



The Bass Rock (for 'The Provincial Antiquities of Scotland'), 1824

*Watercolor on paper : 15.9 x 25.4 cm)
Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight*



Shakespeare Cliff, Dover, 1825

*watercolour and scratching out on paper : 18,1 x 24,5 cm
Fitzwilliam Museum at the University of Cambridge, UK*



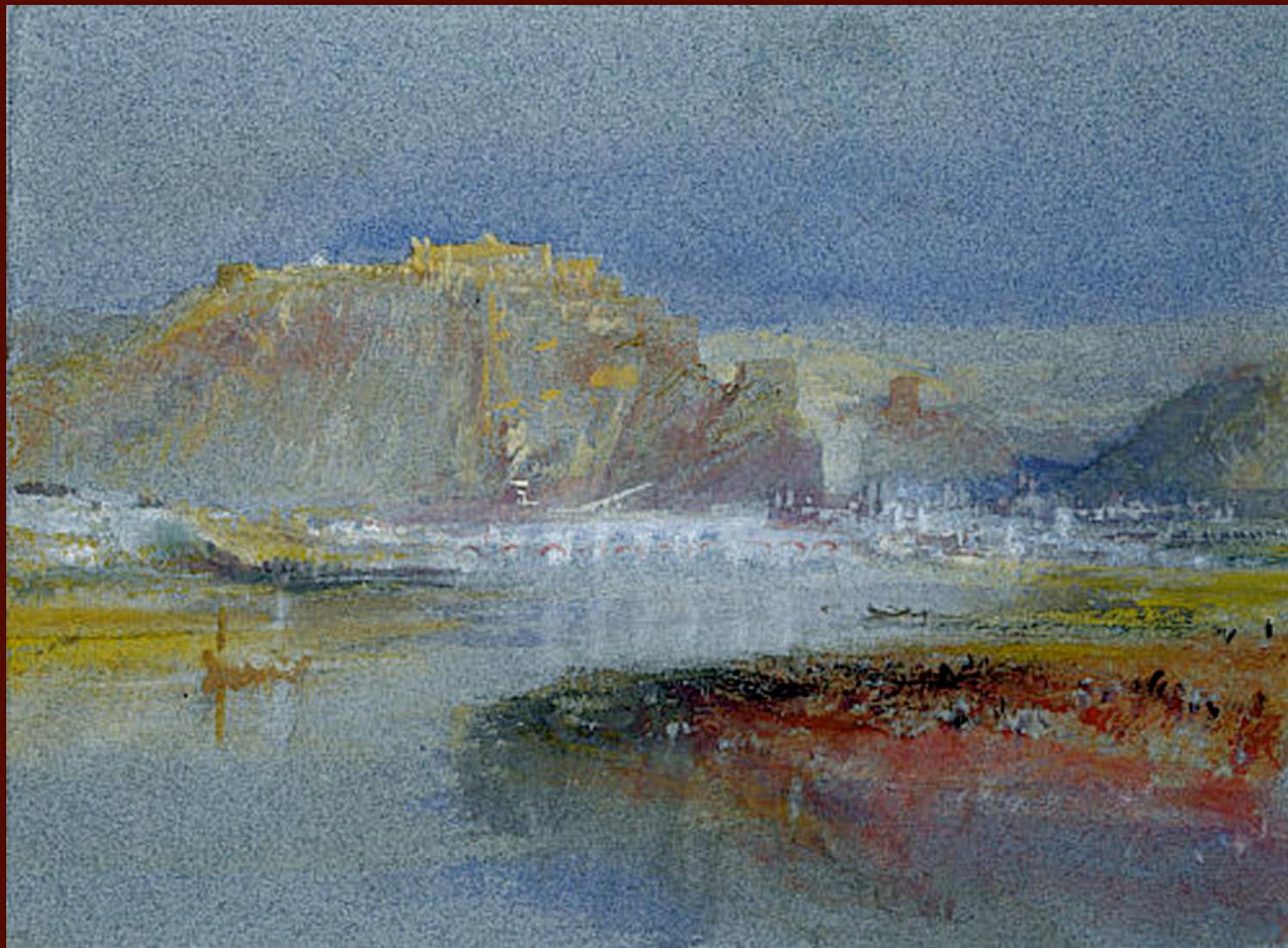
Ship and Cutter, 1825

*Watercolor and graphite pencil on paper : 23,8 x 28,9 cm
Museum of Fine Arts, Boston*



