

L'abolition de la peinture: lecture d'un tableau de J.M.W. Turner

Jean-Pierre NAUGRETTE

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

« *Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il nettoyer ce sang
Sur ma main ?* »

Macbeth, II, 2, 59-60.

À première vue, on n'y voit rien. Une sorte d'explosion, d'éclair central, illumine un ciel mis sens dessus dessous, un vortex de couleurs, une sorte de maelström, dans lequel l'horizon pourrait sombrer à tout moment, s'engloutir dans la mer en abyme. Cet éclair vient fracturer la scène par son mitan, une verticale qui vient couper un océan de vagues à la crête duquel un navire peine à quitter les lieux. Sur la gauche, un mur gris-bleu semble en effet s'avancer, un typhon sans doute, et l'on comprend que le navire ne tarde pas à s'enfuir tant qu'il est temps. Le mur, une vague énorme qui s'apprête à déferler, monte de la gauche, comme si la masse liquide de la mer penchait déjà, dans son roulis, au point de faire pencher la balance du tableau vers la droite. Le premier plan est innommable. Un tourbillon épouvantable, un carnaval d'animaux marins où des poissons globuleux, des raies énormes, des créatures quasi mythologiques remontées des profondeurs du temps, des oiseaux rapaces descendus des cieux s'acharnent déjà sur des mains qui se lèvent comme pour crier à l'aide ou bien sur une jambe encore enchaînée, noire, celle d'un esclave que le navire, avec tant d'autres dont on ne voit plus que les chaînes, a jeté à la mer. Le tableau s'intitule *Négriers jetant par-dessus bord les mourants et les morts (Slavers throwing overboard the Dead and Dying, 1840)*.

Contexte : la peinture du crime

Ce tableau, une huile sur toile (90 x 122 cm, Boston, *Museum of Fine Arts*), a des sources et un contexte bien précis. On sait¹ qu'il fut exposé à la *Royal Academy* de Londres en 1840, accompagné de vers tirés des *Fallacies of Hope*, écrits par Turner lui-même :

En haut, les gars, amenez les mâts de hune et amarrez-là ;

¹ Les informations qui suivent reprennent le commentaire du tableau dans le *Catalogue* de l'Exposition *Turner 1775-1851* qui s'est tenue à la *Tate Gallery* de Londres du 16 novembre 1974 au 2 mars 1975, pp. 144-145. Le tableau était répertorié au n° 518.

*Ce soleil couchant courroucé et les bords de ces nuages farouches
 Déclarent l'arrivée du Typhon là-bas.
 Avant qu'il ne balaie vos ponts, jetez par-dessus bord
 Les morts et les mourants –peu important leurs chaînes.
 Espoir, Espoir, fallacieux Espoir !
 Où est ton marché maintenant ?²*

Plusieurs sources peuvent être ici convoquées. Le contexte contemporain des années 1840 s'y prête. *L'Histoire de l'Abolition du commerce des esclaves* de Thomas Clarkson, dont une deuxième édition venait d'être publiée en 1839, raconte l'histoire du bateau négrier *Zong*, en 1783, dont les esclaves, décimés par une épidémie furent jetés par-dessus bord afin que les propriétaires puissent prétendre à une assurance pour perte « en mer », impossible dans le cas d'une maladie³. Sujet d'actualité, aussi, à cause de la publication en 1839 de la *Vie de William Wilberforce* (décédé en 1833) par ses enfants, et de sa *Correspondance* en 1840, et par le fait que le Prince Albert était Président de la Ligue Contre l'Esclavage. Une autre source, picturale celle-là, pourrait être le fameux et monumental tableau de John Singleton Copley, *Watson et le requin* (183 x 229 cm, Boston, *Museum of Fine Arts*), exposé à la *Royal Academy* en 1778, représentant, à la manière d'un reportage, l'accident dont fut victime dans sa jeunesse Brooke Watson, qui servit comme officier de marine avant de devenir riche armateur et maire de Londres : alors qu'il se baignait –nu, visiblement– dans le port de La Havane tandis que son navire était à l'ancre, Watson fut attaqué par un requin qui lui arracha d'abord la chair d'un mollet, puis à son deuxième passage lui trancha le pied à la cheville, et c'est au troisième passage de l'animal que ses camarades, à bord d'une chaloupe, lui viennent en aide⁴. Un harponneur, qui semble sorti de *Moby Dick*, brandit son arme et va probablement tirer, d'un mauvais pas, un Watson qui tend la main droite pour implorer de l'aide. Remarquons, de Copley à Turner, le même motif de la main tendue hors de l'eau, et de la créature marine aux dimensions mythologiques démesurées, toute proportion et perspective abolies : quelques gros poissons de ce type, gueules béantes et dents de la mer sorties, rôdent sur la droite du tableau de Turner, fonçant vers leurs proies. Mais de l'un à l'autre le message est inversé. Chez Copley, c'est un futur armateur qui implore de l'aide : la blancheur de son corps pourrait être déjà cadavérique. Chez Turner, ce sont des mains ou des jambes noires qui émergent. D'un point de vue littéraire enfin, notons que *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan

² “Aloft all hands, strike the top-masts and belay ;
 Yon angry setting sun and fiere-edged clouds
 Declare the Typhon's coming.
 Before it sweeps your decks, throw overboard
 The dead and dying — n'er heed their chains.
 Hope, Hope, fallacious Hope !
 Where is thy market now ?”

Catalogue Turner 1775-1851, Exposition du 16 novembre 1974 au 2 mars 1975, London : Tate Gallery, 1975, p 144.

³ Le navire fut exposé en avril 2007 près de Tower Bridge pour marquer le bicentenaire du *Slave Trade Act*.

⁴ Jules David PROWN, *La Peinture américaine : des origines à l'Armoury Show*, Genève : Skira, 1969, 1987, pp.37-40.

Poe furent publiées en 1838, donc très peu avant : le roman, où la question du racisme est posée, contient des scènes d'anthropophagie perpétrée par des Blancs à bord d'un bateau, tandis que requins et cormorans s'acharnent sur les corps jetés à la mer. Face au tableau melvillien de Copley, celui de Turner serait plutôt poésque : à la froideur du reportage et des couleurs vert foncé de Copley, Turner substitue une scène mythologique, incroyable, dans un bain de jaune et de rouge.

La critique se déchaîna face à l'extravagance du tableau de Turner. Selon le jeune Thackeray, dans "Rhapsodie Picturale de Michael Titmarsh" paru dans le *Fraser's Magazine* de juin 1840 :

C'est le pan de couleurs le plus formidable qu'on ait jamais vu [...] Le tableau est-il sublime ou ridicule ? En réalité, je ne sais. Des rochers de gomme-gutte parsèment la toile ; des flocons de blanc sont étalés à la truelle ; des vésicules de vermillon s'activent follement çà et là [...] D'en haut, le soleil luit sur une mer horrible d'émeraude et de pourpre [...] Si la statue de Wilberforce, en bas [par Samuel Joseph, n° 1100 dans l'Exposition] devait être confrontée à ce tableau, le vieux gentilhomme de pierre bondirait de sa chaise et s'enfuirait terrifié !⁵

Après avoir observé à propos de Turner que « même dans ses caprices les plus fous, il y a tant de preuves d'un génie supérieur », le critique de *Art Union* s'exclamait le 15 mai : « *Qui ne regrettera point le talent gâché par ce grossier outrage à la nature* » avec ce tableau « *dont l'objet saillant n'est autre qu'une longue jambe noire, entourée par un banc de John Dorys aux nuances d'arc-en-ciel, qu'on distingue mieux à travers la surface de l'océan que des mouches dans l'ambre* »⁶. Pour l'*Athenaeum* du 16 mai, c'était « *une extravagance passionnée de ciel jaune souci, de mer couleur grenade, et de poissons habillés aussi gaiement que des fleurs de jardin en rose et vert, avec une jambe, brun foncé, informe qui jaillit de ce chaos bigarré afin de tenir la promesse du titre* »⁷.

En 1844, le tableau fut donné à John Ruskin par son père comme cadeau de Noël, mais après quelques années, le critique d'art trouva le sujet « *trop pénible pour vivre en sa compagnie* » et le vendit ; acheté chez Christie's en 1869, il partit

⁵ " ...the most tremendous piece of colour that ever was seen [...] Is the picture sublime or ridiculous ? Indeed I don't know which. Rocks of gamboge are marked down upon the canvas ; flakes of white laid on with a trowel ; bladders of vermillion madly spirited here and there [...] The sun glows down upon a horrible sea of emerald and purple [...] If Wilberforce's statue downstairs [by Samuel Joseph, n° 1100 in the exhibition] were to be confronted with this picture, the stony old gentleman would spring off his chair and fly away in terror !" *Catalogue Turner 1775-1851, op. cit.*, p. 145.

