

ÉDITION POPULAIRE ANARCHISTE

UNE APPROCHE DE WILLIAM TURNER

présenté par
Julien Leclercq

VERSION IMPRIMABLE
PARTAGEABLE
INTERDIT À LA VENTE

"Le dernier voyage du Téméraire"
William Turner (1838) Domaine public



JOSEPH MALLORD WILLIAM
TURNER

L'Angleterre a fomenté et entretient un bruit persévérant et justifié autour de la curieuse personnalité de Turner. On dirait même, à voir cette insistance, que la période de lutte n'est pas close encore sur ce nom et que la consécration universelle n'est pas jugée complète. C'est peut-être vrai. Le vieux Ruskin a été, il y a plus de cinquante ans, le premier ouvrier de cette gloire. Il a donné le ton, fourni les épithètes, classé les œuvres, établi leur qualité. Ceux qui, après lui, ont honoré Turner, imitèrent ses appréciations. Les renseignements ne manquent pas dans les bibliothèques de Londres¹.

Les biographies ont une tendance à considérer le sujet comme difficile. Il est évident qu'il devait, à une époque non lointaine, paraître plus complexe qu'il ne l'est en vérité. S'il est vite fait de raconter la vie de Turner, dénuée de secousses et d'événements sail-lants, il y a dans une biographie étendue beaucoup à dire sur son œuvre. Celui-ci est abondant et varié et très intéressant à annoter dans son évolution. Un esprit ambitieux, une intelligence en perpétuel mouvement, un naturel impressionnable, s'y manifestent tour à tour et quelquefois simultanément, souvent avec de la téméraire naïveté dans l'ambition, de la confusion dans l'intelligence, et de la simplicité dans le naturel. A l'envisager au seul point de vue pictural, puisque la peinture au sens général a seule occupé Turner, cet œuvre est témoin passionné de théories esthétiques parfois pédantes et retardataires et aussi d'enthousiasmes de voyageur épris sans arrière-pensée de spectacles charmants, pittoresques ou merveilleux. Enfin, cet œuvre est d'abord un reflet de choses antérieures, puis un reflet de choses contemporaines et finit par être une précursor. C'est un sujet à facettes multiples, où maintes questions se présentent. Mais avouons que le recul lui est favorable.

A Paris le nom de Turner évoque une vague idée de peinture lumineuse, fantasmagorique et révolutionnaire. Les exclamations admiratives et clichées de quelques poètes qui suivent les modes de Londres ont fait de cet étranger, qui méritait bon accueil, une victime du snobisme le plus dangereux. A tel point

qu'en 1894, chez Sedelmeyer, une exposition d'une douzaine de ses œuvres, parmi d'autres de l'école anglaise, a provoqué une injuste opposition de la part d'artistes irrités, de critiques embarrassés et d'amateurs étonnés. Turner ne fut pas compris parce qu'il avait été, d'abord, maladroitement loué, et puis parce qu'en général on ignorait qu'en 1800, avec ses vingt-cinq ans, il avait beaucoup travaillé. Son originalité n'était pas celle qu'on lui croyait, et, le traitant en contemporain, on la lui contestait. Le génie de Turner, qui s'éveille après mille travaux, progresse par étapes et ne s'impose vraiment qu'assez tard, aurait eu besoin d'être démontré par une suite chronologique d'œuvres. Cette exposition, dont nous avons conservé le souvenir, avait le tort, pour des visiteurs non informés, de situer Turner comme un accident spontanément survenu hors de l'école anglaise, hors de toutes les écoles, hors de la peinture elle-même.

Une petite campagne, menée à ce moment-là pour faire entrer au Louvre une des peintures exposées, souleva même des protestations qui, malheureusement, triomphèrent. Ce qui prouve bien que le nom de Turner n'avait pas encore toute sa signification. Le prix que l'on demandait de l'œuvre était élevé : ce fut le prétexte d'hostilités décourageantes pour le groupe d'amateurs disposés à en faire don à notre grand musée. La peinture sur laquelle le choix s'était arrêté s'intitulait *Ancienne Italie* et provenait de l'exécuteur testamentaire de Turner, qui avait voulu laisser à l'interprète de ses volontés, en signe de confiance et d'amitié, un précieux héritage. L'auteur, par conséquent, lui attribuait une valeur, et, de ce fait, elle avait son histoire. Elle devait avoir été peinte postérieurement à 1835 et avant 1840 sans doute, c'est-à-dire soit au cours, soit, plus vraisemblablement, au retour de son troisième et dernier voyage d'Italie, celui dont il revint avec cet accent d'originalité enfin conquise, qui nuisit tant à sa réputation de son vivant et qui la lui assura plus belle dans la postérité. Originale, oui ; pourtant pas encore au point qu'il allait atteindre dans quelques toiles seulement, mais en tout cas maîtresses, cette *Ancienne Italie*, brillante, féerique, colorée, rêve d'architecture baignée de lumière entre ciel et eau, avait l'avantage de traduire, à un beau moment de sa carrière, dans une synthèse enthousiaste de Rome et de Venise,

¹ Voir surtout : *Turner and his works, illustrated with examples from his pictures and critical remarks on his principles of painting*, par John Burnet. Londres, 1852.

tous ses enchantements de peintre en puissance et, en même temps, de conserver la marque de sa filiation. C'était une œuvre de la même époque, de la même inspiration et de la même qualité que *l'Agrippine débarquant avec les cendres de Germanicus* (ill. page 117), de la National Gallery. Celle-ci, où le peintre, peu soucieux de la vérité historique, évoque une Rome antique avec le palais restauré des Césars, fut peinte et exposée à la Royal Academy en 1839. A l'exposition du Guildhall, en 1899, on pouvait aussi voir une toile analogue, un peu moins heureuse dans sa complication plutôt lourde de personnages : le *Mariage de l'Adriatique*, de 1840, représentant, avec une affluence de gondoles à décorations multicolores, une solennité vénitienne d'autrefois. Le Turner aurait accentué et complété notre salle anglaise du Louvre. Par contre, la personnalité de son auteur aurait continué de nous échapper, car celui-ci n'est pas de ceux, comme Reynolds, Gainsborough, Constable, Romney, Lawrence, Opie, Hoppner et, en général, tous ses compatriotes, Hogarth excepté, qu'un bel échantillon suffit à expliquer.

Bref, Turner reste aujourd'hui incompris, sauf par une minorité infime, et, malgré cinquante remarquables de ses œuvres qui se trouvent à Paris, le sujet est ici presque nouveau.

Joseph-William Turner est né le 23 avril 1775, à Londres, dans le quartier de Covent Garden, où son père tenait échoppe de barbier-coiffeur. L'harmonie ne semble pas avoir régné dans le ménage de ses parents et l'aisance y fut certainement inconnue. La famille, l'intimité, le "home" ne purent, dans ces conditions, être bien agréables à l'enfant, qui se montra de bonne heure taciturne, solitaire et un peu sauvage. Les biographes constatent que Turner, malgré ses nombreux admirateurs et la vente facile de ses œuvres, ne fut jamais vraiment populaire en Angleterre, où le grand succès va toujours de préférence à la peinture de sentiment, de grâce et de familiarité. Ils inclinent à attribuer à sa jeunesse sans douceurs de l'avoir détourné de comprendre et de pratiquer un art favorisé qui menait de son temps, comme aujourd'hui, aux honneurs, à la richesse et à l'engouement de la société

"fashionable". Il suffit pourtant d'un regard sur sa vie, son caractère et ses travaux pour se convaincre que la chaleur du foyer paternel n'aurait pu créer en lui un génie tendre. Entre Lawrence, son aîné, et Wilkie, de dix ans plus jeune que lui, s'il n'eut jamais la vogue du premier, gracieux mais superficiel, ni du second, familier mais un peu romance, c'est qu'il avait moins de facilité mais plus d'ardeur et de curiosité que l'un et que l'autre. Seulement préoccupé de peinture, sa faculté d'assimilation le portait à subir l'influence des œuvres d'art. N'ayant pas l'esprit à plaire, très confiant en lui-même, plutôt d'un naturel bourru qu'aimable, il se trouvait, par contre, que le monde, la mode et l'opinion n'en avaient aucune sur lui.