Sea View, 1826

Bodycolour on blue paper : 13,50 x 19 cm
National Galleries of Scotland, Edinburgh



Ehrenbreitstein from the Mosel, 1826

*Bodycolour on blue paper : 13.80 x 18.90 cm
National Galleries of Scotland, Edinburgh*



Lake Como looking towards Lecco, 1828

*Bodycolour on blue paper : 14.20 x 18.80 cm
National Galleries of Scotland, Edinburgh*



The Evening Star, 1830

*Oil on canvas : 91.1 x 122.6 cm
National Gallery, London, UK*



Venice, calm at sunrise, 1840

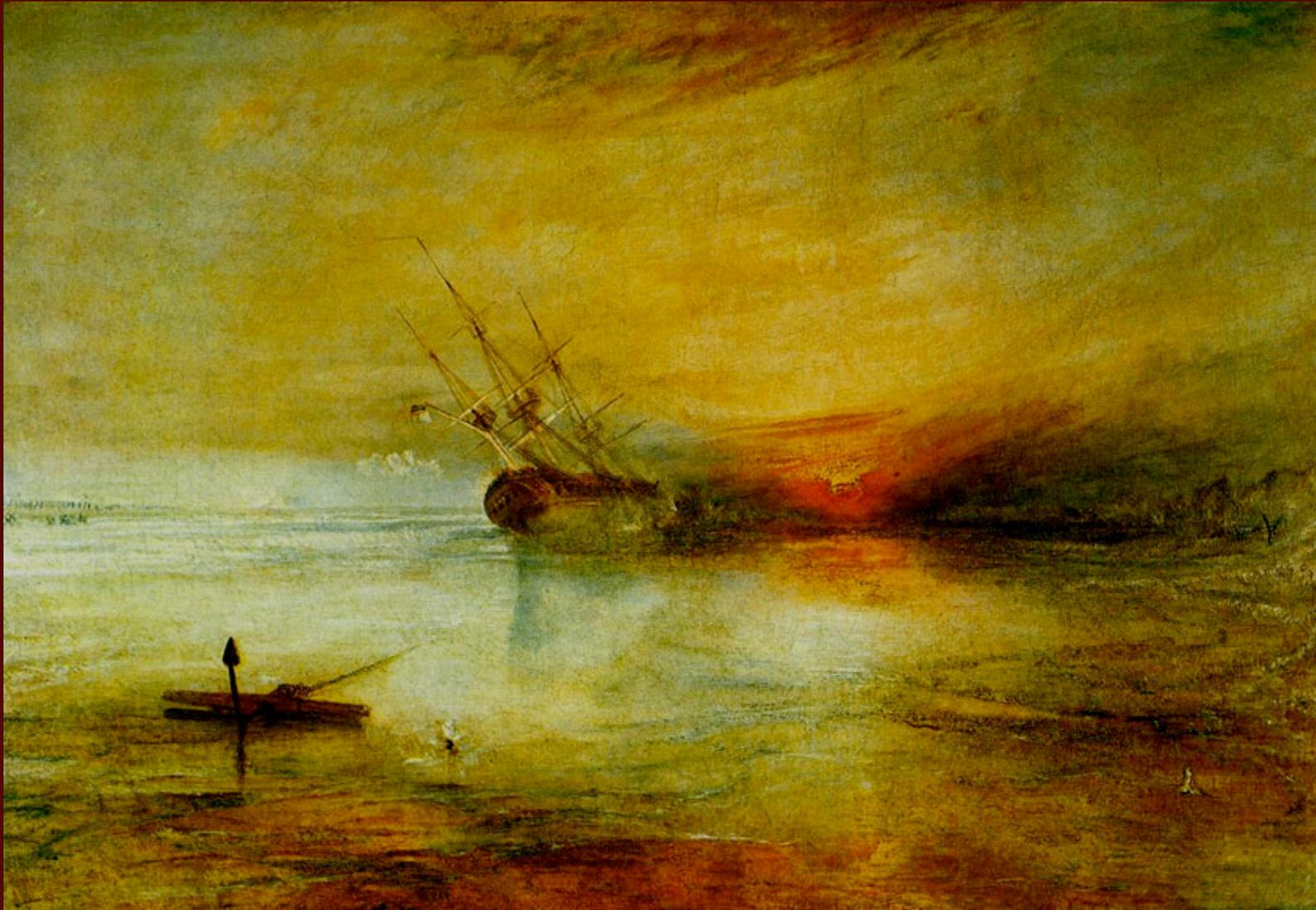
*Watercolour over black chalk with pen and red ink on paper : 22,2 x 32,5 cm
Fitzwilliam Museum at the University of Cambridge, UK*