⁶ " ... in his wildest caprices there is so much evidence of genius of the very highest order [...] Who will not grieve at the talent wasted upon the gross outrage on nature [...] the leading object in which is a long black leg, surrounded by a shoal of rainbow-hued 'John Dorys', seen more clearly through the ocean surface than flies in amber". *Ibid.*

⁷ "a passionate extravagance of marigold sky, and pomegranate-coloured sea, and fish dressed as gay as garden flowers in pink and green, with one shapeless dusky-brown leg thrown up from this parti-coloured chaos to keep the promise of the title." *Ibid.*

pour l'Amérique en 1872. Cependant, dans le premier volume des *Peintres modernes*, Ruskin en avait donné, en 1843, cette célèbre description:

Mais, sans conteste, la mer la plus noble que Turner ait peinte, et, dans ce cas, la plus noble assurément jamais peinte par l'homme, est celle du Navire Négrier [...] Pourpres et bleues, les ombres lugubres des brisants creux se projettent sur le brouillard de la nuit, qui se forme, froid et bas, avançant telle l'ombre de la mort sur le navire coupable à la peine parmi les éclairs de la mer, ses mâts maigres inscrits sur le ciel en lignes de sang, ceint de condamnation avec cette teinte effrayante qui signe l'horreur dans le ciel et mêle ce déluge de feu avec la lumière du soleil, et qui, drossée au loin sur la houle désolée des vagues sépulcrales, empourpre la mer innombrable. Je crois que si j'en étais réduit à asseoir l'immortalité de Turner sur une seule de ses œuvres, je choiserais celle-ci. Sa conception hardie, idéale au plus haut sens du mot, repose sur la vérité la plus pure, et forgée avec le savoir concentré d'une vie [...] et tout le tableau dédié au plus sublime des sujets et des impressions (complétant ainsi le parfait système de toute vérité, que nous avons montré à l'œuvre chez Turner) — la puissance, la majesté, la morbidité de la haute mer, profonde, illimitée !⁸

En citant explicitement *Macbeth*, le commentaire ruskinien transpose le titre du tableau, après tout assez neutre, sur le terrain de la condamnation morale, voire du remords :

*Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il nettoyer ce sang
Sur ma main ? Non, c'est ma main plutôt qu'on verrait
Empourprer les innombrables mers
Et rougir tout ce vert (II, 2, 60-64).⁹*

⁸ “But, beyond dispute, the noblest sea that Turner has painted, and, if so, the noblest certainly ever painted by man, is that of the Slave Ship [...] Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty ship as it labours amidst the lightning of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight, and, cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea. I believe, if I were reduced to rest Turner's immortality upon any single work, I should choose this. Its daring conception, ideal in the highest sense of the word, is based on the purest truth, and wrought out with the concentrated knowledge of a life [...] and the whole picture dedicated to the most sublime of subjects and impressions (completing thus the perfect system of all truth, which we have shown to be formed by Turner's works) —the power, the majesty, and deathfulness of the open, deep, illimitable sea !” *Ibid.*

⁹ “Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand ? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red”.

Selon Ruskin, si le navire s'enfuit, c'est que, tel Macbeth au moment où le roi va être assassiné, il est déjà poursuivi par le remords. Si la mer n'est plus verte – comme elle l'était encore chez Copley –, c'est que le sang des esclaves mourants ou morts est déjà répandu, comme l'atteste cette tache vermillon située stratégiquement sous le bateau, dans un sillon vertical, un remous qui s'évase pour mieux dire le forfait. Le soleil rougeoyant n'est plus, comme dans le premier Turner inspiré par Le Lorrain, signe d'apaisement vespéral ou de sublime transcendant, il est couleur sang : il n'illumine pas la scène, il la plombe, la plonge vers une symbolique des couleurs, une palette funèbre. Comme dans *L'Incendie de la Chambre des Lords et des Communes* (*The Burning of the House of Lords and Commons, 16th of October, 1834, 1835*) peint quelques années plus tôt, soleil couchant et feu ravageur semblent se condenser ici en une seule boule effilée, un faisceau plutôt qu'un cercle, tirant le ciel encore éclairé vers le bas, là où surnagent les cadavres avant d'être bientôt dévorés par la meute marine. Cette transmutation du vert au rouge, ce rougeoiement généralisé des eaux innombrables, cette pigmentation des éléments, servent bien, selon Ruskin, à dire le crime originel, ineffaçable, qu'ont sur les mains les négriers qui s'enfuient à tire-voile à l'approche du typhon. Ce tableau raconte bien un crime, comme si le peintre avait été là pour surprendre le forfait, sur le fait. La peinture comme preuve irréfutable.