En vérité, sa jeunesse et celle de Lawrence ont plus d'un trait commun. Fils d'aubergiste malchanceux avec des airs d'artiste manqué ou fils de barbier avare et mal marié, lequel des deux se fût vanté d'avoir sur l'autre l'avantage d'une naissance heureuse ? Chacun ne reçut qu'une instruction de hasard et sommaire. La peinture les accapara dès l'enfance, le père de Turner ne voulant pas s'opposer à une vocation incontestable après avoir vainement essayé de faire de son fils un coiffeur suffisant, et les parents de Lawrence ayant peu de goût pour le travail et jugeant meilleur d'exploiter les précoces aptitudes de leur petit prodige. Dans tous les cas, deux caractères ne furent plus opposés. Lawrence était souple, sensible, délicat, féminin ; il avait connu de bonne heure les inflexions et les tournures du langage élégant, pris vite et sans gaucherie les manières aimables et distinguées ; il s'était instruit aisément de tout ce que devait savoir un jeune homme en contact avec les esprits cultivés et l'aristocratie. Sa personne avait naturellement du charme, il était doux et généreux. Les milieux mondains, les opinions dans l'air, les sourires, la coquetterie et le besoin de plaire aux femmes l'impressionnaient à son insu ; il aimait les livres, surtout les vers. Actrices et dames nobles se disputaient d'être ses marraines, il les avait conquises sans volonté, par attraction naturelle.

Turner était tout différent : entier, indépendant, égoïste, peu sociable, quasi insolent, méfiant, cachottier. A l'âge de quatorze ans, il

refusait farouchement de montrer ses travaux. Il reste d'un abord difficile. Sa tenue manquait de soin ; la vulgarité de ses manières offusquait, et il ne se souciait pas d'imiter celles des autres ; son visage, aux traits accentués, était froid et sans mobilité ; dans sa jeunesse il paraissait plus que son âge. Toute compagnie, sauf celle où il pouvait être question d'art, lui était indifférente. Nul n'a manifesté moins d'envie de fréquenter le beau monde. Ce genre de vanité lui fut étranger. Vers la fin de son existence, après avoir travaillé toute la semaine, il mettait le samedi soir quatre ou cinq guinées dans sa poche et, jusqu'au lundi matin, se délassait, se déridait, dans la société point select des mariniers de la Tamise. Ses quelques vieux amis étaient morts, les uns même depuis longtemps. Or, parmi eux, dans l'intimité, il était enjoué, bon enfant et sans gêne. La solitude absolue l'accablait, sans doute, et il lui fallait se déplier quelque part.

Il commençait à peindre qu'il savait à peine écrire. Toute sa vie il parla un langage trivial et incorrect. Ignorant dans sa jeunesse, il ne cessa point de l'être, dit-on, si bien que ses contemporains s'étonnent de certains sujets qu'il traita dans ses tableaux et qui supposent des lectures que l'on présume accidentelles ou provoquées par des conseillers qui se faisaient les pourvoyeurs de son imagination, — et ces lectures courtes se réduisaient à des bribes de l'*Odyssée* de Pope, de l'*Énéide* de Dryden, et de quelque traduction des *Métamorphoses*. On exagère son ignorance : le mystère de sa vie a trompé certes bien des gens. Avec l'orgueil qu'on lui sait, il est probable qu'il affecta de dédaigner le vernis d'instruction qui donnait du brillant à ses rivaux, tout en se promettant de les éblouir de sa supériorité infuse. Il lisait sans en rien dire, car l'ignorance complète et tranquille n'est guère compatible avec sa curiosité et avec ce gros brin de pédanterie qu'il dissimule assez mal.

Tant pour son extérieur que pour la nouveauté de ses dernières œuvres, on finit par comprendre que, survivant, à la fin de sa carrière, à ses concurrents en notoriété, on s'abstint de lui décerner les suprêmes honneurs qui sont en Angleterre l'apanage et la consécration de la célébrité. Les souverains n'eurent pas l'idée de l'anoblir, estimant sans

doute que c'eût été à la nature de commencer, et les académiciens, à la mort de Lawrence, n'imaginant pas qu'il pût être un président respectable, préférèrent élire sir Martin Shee, un peintre qui avait de la noblesse de nom et de littérature, mais bien oublié aujourd'hui. L'Académie avait pourtant ouvert de bonne heure ses portes à Turner. Il y entra en 1802, alors qu'elle était encore jeune et accueillante. D'ailleurs, les peintres anglais n'étaient pas très nombreux à cette époque et l'on en trouve peu qui ne furent pas académiciens. Cet homme étrange, qui possédait à Queen Anne Street une maison spacieuse et confortable et qui devait mourir, le 19 décembre 1851, sous un nom d'emprunt, dans un secret pied-à-terre qu'il avait à Chelsea, fut cependant enterré dans la crypte de la cathédrale Saint-Paul, à côté de sir Joshua Reynolds. Il ne disparut donc pas sans considération.

C'est son voisin de sépulture qui, vers 1789, lui enseigna les premiers principes de peinture à l'huile. Turner, à l'âge de quatorze ans, copia deux des plus beaux portraits de Reynolds. Celui-ci, presque aveugle, abandonnant ses pinceaux, dut bientôt éloigner un élève dont l'aptitude précoce n'avait pu manquer de l'intéresser. A la même date, le jeune artiste se passionne pour l'architecture, ses principes et son histoire, mais, étant en même temps allé suivre des leçons de perspective, le professeur le renvoya à son père en le déclarant incapable de jamais apprendre cette science. Plus tard, lorsqu'en 1807 il fut lui-même professeur de perspective à l'Académie, il conserva de cette algarade un gai souvenir et prit garde de professer comme son passager maître. Il pensa toujours avec raison qu'il ne faut pas en peinture appliquer mathématiquement les lois précises de la perspective. Pour lui, la fuite des plans n'était qu'affaire d'impression, variable selon l'atmosphère, la lumière et la couleur et que l'œil détermine. Quel véritable artiste a pensé autrement et établi, comme un problème à résoudre d'après une règle, les plans d'une œuvre ?