Life-Boat and Manby Apparatus Going Off To A Stranded Vessel, 1831

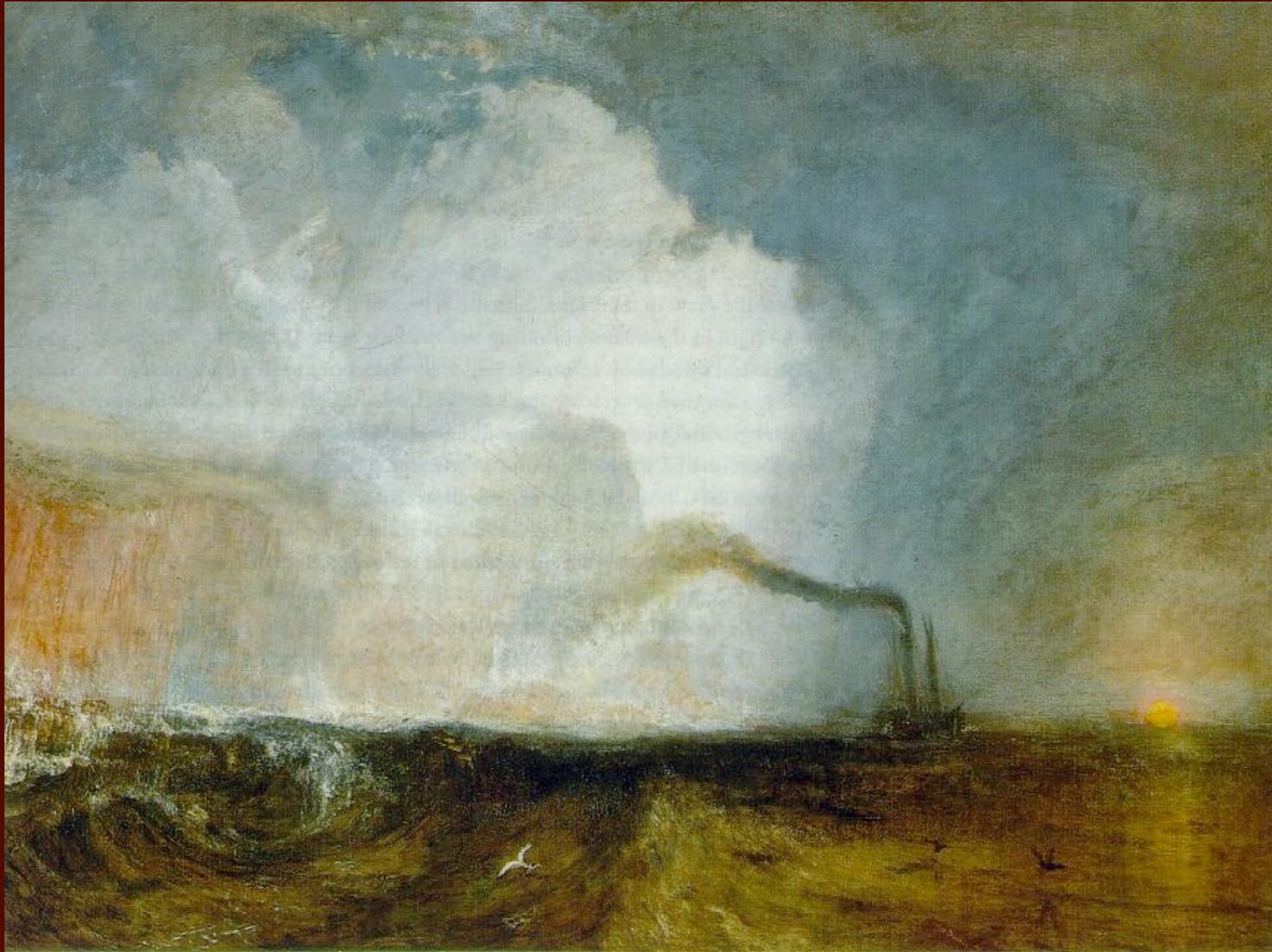
Oil on canvas : 91.4 x 122 cm

Victoria and Albert Museum Catalogue, London, UK



Fort Vimieux, 1831

*Oil on canvas : 71.1 x 106.7 cm)
Public collection*



Staffa, Fingal's Cave, 1832

Oil on canvas : 90.9 x 121.4 cm

Yale Center for British Art, New Haven



Wreckers - Coast of Northumberland, 1834

Oil on canvas : 90.47 x 125.89 cm)

Yale Centre for British Art, Hartford, Connecticut, USA



Long Ship's Lighthouse, Land's End, 1834-35

*Watercolor and bodycolor : 11 1/4 x 17 5/16 in.
J. Paul Getty Museum, Los Angeles*



Venice from the Laguna, 1835

*Watercolour, pen and ink and scraping on paper : 22.10 x 32.00 cm
National Galleries of Scotland, Edinburgh*



St Michael's Mount, Cornwall, 1834

Oil on canvas : 61 x 77.4 cm

Victoria and Albert Museum Catalogue, London, UK



The Grand Canal by the Salute, Venice, 1840

*Watercolour, bodycolour and pen and ink on paper : 22.20 x 32.20 cm
National Galleries of Scotland, Edinburgh*



Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On), 1840

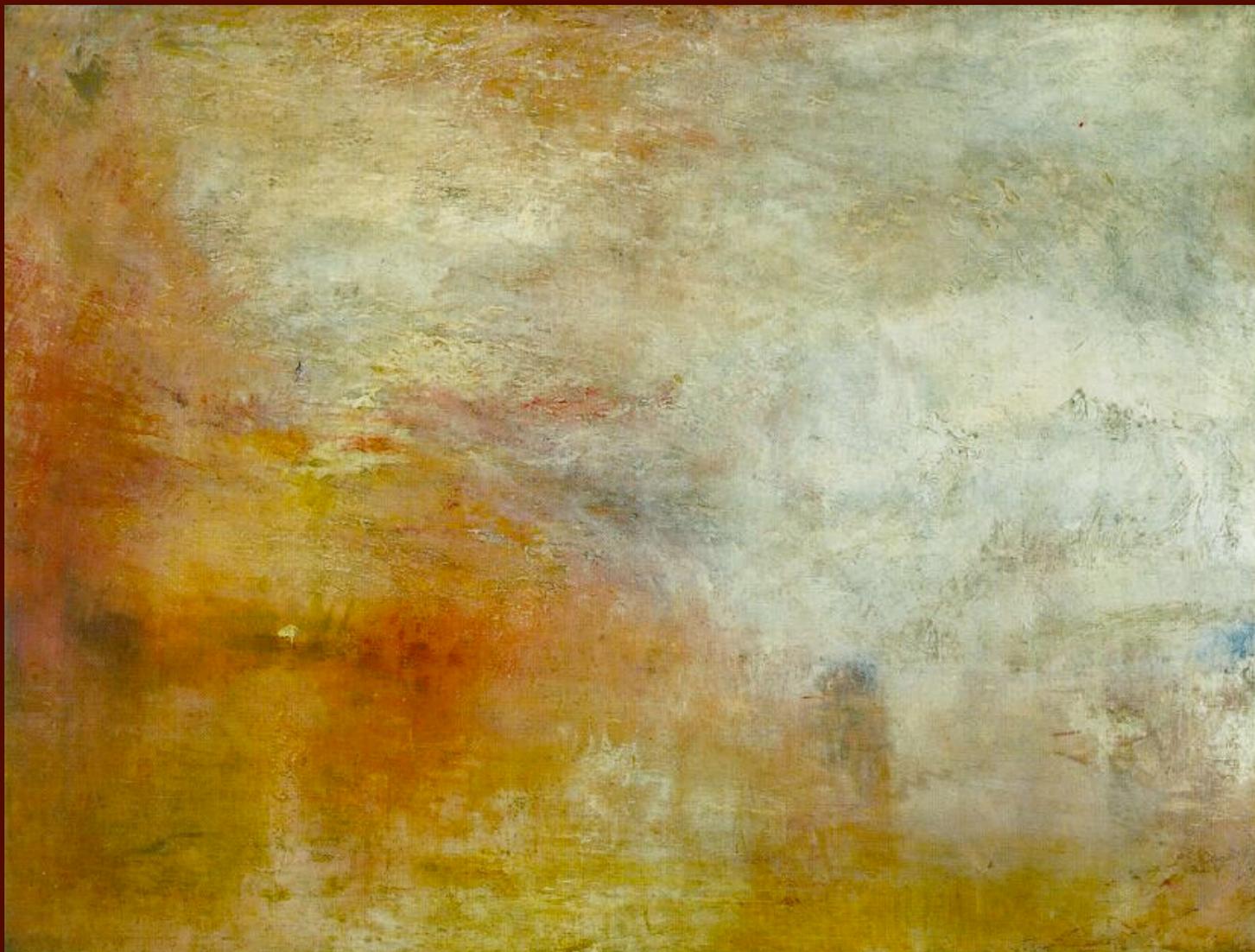
*Oil on canvas : 90.8 x 122.6 cm
Museum of Fine Arts, Boston*



Leuchtraketen bei hohem Seegang, 1840

Öl auf Leinwand : 91,5 × 122,7 cm

Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (Massachusetts)