Notons que le navire, contre toute probabilité, fait voile vers la gauche, c'est-à-dire vers le typhon qui s'avance, comme s'il était déjà condamné. Jusque-là, on était plutôt du côté de Poe ou Melville : cette fois, avec ce « navire coupable » qui part du mauvais côté, on serait plutôt chez Conrad, dans *Typhon* ou « Le Conte » (“The Tale”, in *Tales of Hearsay*), monde maritime régi, selon Bertrand Saint-Sernin, par les forces et les signes : « *Les forces, qu'elles proviennent des éléments ou des hommes, exercent des pressions, suscitent des réactions ; les signes transmettent des informations ou délivrent des messages. La force est reconnue ; les signes parfois méconnus* »¹⁰. Le tableau de Turner est tout entier régi par ce déséquilibre – sans doute matérialisé par la ligne d'horizon qui penche – entre les forces historiques à l'œuvre ici, et les signes envoyés par le peintre : la jambe dressée comme une accusation, la condamnation du navire qui part du mauvais côté, aveugle au typhon qui se prépare.

Lecture : le crime de la peinture

On y voit désormais un peu plus clair. Un certain nombre de lignes de forces et de fractures, de tensions et de polarités se mettent en place.

Le contexte éclaire la production de l'œuvre, mais une première contradiction émerge dans le dessein du peintre, l'*intentio operis*, en 1840, soit après le vote, par le Parlement britannique, du *Slavery Abolition Act* de 1833. Pourquoi peindre ce tableau sept ans plus tard ? Sans doute parce que la loi de 1833, comme on le sait, abolissait l'esclavage dans la plupart des territoires relevant de l'empire britannique, à l'exception notable des territoires appartenant à l'*East India Company*, l'île de Ceylan, et celle de Sainte-Hélène. L'esclavage était donc aboli, mais pas partout, ni par tous : ainsi, Espagnols et Portugais continuaient de le pratiquer. Le fait que le titre du tableau

¹⁰ Bertrand SAINT-SERNIN, « La chambre de veille de Joseph Conrad » in *Les Temps Modernes* 555, octobre 1992, p.52

ne mentionne aucune nationalité pourrait indiquer le caractère universel de la dénonciation. Dans le même temps, la publication de la *Vie de William Wilberforce* (1839) ravive la question dans le domaine anglais : à quoi sert l'engagement de Wilberforce, mort la même année où sa loi fut votée, s'il subsiste encore, dans l'empire britannique, des poches d'esclavage ? Une telle question rappelle le débat de la période précédente, à partir de 1807, où le vote du *Slave Trade Act* s'était avéré parfaitement inefficace : statistiquement, c'est même plutôt dans cette période que la pratique consistant à jeter des esclaves par-dessus bord s'était répandue, avant que la loi de 1833 ne rende l'esclavage illégal. Daté de 1840, le tableau de Turner pourrait en réalité faire référence à une période antérieure, et pourquoi pas, au XVIII^e siècle, avec le cas du bateau négrier *Zong*. Un décalage, pour ne pas dire une contradiction s'opère donc entre le contexte immédiat du tableau, et la dénonciation renfermée par son titre et son contenu, qui le dépasse. Face au formalisme des lois, la peinture se veut critique pratique, *praxis* opératoire, qui a pour fonction d'atteindre cette « vérité pure » dont parlait Ruskin : l'esclavage doit être encore aboli. Sur le versant littéraire, notons que *Jane Eyre* se fait également l'écho, en 1847, du débat sur l'abolition de l'esclavage, en déplaçant la question, dix ans après l'émancipation définitive des esclaves antillais (1838), sur le territoire et le terrain anglais : comme le montre Susan Meyer, l'esclavage des Noirs¹¹ devient alors métaphore généralisée de l'état de dépendance économique, sociale, voire sexuelle des femmes dans la société anglaise. Le roman, lui aussi, fait du décalage chronologique entre sa date de parution et la diégèse qu'il raconte une sorte de levier politique lui permettant de dénoncer un « crime » dont on croyait, sans doute trop facilement, qu'il avait été lavé par un vote du Parlement : ce n'est pas un hasard si *La Prisonnière des Sargasses* de Jean Rhys (*Wide Sargasso Sea*, 1966), qui récrit *Jane Eyre* du point de vue de Bertha Mason, la femme folle créole, commence par un tableau de la Jamaïque après le vote de l'*Emancipation Act* (1834), source d'espoirs et de frustrations dans la communauté noire.