1789 est l'année de son admission comme élève à l'Académie royale et 1799 l'année de sa nomination au titre d'associé. Durant cette décade, il se manifeste surtout dans l'aquarelle ; en peinture il fut un copiste en-

thousiaste et infatigable de tout ce qu'il voyait. Chez son protecteur, le Dr Monro, médecin de l'hôpital de Bethléem, il avait à sa disposition une collection assez importante de maîtres anciens. Son admiration fut sans bornes pour les marines de Willem van de Velde, qui avait vécu à Greenwich et y était mort en 1707, laissant en Angleterre un nombre considérable de ses œuvres et y jouissant d'une telle réputation que Walpole estime que « ses marines sont, dans leur genre, d'une perfection égale aux tableaux d'histoire de Raphaël. » C'est devant une marine de van de Velde que Turner disait à un ami : « Voilà ce qui m'a fait peintre. » En 1790, il avait débuté comme exposant à l'Académie avec une aquarelle et, dès lors, avait été assidu aux expositions annuelles. En fait de peintures de ces dix années d'étude, il n'y a, à la National Gallery, qu'un petit panneau, *Effet de lune sur la Tamise* (ill. page 33), exposé à l'Académie en 1797, et un assez grand paysage montagneux, *Matin dans le Lancashire* (ill. page 35), exposé en 1798. Une petite marine et un petit paysage montagneux exposés en 1899 au Guildhall (n° 469 et 465) sont approximativement de ce début, comme *Énée et la Sibylle*, qui serait, avec une *Cinquième plaie d'Égypte*, vue au Guildhall, la primeur de ses ambitions de peintre historique. Marines et paysages, d'une facture hollandaise, bien peints et composés sont supérieurs à l'*Énée*, œuvre métisse, d'une imagination boiteuse, qui semble s'appuyer sur quelque Gaspard Dughet et sur Rubens comme sur d'inégales béquilles. La *Dixième plaie d'Égypte* (ill. page 47) et *Jason à la recherche de la Toison d'or* (exposés en 1802), la *Destruction de Sodome* (de 1805) et la *Déesse de la Discorde dans le jardin des Hespérides* (1806) ne sont guère plus heureusement venus. N'oublions pas qu'en Angleterre, à cette époque, Rubens était depuis trois quarts de siècle le soleil de la peinture d'histoire, comme van Dyck le maître du portrait, et qu'en 1755 Wilson, qui avait passé six ans en Italie et s'était lié à Rome avec Joseph Vernet, était revenu à Londres transformé à l'image de celui-ci et y avait accrédité un idéal classique. Ce n'est pas là qu'il faut juger du talent de Turner dans sa jeunesse, mais sur des exemplaires comme

*Kilgarren Castle*² (1799) et sa répétition par temps orageux (même année). Ces deux toiles montrent combien l'impression directe de la nature, en lui imposant une vision nette, fut salutaire à Turner. Entre deux roches coule la Teif et sur l'une d'elles, dans une position imprenable, se dressent les ruines de la vieille forteresse. Le motif est romantique et traité, comme certains paysages de Rembrandt, à la manière sombre, avec un effet de contre-jour. La variation du même sujet atteste que le jeune peintre s'intéressa tout de suite aux phénomènes de la lumière. Dès les aquarelles des débuts, ses recherches sont évidentes, et c'est dans l'aquarelle qu'il en acquiert d'abord l'expérience. L'atmosphère et les ciels le passionnent. Au Guildhall étaient exposées en 1899 ces deux variantes de *Kilgarren Castle*. Et il y avait encore un petit *Paysage montagneux* (1802) avec des nuages noirs obscurcissant les roches et, dans le plan central, un rayon de soleil faisant diffusion ; un petit effet du matin après l'orage, encore dans un motif de ruines, *Dunstanborough Castle* (1802) (ill. page 41) ; puis *Conway Castle* (1803), par un temps menaçant, et le *Moulin à vent* (1806), dans un incandescent couchant d'or. La mer, dans les marines de cette période, est grandement observée dans ses agitations et dans ses rapports avec la tonalité et les accidents des ciels, et quand ce sont des sujets composés, comme *La « Victoire » revenant de Trafalgar* (1806), son art continue de se maintenir dans des voies sûres.

L'école anglaise intervient très tard dans l'histoire universelle de la peinture. Au temps de Turner, les grands peintres anglais du XVIII^{ème} siècle étaient presque des contemporains pour lui. Hogarth était mort en 1761 et Wilson en 1782. Gainsborough mourait en 1788, Reynolds en 1792, Romney en 1802. Il arrivait, lui, avec une seconde génération éduquée par la première. L'Écossais Raeburn, Hoppner, Opie et Lawrence continuaient la tradition du portrait-tableau ; John Crome et John Constable représentaient le paysage, ce dernier avec un véritable amour de la terre natale ; George Morland, Mulready et Wilkie pratiquaient le genre. C'était un souci chez ces peintres, de rechercher l'originalité dans

² En fait il s'agit du *Chateau de Kilgerran* (aujourd'hui Cilgerran). NdE

l'interprétation des visages, de la nature ou de la vie familière de leur pays. A travers leurs aînés, ils étaient nourris d'art hollandais et d'art flamand, stimulés par la virtuosité de celui-ci et touchés par la bonhomie de celui-là, mais la simplicité hollandaise, chez eux comme chez leurs aînés, tournant au sentiment, et la puissance flamande s'adouciissant en grâce.

Turner s'inspire plus directement des œuvres d'art anciennes en faveur en Angleterre : on dirait même qu'il n'a de regards que pour les tableaux des collections, mais il semble et il devient bientôt certain que s'il imite c'est avec l'ingénue volonté de surpasser tout ce qu'on admire. Parallèlement, il suit sa tendance à peindre d'après nature, bien qu'il pense toujours à quelque maître. Les motifs qu'il choisit dans ses excursions sur la côte et à l'intérieur l'induisent par leur caractère à la personnalité. Il y a lieu de douter, à voir les grands sujets de son legs à la National Gallery, qu'il ait beaucoup attaché d'importance à ses impressions naturelles. Il se trouvait par là trop voisin de ses rivaux et voulait fonder en Angleterre un art docte dont Wilson n'avait donné qu'un avant-goût, faire date, faire école, établir la domination, sur un art simple et spontané, de ce que l'on pourrait appeler les humanités de la peinture. Cela prouve au moins une forte assurance. Mais il s'ensuit un réel embarras pour le juger. On ne s'attendait guère à lui découvrir dès l'abord ces grands airs classiques, ces manières latines, dans un pays où le classique n'existait pas à l'état d'autorité. C'est Wilson qui lui ouvre le chemin au moment où ses précédentes admirations l'ont lassé ou quand il en a épuisé les joies, vers 1800-1802. Par Wilson, en remontant la filiation, il arrive à Poussin et à Claude Lorrain, très séduit déjà par les intermédiaires, Joseph Vernet et ce Gaspard Dughet dont toutes les cours d'Europe, au XVIII^{ème} siècle, ont tenu à honneur de posséder des œuvres, le croyant l'égal de Poussin. Et pourtant, Turner sera un jour le plus libre et le plus personnel des peintres anglais, un peu malgré lui, emporté par la puissance de son instinct, plus fort que tous les calculs de son ambition. Celle-ci n'eut pas de bornes. C'est pour la satisfaire et s'assurer la suprématie qu'il laissa au musée national de sa patrie, avec un sentiment qui ressemble plus à la

certitude qu'à l'espoir de triompher, cette collection d'environ quatre-vingts peintures³, dont la moitié au moins sont un obstacle à reconnaître immédiatement son génie. Nous ne parlons pas des aquarelles, qui sont innombrables. Parmi ces peintures, il en est qu'il avait vendues et qu'il racheta plus tard, et d'autres qu'il refusa toujours de vendre. Ces tranquilles sacrifices à l'éclat de son nom lui semblaient être imposés comme un devoir. Mais il faut tout de même se féliciter que la modestie n'ait pas été son lot, car la mode, qui a plus d'empire sur les esprits en Angleterre que partout ailleurs, n'eut ainsi aucune prise sur lui. Le sort fortuné de Lawrence, choyé et encensé, ne lui suggère aucune concession ni le troubla de la moindre envie.