Sun Setting over a Lake, 1840

*Oil on canvas : 91 x 122.5 cm
Tate Gallery, London*



Calais Sands, 1840

Watercolor over graphite pencil on paper : 23 x 32,8 cm



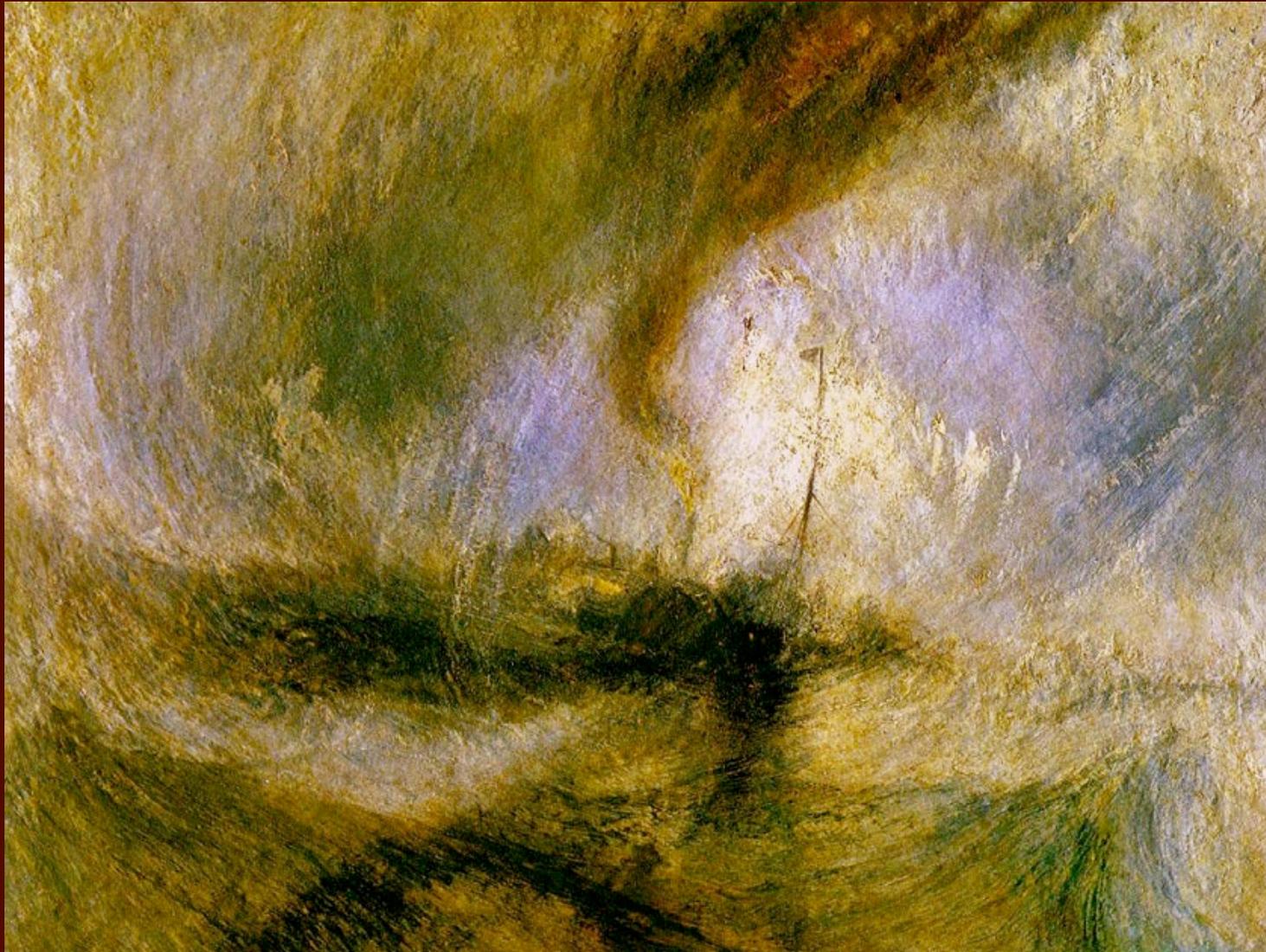
Dawn after the wreck, 1841

*Graphite, watercolour, bodycolour, scraping, chalk (red) on paper : 25.1 cm; Width: 36.8 cm
Courtauld Institute of Art, London, UK*



