

TURNER



**GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS.
DU 24 FÉVRIER AU 24 MAI 2010.**

PAR MANUEL JOVER

and THE MASTERS



Turner et ses peintres.

Commissaires : Guillaume Faroult, David Solkin, Ian Warrell.



Exposer Turner et ses maîtres équivaut à pratiquer une coupe transversale de son œuvre, qui en révèle les principaux ressorts et les caractères primordiaux. Certes, l'apprentissage d'après les maîtres, la copie, la référence aux traditions, étaient alors des éléments essentiels de toute formation artistique. Mais chez Turner, le rapport aux maîtres, anciens et modernes, est bien plus qu'un processus pédagogique et dépasse la filiation à une tradition précise. Il s'agit d'un dialogue en profondeur et continu, qui nourrit sa création, du début à la fin de sa carrière. Ce qui surprend est la variété des sources qu'il aborde avec une insatiable avidité, et surtout la façon dont il les incorpore à ses propres recherches, à l'opposé de tout éclectisme formel. Les maîtres qu'il se choisit sont des exemples à méditer, à exploiter et à dépasser, dans un esprit

d'émulation mais aussi d'implacable compétition. La variété des sources correspond, en partie, à la variété des genres alors en vogue en Angleterre. Turner voulut être le premier dans chacun de ces genres. Par ambition comme par intérêt commercial.

Ce fils de barbier acquiert une solide formation qui lui assure la maîtrise du dessin d'architecture et de la représentation topographique, ainsi que celle de l'aquarelle, technique privilégiée des paysagistes anglais du XVIII^e siècle. Le plus fameux d'entre eux est alors Richard Wilson, le grand continuateur des paysagistes classiques, dont il transpose les modèles dans les vues de la campagne anglaise. Les peintres de paysages franco-romains du XVII^e siècle, tels Nicolas Poussin, Gaspard Dughet et surtout Claude Le Lorrain, jouissaient d'une vogue considérable en Angleterre.



Turner pouvait admirer leurs œuvres dans les grandes collections privées qui ouvraient leurs portes aux jeunes artistes. La légende veut qu'un jour, on l'aurait retrouvé en pleurs devant un tableau du Lorrain, se lamentant qu'il n'arriverait jamais à rien faire d'aussi beau. Il s'y essaya cependant, avec grand succès, tout au long de sa carrière, et Le Lorrain demeura son maître de prédilection. Lorsque Turner légua par testament une partie de son œuvre à la couronne d'Angleterre, il y mettra une condition : que deux de ses peintures soient accrochées face aux Lorrain de la National Gallery. Son vœu fut exaucé, et ce dialogue se poursuit jusqu'à ce jour.

L'œuvre du Lorrain représenta à ses yeux le type le plus accompli de la peinture de paysage, fondée sur une conception poétique qui allie l'observation des →

Double page précédente :

Joseph Mallord William Turner

Une étude de Watteau d'après les principes de Dufresnoy.

1831, huile sur panneau de chêne, 40 x 69 cm.

Tate Britain, Londres.

À gauche :

Claude Gellée dit Claude Le Lorrain.

Port de mer au soleil couchant.

1639, huile sur toile, 103 x 135 cm.

Musée du Louvre.

À droite :

Joseph Mallord William Turner.

Le pont des Soupirs, le palais des Doges

et la Douane, Venise : Canaletto peignant.

1833, huile sur panneau d'acajou, 51 x 82 cm.

Tate Britain, Londres.



phénomènes naturels, essentiellement lumineux, à l'évocation de l'Histoire et de ses prolongements mythiques, soit un ordre du monde qui, par-delà la fugacité des phénomènes, rejoint l'intemporalité du divin. Turner approfondira la grande réverbération solaire du Lorrain, des tableaux de ports magnifiques proches de son modèle (comme *Didon construisant Carthage* ou *Le Déclin de l'empire carthaginois*) peints en 1815 et 1817, aux œuvres presque informelles de la fin, où les choses à peine identifiables se dissolvent dans les tourbillons d'une sorte de *lumen* divin. Du paysage historique dans la continuation de Poussin et Le Lorrain, qui devient alors un genre à part entière, principalement en France grâce à l'action de Charles-Henri de Valenciennes, Turner donne une interprétation très personnelle, sacrifiant l'habituel rendu lisse

et méticuleux à un faire ample et expressif, et privilégiant l'action dramatique et fantastique de la lumière. C'est en rival désireux de vaincre par sa propre originalité, et non en disciple docile, que Turner affronte les maîtres. Ainsi, lorsqu'il s'attaque au *Déluge* de Poussin, avec la toile éponyme de 1805, il ne garde de son illustre modèle que la sinistre tonalité grise et brune, mais la claire structure du paysage poussinesque est littéralement soufflée par la violence des éléments déchaînés. On l'oublie trop souvent, Turner se voulut aussi un maître de la peinture d'histoire, et les thèmes d'une grande partie de ses paysages sont historiques, mythologiques ou bibliques. En excellant dans le genre du paysage historique, Turner dame le pion à Richard Wilson et répond à une demande forte sur le marché. Plus forte encore était



la demande en tableaux hollandais, qu'il s'agisse de paysages marins ou de scènes de genre. David Wilkie avait pour ainsi dire nationalisé les sujets à la David Téniers. Turner tenta de rivaliser avec lui en traitant des sujets de genre. Mais c'est en puisant chez les paysagistes hollandais, tels Albert Cuyp, Jacob Ruysdael ou Willem van de Velde, que son inspiration fut la plus féconde. En 1801, le duc de Bridgewater, qui possédait une fabuleuse collection incluant des Raphaël, Titien, Lorrain, Poussin, Cuyp, lui demande de peindre un pendant au *Début de la tempête* (1672) de Van de Velde. Le jeune peintre (il a alors 26 ans) profite de l'occasion pour imposer à la fois sa maîtrise d'un genre très prisé et l'originalité, la supériorité de sa vision, la puissance d'un souffle qui transfigure le modèle. Sa toile, *Bateaux hollandais dans une*

tempête, reprend la même composition, symétriquement inversée, avec les mêmes gros nuages noirs et le même coup de projecteur sur la voile gonflée. Mais la position en "zigzag" de la barque et du navire, leur mouvement respectivement ascendant et descendant, impulsent un irrésistible mouvement →

À gauche :

Nicolas Poussin.