Dans son naïf orgueil, Turner croyait sincèrement que, pour avoir imité ou copié tant de maîtres, il les avait vaincus sur leur propre terrain. C'est avec une longue préférence qu'il lutta de cette manière avec le Lorrain. Cet orgueil, sans proportion avec les résultats de la première moitié de sa carrière, est justifié par les productions de la fin, mais, lui, il conserva jusqu'au bout la conviction que ses premières œuvres détrônaient ses inspirateurs et il n'eut jamais la moindre velléité de renier ces toiles. En somme, l'irritation est admissible des artistes qui, l'ayant entendu louer en termes extravagants et abstraits, se trouvent devant celles de ses œuvres auxquelles il a donné le plus de temps et son maximum d'effort volontaire. Pour s'être jugé lui-même trop favorablement dans toutes ses productions, le donateur de la National Gallery ne produit pas, avec sa collection, l'effet d'enthousiasme immédiat et irrésistible qu'il ambitionnait. Le visiteur n'est qu'à moitié coupable de se laisser aller à une impression fausse à laquelle Turner l'induit. L'on s'impatiente de le voir Hollandais dans un *Appareillage de pêcheurs à Saint-Pierre-lès-Calais* (1803), dans la *Mort de Nelson*⁴ (1808), et en général dans toutes ses marines, puis rembranisant dans un *Portrait de lui-*

³ Il y en avait bien une centaine, mais environ quatre-vingts seulement sont exposées dans les salles, les autres étant reléguées dans les bureaux de l'administration.

⁴ Le titre devrait être "*La « Victoire » remontant la Manche avec le corps de Nelson*", peint vers 1807-1819 selon la Tate Gallery. NdE

*même*⁵ (1802) (ill. page 39), puis titianisant dans une *Sainte Famille* (1803), puis biblique ou mythologique ou pastoral dans des paysages anglo-romains comme *Le Passage du Pont*⁶ (1815), puis rubénien dans son *Apollon tuant le serpent Python* (1811), puis pasticheur de Claude Lorrain dans cette *Didon et la flotte des Troyens à Carthage*, avec lumière et fluidité d'atmosphère (1828). Et l'on se dit que tout cela est bien capricieux, bien impersonnel et parfois bien retardataire sur le mouvement d'art de son temps, alors que c'est le témoignage d'une grande activité, d'une énorme curiosité et d'un désir insatiable de tout s'approprier. Dans une salle étrangère, salle française, une *Didon construisant Carthage* (1815) voisine avec un *Port de mer au soleil couchant* de Claude Lorrain, et, tout à côté, un *Lever de soleil dans la brume* (1807) (ill. page 53) touche à un paysage pastoral du même peintre. Ainsi l'ordonnait son testament. La clause est insolente et ingénue. Il voulait prouver par ce voisinage sa supériorité sur le maître qui lui avait découvert les atmosphères lumineuses et l'avait mené dans une voie propice. Mais il n'en est rien. Notons, entre autres, que ses personnages, dans ses tableaux classiques, manquent presque toujours de style. Ceux de ce *Lever de soleil* ont des gaucheries hollandaises. D'ailleurs les rapports de ce tableau avec la peinture hollandaise sont plus nombreux qu'avec la peinture de Claude Lorrain. Ce n'est pas une surprise, puisqu'il est de l'année 1807. Dans le *Port de mer* il y a autant d'air léger et d'espace dans les plans, de ciel derrière les architectures, de simplicité et d'aise dans l'ordonnance que de lourdeur dans les pierres de la *Carthage* du peintre anglais et d'insistance dans l'effet de soleil diffus. Pourquoi Turner appelle-t-il la comparaison ? Que vient-il nous faire remarquer qu'il ne jouit pas de la liberté intérieure du maître français ? Placé partout ailleurs, sans prétention de rivaliser, ce tableau révélerait que ce qui paraît de la confusion près d'un Lorrain est le bon signe d'une exaltation et d'une force insoumise.

⁵ En fait, cet "Autoportrait" est daté de 1799 par les sources actuelles. NdE

⁶ L'auteur fait référence à "La traversée du ruisseau". NdE

Bref, à la National Gallery, en obéissant à un premier mouvement, l'on penche à être injuste et l'on risque de ne pas apprécier à leur mérite les œuvres qui marquent une vraie personnalité, un affranchissement, une maîtrise et une nouveauté dans l'art. Nous ne parlons pas encore de l'*Ulysse raillant Polyphème* (ill. page 81), qui est une belle peinture. Gustave Moreau l'eût aimée. Cette toile importante fut peinte en 1829 et exposée à la Royal Academy l'année même. Turner, en effet, rejoint là l'idéal d'artistes comme Moreau, en France, et comme Böcklin, en Allemagne, qui, tout imbus des richesses de tons romantiques, revenaient aux inspirations classiques. L'*Ulysse raillant Polyphème* est, en marine, l'équivalent du paysage historique, mais peint dans une magnificence de couleur "rubénienne" dramatisée. Polyphème, au sommet de son rocher, apparaissant dans une éclaircie du ciel, porte bien la marque de Rubens. Ce n'est pas encore la grande originalité que nous découvrons dans ce tableau, mais, en voyant Turner effleurer le romantisme à travers l'éducation classique qu'il s'est donnée, nous le voyons du même coup passer par-dessus le romantisme et se dégager malgré lui d'une éducation pour laquelle il manquait de tranquillité native. En analysant l'idéal d'un Moreau et d'un Böcklin on y reconnaît assez vite une tendance réactionnaire. Le préromantisme de Turner semble au contraire transitoire et normal. L'instinct était si puissant chez celui-ci et dominait si bien la réflexion théorique, les principes et l'éducation, et sa mobilité d'esprit était telle, que des phénomènes psychologiques d'évolution d'art, qui, souvent, ne se produisent que par la réaction ou l'enchérissement d'une génération sur l'autre, s'opéraient naturellement en lui avec une logique succession ascendante. Ceci revient à dire que, sous des influences multiples où prévaut l'instinct, influence du dedans, sur les influences extérieures, les déformations s'engendrent chez ce déformateur inconscient et génial. Et c'est ainsi qu'il accomplit une carrière dont les points extrêmes sont, comme valeur, véritablement des points extrêmes.

Dans son activité sollicitée de toute part, les voyages ont une influence salutaire sur son développement : c'est par eux que ses théories s'évanouissent devant le spectacle de choses qui le transforment. Il semble qu'il dé-

couvre dans la nature des merveilles auxquelles il ne croyait pas. Il entre dans un monde de réalités splendides où des suggestions nouvelles stimulent ses facultés créatrices. Le domaine de l'artiste lui apparaît plus vaste. Ce qu'il cherchait en lui et chez les maîtres pour alimenter ses facultés, il le trouve en profusion hors de lui et hors des maîtres. Mais il procède avec ses visions de nature comme avec ses visions d'art ; il déforme tout ce qu'il voit, dans une exaltation qui le mène à donner un caractère de généralité à ses visions. Devant la nature il ne conçoit que la grande impression, comme, dans la théorie, il ne concevait que le grand style. Mais il n'eut pas le grand style comme il eut celui de la grande impression. La première fois qu'il quitta Londres, il n'alla pas loin. Ce fut en 1793, et la tournée comprit Margate, Cantorbery, Rochester, Douvres. En 1795, il parcourut le Derbyshire, s'arrêta à Nottingham, Worcester, Birmingham, Chester, Tunbridge, Bath, Bristol, Windsor et maintes autres villes. Sa première excursion dans le Yorkshire est de 1797. Il visite la Suisse et une partie de la France en 1802. Ses déplacements en Angleterre sont constants durant toute sa vie. Souvent il a passé le détroit. La France et la Suisse l'ont attiré cinq ou six fois, et de 1819 à 1840 il a fait trois fois le voyage d'Italie. Ces trois voyages ont une importance considérable.