Peace - Burial at Sea, 1842

*Oil on canvas,
Tate Gallery, London*



Snowstorm, 1842

*Oil on canvas : 91.5 x 122 cm (36 x 48 in.)
National Gallery, London*



Harbour View, 1826

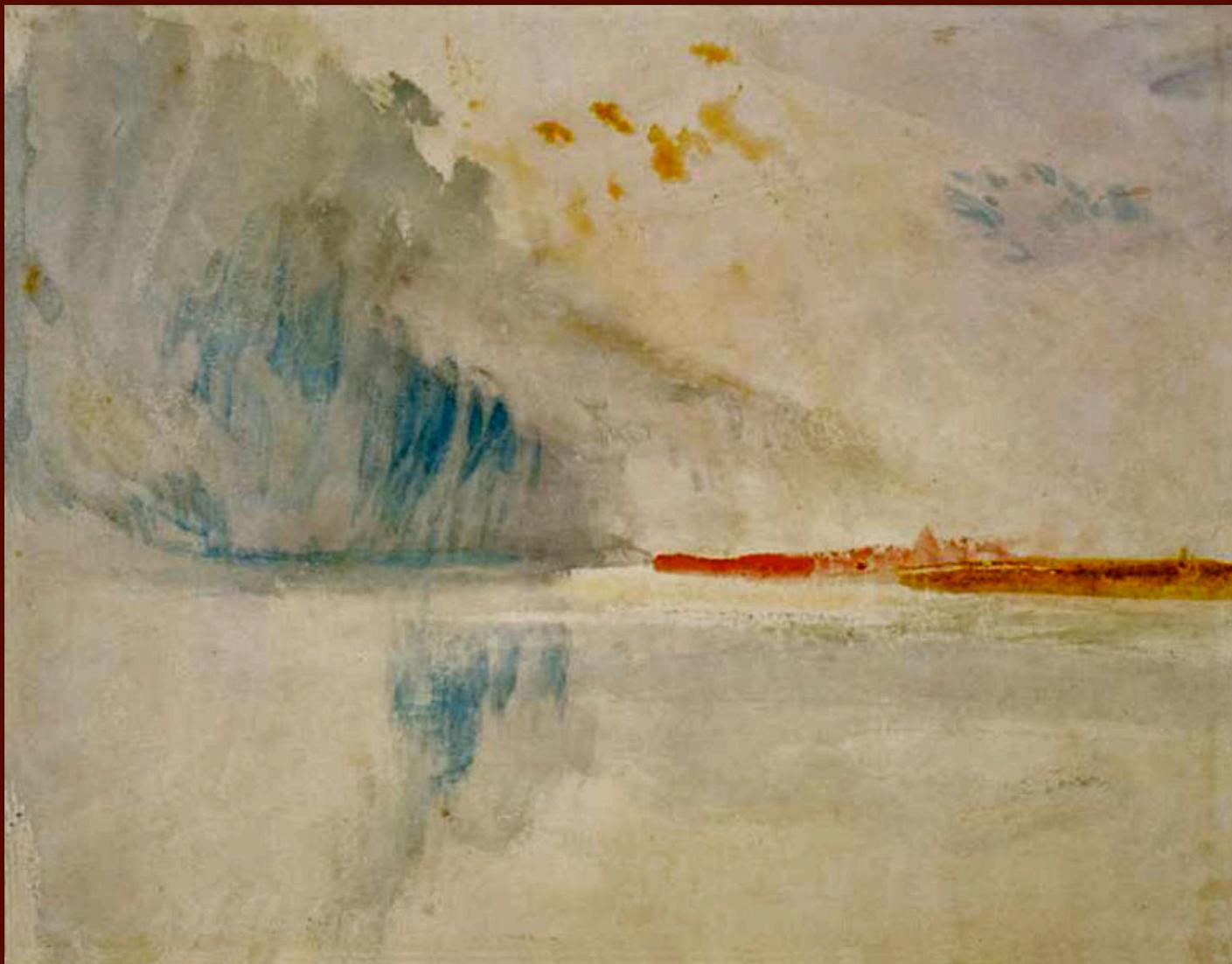
*Bodycolour on blue paper : 13.90 x 18.90 cm
National Galleries of Scotland, Edinburgh*