L'hiver ou le Déluge.

1660-1664, huile sur toile, 118 x 160 cm.

Musée du Louvre.

À droite :

Joseph Mallord William Turner.

Le Déluge.

1805, huile sur toile, 143 x 236 cm.

Tate Britain, Londres.



de tangage qui fait ressentir physiquement le soulèvement de la houle. Et le vaste premier plan très éclairé des flots écumants et tourbillonnants donne une tout autre dimension au tableau : c'est le formidable dynamisme des éléments, cette beauté du chaos et ce sentiment d'effroyable infini, qui prévalent. La théorie du sublime avait bien souvent donné lieu à une rhétorique du sublime. Turner sut donner corps à un sublime à la fois concret et fantastique, capable de stupéfier ou d'enchanter le spectateur par ses suggestions de la démesure, de l'illimité, du gouffre. Il fut sans doute le plus sagace interprète de la peinture hollandaise, tirant les plus riches leçons notamment de Rembrandt, dont il admire "la perspective aérienne enveloppée de ténèbres".

Un autre genre particulièrement prisé en Angleterre était la *veduta* dont Antonio Canaletto avait laissé dans ce pays, où il avait passé une bonne partie de sa carrière, de fameux exemples. Plusieurs peintres anglais s'étaient illustrés dans les vues de Venise ou "à la vénitienne", et Turner ne manqua pas de rivaliser avec eux et d'en triompher : car rien ne convenait mieux à son génie que les paysages de la lagune, dont il tira les plus ensorcelantes féeries, plus proches à vrai dire du radieux Tiepolo que des minuties de Canaletto. Plus inattendue est sa passion pour Watteau, artiste alors peu goûté. Turner aurait dit qu'"il avait appris du Français plus que d'aucun autre peintre", et il consacra au moins un tableau au peintre des fêtes galantes, qu'il représenta travaillant dans son atelier, et dont il



sut capter les éclats furtifs, les silhouettes évanescentes dans des climats argentés.

Turner se mesura aussi, bien sûr, aux étoiles montantes de la peinture anglaise, Thomas Girtin, mort trop jeune, Richard Parkes Bonington, tôt disparu lui aussi, et John Constable, son plus redoutable concurrent. On sait que Turner profitait des journées de vernissage des tableaux précédant l'ouverture des expositions pour parachever, voire transformer ses œuvres, en fonction de celles de ses rivaux. Lors de l'exposition de 1832 à la Royal Academy, son tableau, une marine aux tonalités raffinées, se trouva placé à côté d'un des chefs-d'œuvre de Constable, *L'Inauguration du pont de Waterloo*, auquel le peintre donnait les dernières retouches. Cette toile, écrit Charles Robert Leslie, biographe de Constable,

“semblait peinte d’or et d’argent liquides” et faisait pâlir celle de Turner. Celui-ci alla chercher sa palette et rajouta une bouée couleur minium sur sa mer grise, tache percutante qui à son tour fit pâlir les vermillons et les garances de l’œuvre rivale. “Il est venu ici, dit Constable, et a tiré un coup de canon.” ■

À gauche :

John Constable.

L'inauguration du pont de Waterloo.

1832, huile sur toile, 131 x 218 cm.

Tate Britain, Londres.

À droite :

Joseph Mallord William Turner.

Le déclin de l'empire carthaginois.

1817, huile sur toile, 170 x 238 cm.

Tate Britain, Londres.



En 1871, pendant un long séjour à Londres, Claude Monet et Camille Pissarro découvrent Turner. Ils s'émerveillent du prestige et de la féerie de ses colorations; ils étudient ses œuvres, analysent son métier. Ils sont tout d'abord frappés de ses effets de neige et de glace. Ils s'étonnent de la façon dont il a réussi à donner la sensation de blancheur de la neige, eux qui jusqu'alors n'ont pu y parvenir avec leurs grandes taches de blanc d'argent étalé à plat, à larges coups de brosses. Ils constatent, que ce merveilleux résultat est obtenu, non par du blanc uni, mais par une quantité de touches de couleurs diverses, mises les unes à côté des autres et reconstituant à distance l'effet voulu.

Ce procédé de touches multicolores, qui s'est manifesté tout d'abord à eux dans ces effets de neige parce qu'ils ont été surpris de ne pas les voir représentés, comme de coutume, avec du blanc et du gris, ils le retrouvent ensuite, employé dans les tableaux les plus intenses et les plus brillants du peintre anglais. C'est grâce à cet artifice que ces tableaux paraissent peints, non avec de vulgaires pâtes, mais avec des couleurs immatérielles

Paul Signac,
D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme,
La revue blanche, 1899.





Ci-contre :

Joseph Mallord William Turner.

La plage de Calais, à marée basse, des femmes récoltant des appâts.

1830, huile sur toile, 73 x 107 cm.

Bury Art Gallery and Museum, Bury, Royaume-Uni.

Ci-dessus :

Joseph Mallord William Turner.

L'Ange debout dans le soleil.

1846, huile sur toile, 79 x 79 cm.

Tate Britain, Londres.