L'Italie n'a pas eu sur Turner l'influence habituelle. Depuis certains Flamands et Hollandais du XVI^{ème} siècle jusqu'à nous, combien de peintres en ont fait le pèlerinage et, libres au départ, en sont revenus avec les entraves du classique ? Où les autres se sont asservis, lui, il s'est libéré. N'ayant pas ressenti en Italie une impression qui correspondait à l'idéal qu'il avait élu, et sincère dans l'impression qu'il éprouve, cet idéal se décompose et, après le dernier voyage, en 1838, il n'en reste plus trace. Le premier voyage était de 1819 et le second de 1829.

L'exposition du Guildhall devait rendre plus profonde la connaissance de Turner. Entre le visiteur et l'artiste, il nous a semblé, quant à nous, que les rapports se détendaient. L'esprit critique, chez le premier, laissait place au bien-être d'un plaisir non contrarié. L'artiste, qui n'était pour rien dans la combi-

naison, vous permettait de l'admirer à l'aise, sans vous imposer telle ou telle vue ambitieuse mais moins séduisante de son œuvre. Les peintures d'histoire n'étaient pas nombreuses : quatre seulement. *Mercur et Hersé*, qui fut exposé à l'Académie Royale en 1811, en même temps que l'*Apollon tuant le serpent Python*, de la National Gallery, rappelait plutôt le *Passage du pont* de 1815. C'était un paysage anglo-romain, avec ponts, ruines et grands arbres majestueux s'élevant dans un ciel clair d'été. Les trois autres tableaux étaient : *L'enlèvement d'Europe* et *Mercur et Argus*, tous deux de 1836, et *L'Enlèvement de Proserpine*, de 1839, ou du moins exposé en 1839. Ces dernières œuvres se distinguent de celles de 1811 par une intervention moins théorique de la nature, mais peintes assez tard ; on pourrait croire que l'auteur n'a fait que réaliser là des projets anciens, esquissés peut-être depuis longtemps. Rien ne lui était plus facile que de concevoir de pareils sujets après s'être assoupli sans cesse, de 1807 à 1819, à ce genre d'étude. En cet espace de douze années, travaillant assidûment à son *Liber Studiorum*, il avait exécuté pour cette publication soixante et onze compositions. L'abondance des éléments que comporte cet ordre d'idées est surtout très remarquable dans *Mercur et Argus*. Dans ce genre néo-classique, il faudrait aussi citer *Ehrenbreitstein*, malgré les soldats que l'on voit à l'exercice devant la pyramide tombale où longtemps ont reposé les cendres de Marceau. Mais le paysage est composé, et ne saurait-on pas qu'il manque l'exactitude que l'on s'en douterait. L'on voit à gauche la forteresse fameuse et à droite la ville de Coblentz avec le pont sur la Moselle ; les premiers plans sont occupés par quelques personnages près d'une fontaine ; le tombeau est dans le plan moyen. Celui-ci se dresse lumineusement blanc dans l'atmosphère d'un jour plein de clarté.

Somer Hill est un exemplaire charmant d'une époque où Turner, au milieu de ses premières préoccupations de style, obéissait parallèlement à de belles impressions de nature, car il fut un temps, entre les environs de 1812 et jusqu'aux environs de 1820, où le style et l'histoire l'accaparèrent tout entier. L'œuvre que nous citons est de 1810. *Somer Hill* est une propriété à la campagne. Le site

est délicieux : la maison s'élève au sommet d'une prairie taillée dans un parc et descendant à une pièce d'eau qui pourrait être un petit lac. C'est au déclin d'un beau jour de commencement d'automne ; le ciel bleu se dégrade en jaune rosé, la verdure du feuillage prend déjà des tons dorés et quelques arbres du bord se reflètent dans les eaux tranquilles d'un gris chaud ; un bateau de plaisance dort sur le lac et des canards y nagent comme endormis eux-mêmes ; dans la prairie pâit un bétail éparpillé et peu nombreux. Tout cela est calme, l'impression est naturelle, simple, exquise.

Après 1820, c'est-à-dire au retour d'Italie, la recherche du style chez Turner, devenue moins exclusive que pendant les années précédentes, se vivifie dans un retour à la nature. *Mortlake* (1827) (ill. page 77) est un témoignage de cette transformation. Devant une terrasse de parc, bordée d'arbres espacés, coule la Tamise décrivant une grande courbe ; à droite, l'habitation. Il existe au Louvre, depuis quelques années, une vue des coteaux de Meudon prise du parc de Saint-Cloud, par Louis-Gabriel Moreau (1740-1806). A quelques mètres, ce paysage, d'ailleurs excellent, ne fait guère songer aux environs de Paris. Quand on s'approche, c'est un tableau de nature et l'on serait presque disposé à croire que le peintre n'a pas déplacé pour la circonstance les deux grands beaux arbres de la terrasse de Saint-Cloud entre lesquels apparaissent les coteaux de Meudon comme dans un cadre. *Mortlake* fait, de loin, la même impression. Ceux qui ne connaissent point l'Italie se croiraient à Rome au bord du Tibre, ou à Venise, au Lido ; les bateaux ont des airs de gondole. De près, on oublie la présentation, qui est des plus agréables, pour entrer avec joie dans le détail des fonds, des eaux, du feuillage, des terrains et dans l'atmosphère chaude de ce beau soir d'été sur le fleuve.

Les œuvres qu'il nous semble encore utile de citer, tant pour leur valeur que pour la description du développement de Turner, datent des dix dernières années de sa vie. Entre *Mortlake*, de 1827, et le *Mariage de l'Adriatique*, de 1840, auquel nous nous sommes arrêtés plus haut, les peintures intermédiaires sont les tableaux d'inspiration classique déjà nommés. Nous entrons dans la période glorieuse qui

suit le dernier voyage d'Italie, nous arrivons aux œuvres contemporaines de l'*Agrippine débarquant avec les cendres de Germanicus* (ill. page 117) et du *Téméraire* (1839) (ill. page 115), qui, avec *La Tempête de neige* (1842) (ill. page 141) et *Pluie, vitesse et fumée*⁷ (1844) (ill. page 147), ne laissent aucun visiteur amoureux d'art quitter la National Gallery sans enfin admirer Turner. Il en fut tout autrement de son vivant. Ces œuvres et d'autres moins éclatantes lui coûtèrent le succès. Dès 1833 et ses premières peintures vénitiennes, le grand artiste ne fut plus compris. Devant des peintures où l'originalité s'installait maîtresse, le public anglais des expositions de la Royal Academy déclara de l'aversion.