Ostende, 1844

Canvas, 91,6 x 122,0 cm

Neue Pinakothek, Munich, Germany



Storm cloud over a river, 1845

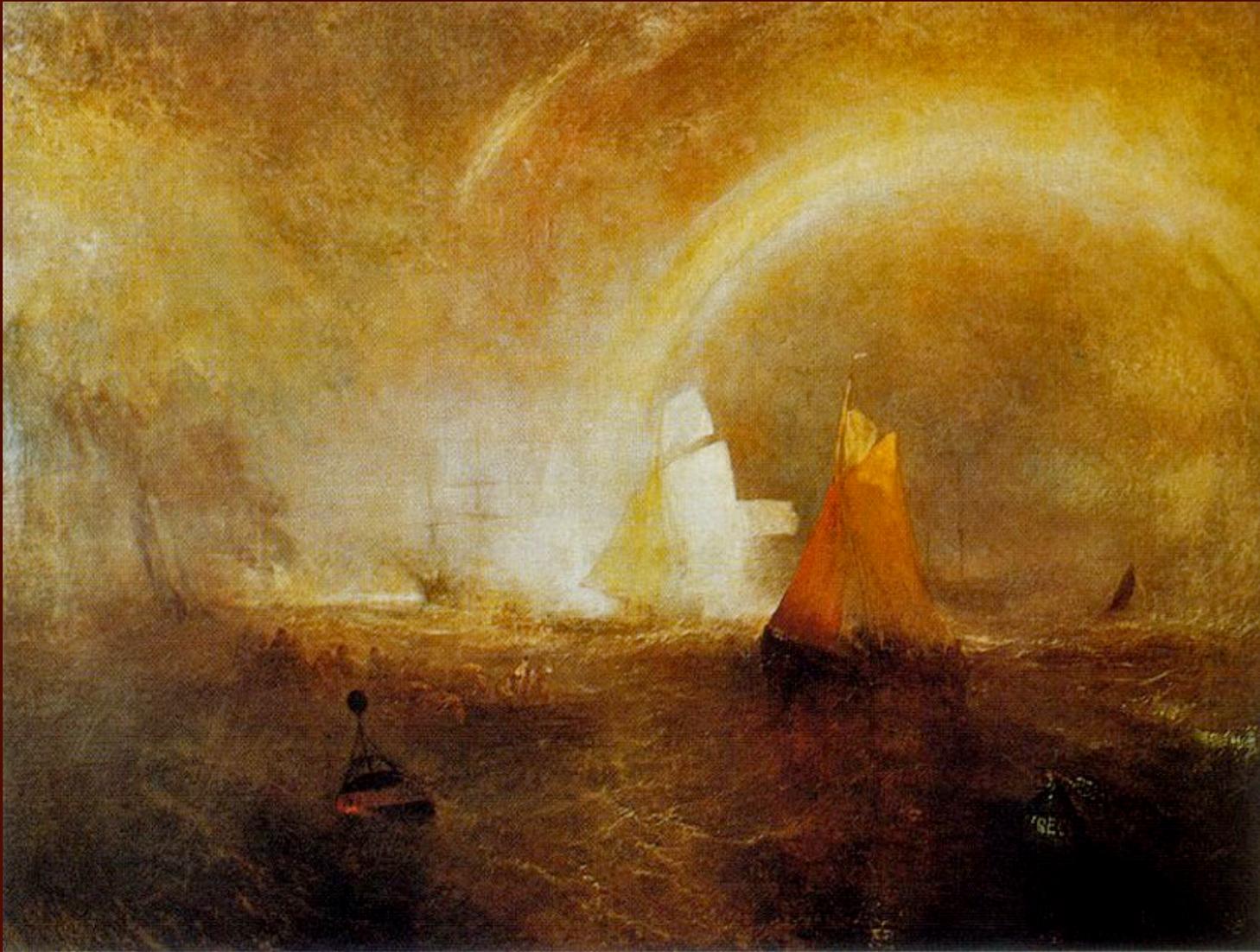
watercolour on paper : 23,3 x 28,6 cm

Fitzwilliam Museum at the University of Cambridge, UK



The whaler, 1845

*watercolour over traces of graphite on paper : 22,7 x 32,5 cm
Fitzwilliam Museum at the University of Cambridge, UK*



Boyas para señalar un naufragio, 1845

*óleo sobre lienzo : 92,7 x 123,2 cm.
Walker Art Gallery, Liverpool.*



Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain

94 x 124 cm

Louvre Museum Database



Boat on a rough sea

*Watercolour, bodycolour (white) on paper (light grey) : 12.8 cm; Width: 17.8 cm
Courtauld Institute of Art, London, UK*