On peut lire dans le tableau de Turner une autre tension, liée cette fois à son organisation formelle, et à ce qu'il représente. Les contemporains de Turner semblent avoir été frappés moins par son sujet officiel, que vient préciser heureusement le titre, que par « l'objet saillant » constitué par la jambe noire. C'est ce détail majeur, ce *punctum* dirait Barthes dans *La Chambre claire*, qui vient perturber, perforer le *studium* qui pourrait, après tout, ne représenter qu'une marine de plus dans l'œuvre du peintre. Barthes note la « force d'expansion »¹² du *punctum* qui fait qu'une fois repéré, on ne voit plus que lui. L'objet saillant a pour fonction de saillir, de sortir de l'eau comme une protestation contre la manœuvre en train de se faire. On ne peut pas s'empêcher de penser, face à une telle tension – le navire à l'arrière-plan qui s'enfuit, indifférent et pressé, la jambe qui sombre, au premier plan – à *La Chute d'Icare* de

¹¹ Meyer date l'action principale du roman avant l'Emancipation : Rochester épouserait Bertha vers 1821, l'enfermerait dans la chambre de Thornfield au plus tard en 1825. Elle lit les échappées de Bertha à Thornfield, et ses tentatives d'assassinat contre ses oppresseurs, après dix années d'emprisonnement, comme une révolte symbolique, celle-là même que redoutaient les colons anglais en Jamaïque. Susan MEYER. « Colonialism and the Figurative Strategy of *Jane Eyre*. », Heather Glen, (ed.) *Jane Eyre : Contemporary Critical Essays*. Houndmills and London : Palgrave Macmillan, « New Casebooks », 1997, pp. 100-101.

¹² Roland BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p.74.

Bruegel, avec, entre le laboureur dont la charrue découpe méthodiquement la terre, et le navire toutes voiles gonflées qui se prépare au mouillage, les jambes d'Icare qui s'abîment dans l'indifférence du soleil couchant. Les célèbres vers de W. H. Auden, dans « Musée des Beaux-Arts » (1940), poème qui pourrait être lu comme une protestation sourde contre l'indifférence en temps de guerre, parlent très bien de ce « cri oublié » (*forsaken cry*) qui accompagne la chute, tandis que

... le soleil brillait

Comme il se doit sur les jambes blanches disparaissant dans le vert
De l'eau...¹³

C'est bien cette tension-là qui rend le tableau de Turner poignant, au sens où le détail, l'objet, vient transpercer la marine, le sujet : alors que le titre du tableau indique une opération en train de se faire, en cours, le tableau lui-même semble plutôt montrer un crime déjà fait. Le navire négrier s'en va déjà, après avoir jeté sa cargaison humaine par-dessus bord. La jambe du premier plan, à droite, introduit au contraire une dynamique interdisant l'oubli : à la fois sombrant et saillant, l'objet sombre s'abîme et pointe à la fois, du pied, jambe tendue, le long d'une diagonale qui, prolongée, désigne non pas le bateau qui s'en va, mais le soleil éblouissant, osant encore briller sur cette scène sombre, qui comme dans le tableau de Copley, possède à la fois ce caractère « instantané » et « immuable »¹⁴. Turner reprend à Bruegel la polarité *studium/punctum*, qui donne au tableau sa force muette de dénonciation et fait entendre ce cri poignant. La force du tableau de Turner vient alors du fait que son Icare est noir : si la scène échappe au contexte historique pour verser dans l'intemporel, c'est parce qu'elle est mythologique.