Rosenau (ill. page 133), le château du prince Albert à Cobourg, est tout à fait caractéristique de la dernière manière de Turner. Comme la maison dans *Somer Hill*, le château, rose, se dresse au dernier plan dans des valeurs de fond. Toute l'importance est donnée aux eaux du premier plan. Elles sont pures, calmes et fluides, et, dans des colorations toutes nouvelles et hardies, se reflètent des oppositions de soleil et de nue, d'azur et de feuillage. Et puis, à côté de cette toile vibrante, voici encore deux intenses impressions de Venise : *La Giudecca* (1841) (ill. page 131) et le *Campo Santo* (1842) (ill. page 139). Dans *La Giudecca* on aperçoit les dômes de Venise dans les gris perlés de l'horizon, sous un ciel bleu ensoleillé où planent de petits nuages rosés ; les eaux, sillonnées de gondoles, passent d'un bleu splendide à un vert pâle et des tons d'or. Le *Campo Santo* est dans des teintes roses sous un ciel azuré à nuées blanches ; dans les eaux se reflète la blancheur des grandes voiles d'une felouque. Dans ces vues de Venise, c'est l'abandon d'une Italie linéaire pour un rêve de couleur. *La Bouée de naufrage* (The wreck buoy) (ill. page 165) est de l'année 1849. Après les merveilleuses productions de 1839 à 1845, il y a, dans la carrière de Turner, comme dans la fin d'un beau jour après un brillant coucher de soleil, un instant crépusculaire qui précède la nuit de la mort. On sent

⁷ En l'occurrence, il s'agit plutôt de "Pluie, vapeur et vitesse". NdE

une fatigue, une lassitude, une main qui ne se dirige plus, une impression qui ne se définit pas, — de la sénilité. Eh bien ! ce n'est pas le cas de cette dernière œuvre qui a toutes les qualités des précédentes. Les premiers plans sont ponctués de deux bouées dont l'une est verte⁸ et non loin desquelles louvoie un bateau aux voiles rouges et jaunes ; derrière celui-ci, un yacht dont les voiles blanches se mêlent aux rais d'un arc-en-ciel. L'effet est de ses meilleurs.

En somme, dans ses œuvres de composition Turner ne fait que combiner le plus souvent des éléments empruntés. Il est surtout un artiste d'impressions, qui, pendant longtemps, n'en connaît d'autres que celles qu'il recevait des œuvres de maîtres. Sa compréhension du style composé fut ordinaire, il manqua d'aisance, et de Claude il ne comprit profondément que le côté lumineux de son génie. Le grand amour de la lumière et de la couleur, et de l'effet dans la lumière, voilà ce qui lui appartient et voilà ce qui se développe en lui graduellement. Les ambitions le poussent vers un art abstrait et son tempérament l'en écarte. Devant les vérités de la nature, ses facultés se déploient. On ne pourrait pourtant pas dire de lui qu'il est un observateur de la nature. Ce qui le frappe est d'essence assez fugitive au début, beaucoup plus à la fin, et ne se note pas. Cela passe, il le saisit, s'exalte, et il en rend la vérité d'intensité beaucoup plus que la vérité de forme. Les œuvres originales, il les crée dans la prolongation d'une rêverie qui a pour point de départ une réalité. Dans l'aquarelle, il trouve plus vite sa voie. On le comprend. Explorant, en France, les bords de la Seine ou de la Loire, voyageant en Italie, en Suisse, il cherchait des moyens rapides de fixer ses impressions de villes aperçues, de montagnes lointaines, de lacs, de châteaux, le tout noyé dans la lumière et lavé largement dans les tons qui l'avaient séduit. C'est par l'aquarelle, d'une façon générale, qu'il prit possession d'abord de tous les sujets qu'il voulait traiter, puis qu'il fit l'expérience de ses impressions. Il fut toujours et en tout un artiste intéressant, mais lorsqu'en peinture il puisa à cette source abondante d'impressions

il fut un peintre incomparable, quelquefois réalisant des prodiges.

La *Tempête de neige* et *Pluie, vitesse et fumée* sont de ces prodiges. Ici, c'est le spectacle des choses qui l'a agité. Dans ces peintures, rien que de la lumière et des éléments. Devant ce train franchissant quelque pont sur la Tamise, laissant derrière lui une rive baignée par l'ondée et traversant une atmosphère mouillée et translucide, il nous vient à l'idée que la grande force de Turner fut d'être dépourvu de tout préjugé à une époque où les artistes, plus qu'aujourd'hui, en étaient pleins. N'est-ce pas en vertu d'un caractère naïf, simple et puissant qu'il sut, tout naturellement, aussi bien copier sans scrupules un tableau ancien et s'en approprier les principes que s'émouvoir sans arrière-pensée d'un spectacle aussi nouveau et tout de suite en faire une représentation magnifique et esthétique comme d'un phénomène séculaire qui n'eût point choqué l'esprit conservateur des hommes ?

Alors nous nous apercevons, en remontant chronologiquement le courant de son œuvre, qu'il fut toujours libre et indépendant malgré des apparences de servilité. Nous découvrons du mouvement et de la vie dans le grouillement de personnages qui nous semblaient maladroits, et il ne nous déplaît plus que le style large et aéré du Lorrain tourne à l'effet grossier ou se disloque sous sa main. Si Turner dédaigna ou négligea de parler un langage élégant et d'écrire d'une façon correcte, s'il ne fut ni un gentleman dont on peut raconter les succès mondains, ni un amant dont il soit plaisant de narrer les aventures, l'intelligence de son art a été grande et ses connaissances spéciales ont été nombreuses. Et quand on admire la noble allure de Reynolds, la séduction et la distinction de Gainsborough, le sentiment profond de Constable, il faut aussi admirer l'éclat de Turner. L'école anglaise, sans lui, ne pourrait valablement se targuer d'avoir rien inventé et, après avoir beaucoup reçu, de n'avoir à son tour rien donné.

⁸ Cette bouée indique, d'après des conventions maritimes, qu'à cet endroit un bateau a sombré.

ŒUVRES CHOISIES
présentées chronologiquement



1794 La maison du Christ, Oxford - Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

Un des plus grands et plus riches collèges de l'Université d'Oxford, avec sa cathédrale.



1794-1797 La Medway - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Medway est une rivière au sud de l'embouchure de la Tamise, vers Rochester.



1794-1797 Rye, Sussex - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Ancien port sur la Manche, au sud de l'Angleterre.



1796 Pêcheurs en mer - Tate Gallery, London

La première peinture à l'huile de Turner exposée à la Royal Academy.

Sur la gauche on aperçoit les "Needles", les "Aiguilles" qui s'élèvent à la pointe occidentale de l'île de Wight.



1796 Vue des côtes du Sussex - *Fitzwilliam Museum, University of Cambridge*



1797 Abbaye de Kirkstall, Yorkshire - *Fitzwilliam Museum, University of Cambridge*

Ancienne abbaye, aux alentours de Leeds.