Une troisième tension s'opère si l'on envisage le tableau non plus comme la dénonciation d'un scandale, mais son lieu même. On sait à quel point les contemporains du peintre ont pu être scandalisés par le caractère informe, chaotique de ces compositions, auxquelles il avait souvent l'habitude de travailler encore jusqu'au dernier moment, y compris le jour même du vernissage¹⁵. Le détour intertextuel effectué par Ruskin pourrait être lu, de ce point de vue, comme une comparaison implicite de Turner avec Macbeth : si le crime est affaire de couleurs – empourprer la mer verte, image reprise par Auden dans son poème –, alors celui qui ensanglante la mer n'est autre que le peintre lui-même. Celui qu'à l'époque on avait traité de tous les noms – barbouilleur, marchand de couleurs, etc., sorte de Jackson Pollock, avant la lettre –, est celui qui commet ici un crime contre le style de marine classique, comme on en trouvait encore dans la peinture anglaise du XVIII^e siècle, souvent inspirée par les marines hollandaises du XVII^e¹⁶ : défi à l'équilibre des lignes

¹³

“ ... the sun shone

As it had to on the white legs disappearing into the green
Water... “

¹⁴ Jules David PROWN, *La Peinture américaine : des origines à l'Armoury Show*, op. cit., p.40.

¹⁵ Cf. la description, dans le *Catalogue Turner*, de son activité pour achever *The Burning of the House of Lords and Commons, 16th of October, 1834*, p. 142.

¹⁶ Cf. par exemple Charles Brooking (1723-59), *A Ship in a Light Breeze*, Londres, National Maritime Museum, in William GAUNT, *The great century of British painting : Hogarth to Turner*, Oxford : Phaidon Press, 1971, p. 24. Willem van de Velde le Jeune est mort à Greenwich en 1707.

avec cet horizon marin qui penche, avec ces canyons liquides creusés comme des tranchées, défi aux proportions et à la perspective avec ces poissons aux gueules béantes, qui sont d'autant plus gros qu'ils viennent de loin, crime que ce rougeoiement généralisé des eaux par soleil interposé. « Outrage à la nature » ce tableau est avant tout outrage à la peinture. Dans un autre tableau de Turner, *Le Vaisseau de ligne 'Le Téméraire' remorqué à son dernier mouillage pour y être démolé en 1838* (*The Fighting 'Temeraire' tugged to her last berth to be broken up, 1838*, 91 x 122 cm, Londres, *Tate Gallery*), qui inspira à Melville un poème¹⁷, Michel Serres voit à travers la fumée du remorqueur le signe d'un « nouveau monde », celui de la vapeur et de la révolution industrielle, qui va bientôt détruire l'ancien, au tournant des années 1840. Le fait que la même couleur rouge-brun soit utilisée pour peindre la fumée qui s'échappe du remorqueur et celle du soleil couchant, qui ensanglante là aussi la mer, pourrait suggérer que la révolution en marche est d'ordre cosmique : la révolution industrielle ensanglante l'horizon. Avec *Négriers jetant par-dessus bord les mourants et les morts*, c'est une autre révolution qui s'annonce, toute picturale : jamais plus on ne pourra peindre un soleil couchant sur la mer à l'ancienne manière. Turner saborde son bateau, brûle ses vaisseaux, mélange ses pinceaux. Au moment même où elle réclame, en pratique, l'abolition de l'esclavage, la peinture s'abolit elle-même, tirant à hue et à dia, renversant les hiérarchies bien établies, renversant les pigments, ciel et mer mêlés dans une seule boule de feu et de sang.

Bibliographie

ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien : descriptions*. Paris : Folio-essais, 2000, n°417 ; Denoël, "Médiations", 2005.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

Catalogue Turner 1775-1851. Exposition du 16 novembre 1974 au 2 mars 1975. London : Tate Gallery, 1975.

GAUNT, William. *The Great Century of British Painting : Hogarth to Turner*. Oxford : Phaidon Press, 1971.

MEYER, Susan. "Colonialism and the Figurative Strategy of *Jane Eyre*." Heather Glen, (ed.) *Jane Eyre : Contemporary Critical Essays*. Houndmills and London : Palgrave Macmillan, "New Casebooks", 1997.

POE, Edgar Allan. *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*. Trad. Ch Baudelaire. Paris : Le Livre de Poche classique, 2007.

PROWN, Jules David. *La Peinture américaine : des origines à l'Armoury Show*, Genève : Skira, 1969, 1987.

ROBERTS-JONES, Philippe. *Bruegel : La Chute d'Icare*. Fribourg : Office du Livre, 1974.

SAINT-SERNIN, Bertrand. « La chambre de veille de Joseph Conrad » in *Les Temps Modernes* 555 (octobre 1992).

SERRES, Michel. *Feux et signaux de brume : Zola*. Paris : Grasset, 1975.

¹⁷ Cf. notre édition de *Benito Cereno*, Paris, GF-Flammarion, 1991, Introduction, p. 8.