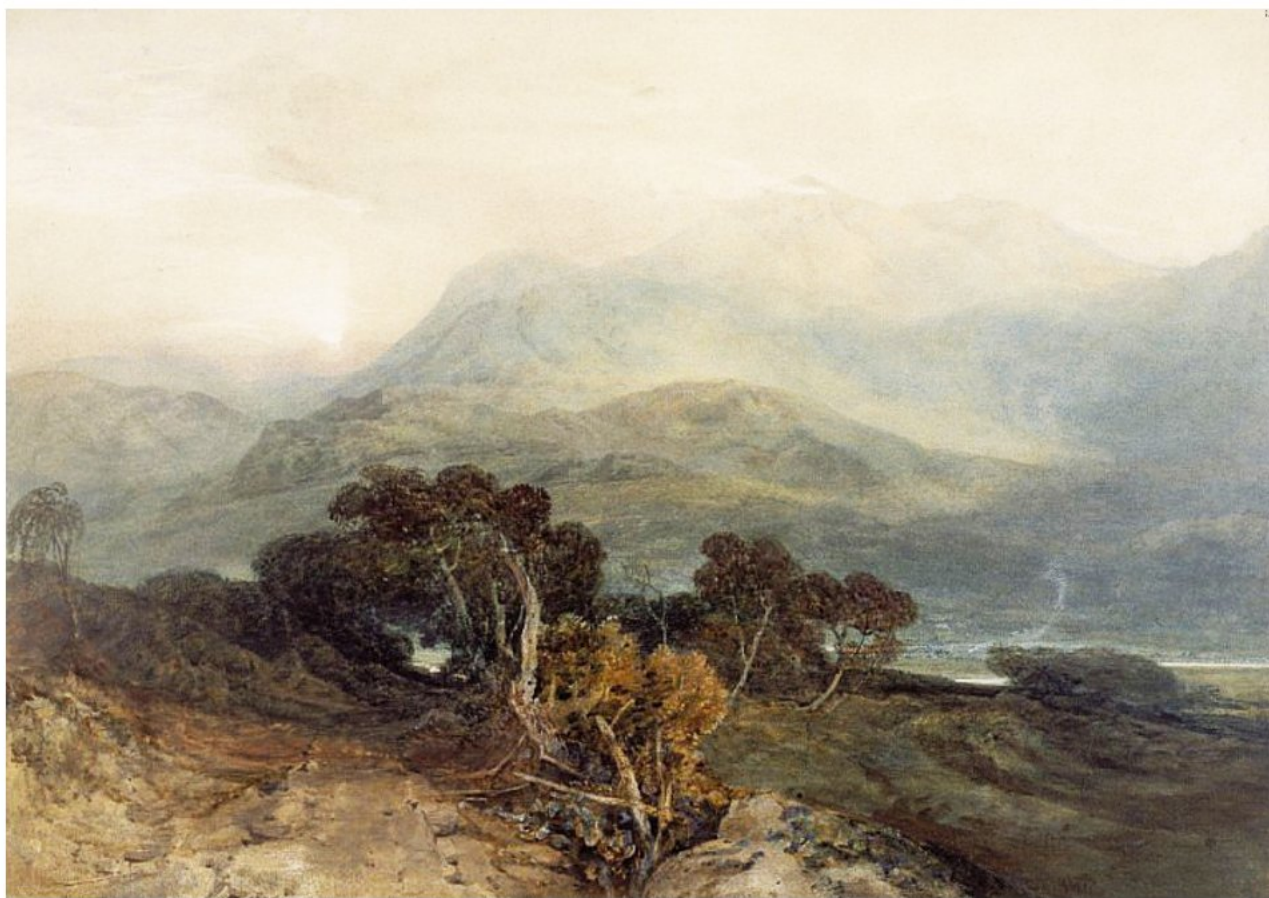
1797 Clair de lune, une étude à Millbank - *Tate Gallery, London*

Cette étude a été peinte d'après une position proche de la "Tate Britain".



1798 *Matin dans les collines de Coniston, Cumberland - Tate Gallery, London*

*En 1798, ce tableau était associé à un poème de Milton : "Paradise lost" (Le Paradis perdu).
Un membre de l'Academy aurait dit : « les œuvres de cet artiste découvrent une force de l'esprit... »*



1798-1799 Mont Snowdon, derniers reflets - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*



1799 Autoportrait - Tate Gallery, London

Alors âgé de vingt quatre ans, Turner peint ce tableau à l'époque de son élection comme associé à la Royal Academy. Son travail est déjà qualifié de "sublime" dans la presse de l'époque.



vers 1798-1800 Château de Dunstanburgh - *Laing Art Gallery, Newcastle*

Château situé sur la côte, au nord-est de l'Angleterre.



vers 1800–1802 Château de Dolbadarn - *The National Library of Wales, Aberystwyth*



1801 Durham - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Ville au nord-est de l'Angleterre. On voit ici le château et la cathédrale.



1802 La dixième plaie d'Égypte -Tate Gallery, London

Exposé juste après son admission en tant que membre de la Royal Academy, cette peinture évoque, dans un style à la Nicolas Poussin, le passage biblique concernant la mort des premiers-nés égyptiens.



1803 Quai de Calais - *The National Gallery, London*



vers 1803-1804 Paysage marin avec une bourrasque arrivant - *Fuji Art Museum, Tokyo*



1807 Lever de soleil dans la brume - *The National Gallery, London*

Un tableau d'influence hollandaise, très probablement exposé en 1807 à la Royal Academy.



vers 1808 Vallée de Chamonix - *Taft Museum of Art, Cincinnati*



1811 Le ferry de Saltash, Cornouailles - *Metropolitan Museum of Art, New York*

Saltash était relié à Plymouth par un ferry, un pont de chemin de fer fut construit en 1859, et le pont Tamar en 1961.



1815 L'éruption de la Soufrière, dans l'île de Saint-Vincent, à minuit, le 30 Avril 1812
University of Liverpool Art Gallery

Première explosion de niveau quatre de la soufrière de Saint Vincent, elle s'est déroulée du 27 avril au 9 juin 1812.



1817 Éruption du Vésuve - *Yale Center for British Art*

Volcan dominant Naples, au XIXème siècle, il y eut vingt-deux événements éruptifs du Vésuve.



vers 1819 Édimbourg vu de la colline de Calton - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

*La colline de Calton, appelée aussi "le trône d'Arthur" serait le lieu de la première construction de la ville.
Le premier château fut construit avant le septième siècle et fut connu sous le nom de Din Eidyn.*



vers 1823-1824 La bataille de Trafalgar, 21 octobre 1805 - *National Maritime Museum, London*

*Turner, grand admirateur de Nelson, a peint cette œuvre sur commande royale.
C'est la plus grande réalisée par l'artiste.*



vers 1823-1824 Rhodes - *Yale Center for British Art*



1824 Le pont de Grenoble - *The Baltimore Museum of Art*

Aquarelle peinte pour un commanditaire : Charles Holford à Hampstead sur la base de l'étude de 1802.



vers 1826-1830 Scène sur la Loire - *The Ashmolean Museum, Oxford*

Tableau se situant près du Château de Clermont.



vers 1826-1831 Ancenis-sur-Loire - *The Fitzwilliam Museum, Cambridge*

Vue du château d'Ancenis, dont l'origine date de 984, la forteresse date, elle, du XV^{ème} siècle.



vers 1826-1831 Orléans, crépuscule - *The Fitzwilliam Museum, Cambridge*

On voit la cathédrale Sainte-Croix dans le fond du tableau.



1827 Terrasse de Mortlake - National Gallery of Art, Washington

Mortlake est un arrondissement de la banlieue londonienne.

Il existe un autre tableau du même endroit, mais dans l'autre sens du fleuve : "1826 La maison de l'écuyer William Moffatt, à Mortlake, tôt, un matin d'été", ce dernier fait parti de la collection Frick.



1827 Passagers montant à bord (Pas de Calais) - *Manchester City Galleries*



1829 Ulysse raillant Polyphème - *National Gallery, London*

Sujet que l'on retrouve dans les carnets de Turner dès 1807.



1829 Messieurs les voyageurs à leur retour d'Italie (par la diligence)
dans une congère de neige sur le mont Tarrar, le 22 janvier 1829 - *The British Museum, London*

Peinture relatant une anecdote vécue par le peintre lui-même lors du retour de son troisième voyage en Italie.

La diligence a été prise dans une tempête de neige et les passagers forcés de camper dans la neige.

Il semblerait que le peintre se soit mis en scène : l'homme au haut de forme que l'on voit devant les flammes.

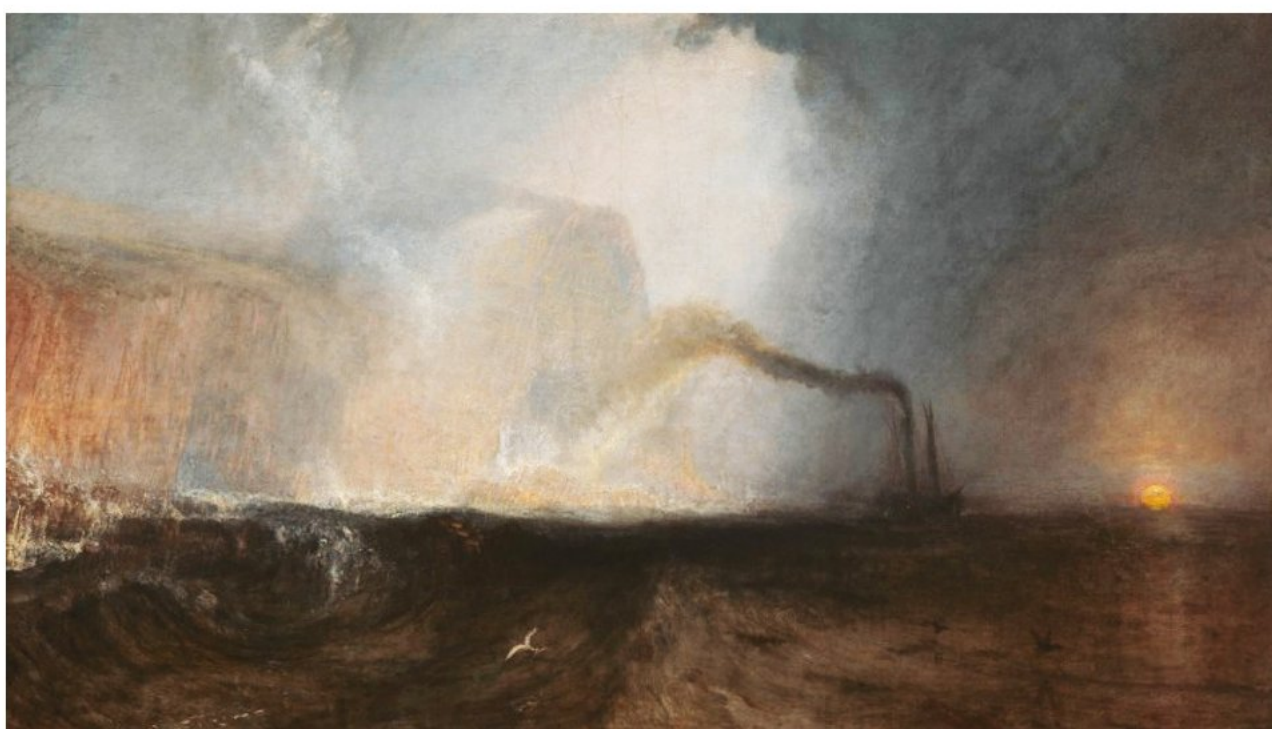


1830 L'étoile du soir - *The National Gallery, London*

Le titre n'est pas à proprement parlé de Turner, mais vient d'une poésie griffonnée par l'artiste dans un carnet de croquis de 1829-1830.



Vers 1832 Château de Kidwelly, Galles du sud - *Harris Museum and Art Gallery, Preston*



1832 Staffa, la grotte de Fingal - *Yale Center for British Art*

Cette grotte est située face à la mer, sur l'île de Staffa, en Écosse.



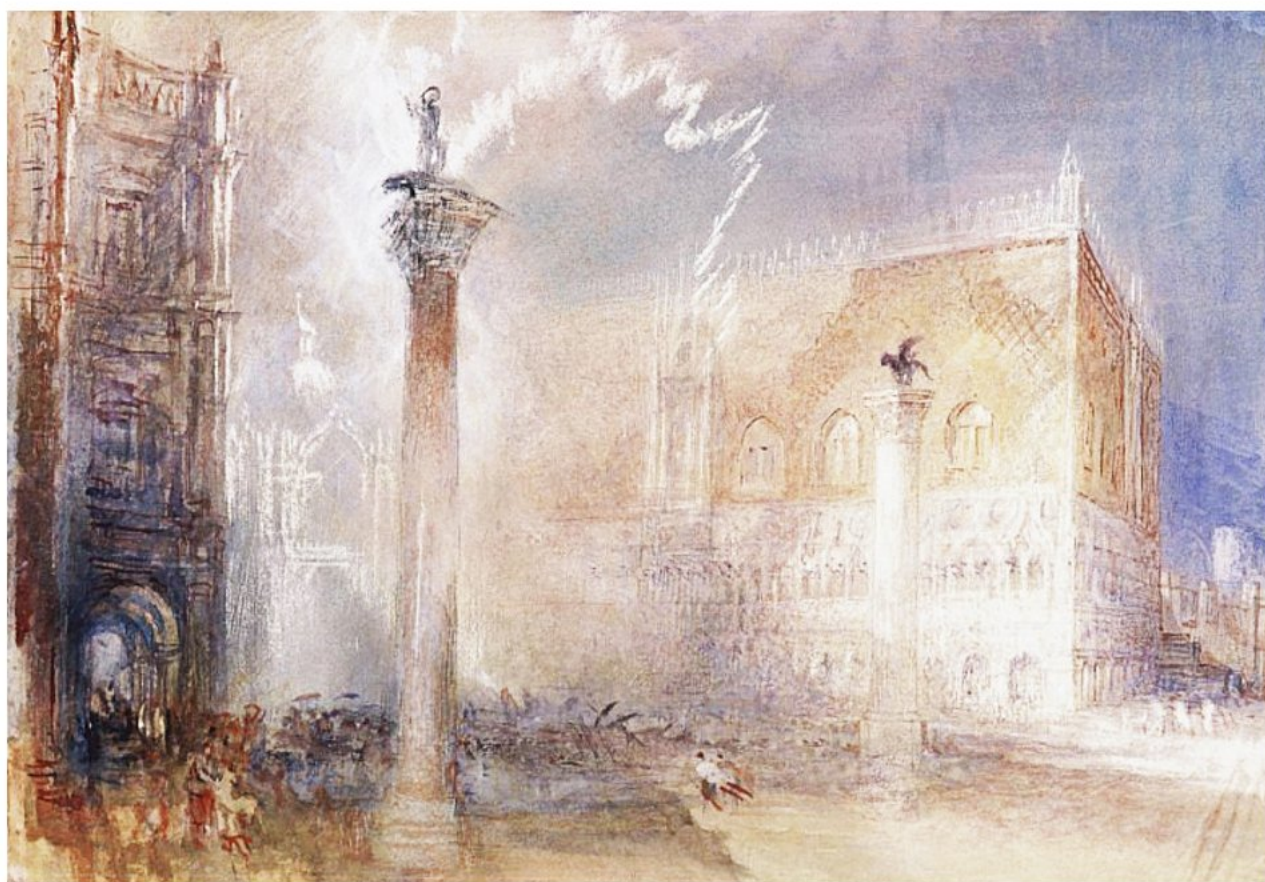
Vers 1834 Lyme Regis - Cincinnati Art Museum

“La perle du Dorset” est une ville côtière, vers Exeter, dans le sud de l’Angleterre.



Vers 1835 “Quilleurs” attrapant le charbon au clair de lune - *National Gallery of Art, Washington*

Les keelmen chargés de transborder le charbon d'un navire à un autre, et les quilles sombres, à fond plat qui transportaient le charbon de Northumberland et Durham sur la rivière Tyne.



Vers 1835 La Piazzetta, Venise - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Ce travail a été fait peu de temps après le second voyage de Turner à Venise en 1833.



1835 Le feu à la chambre des Lords et des Communes, 16 Octobre 1834

The Cleveland Museum of Art

Turner, depuis un bateau sur la Tamise, assista à l'événement. Il effectua quatre toiles, dont celle-ci.



Vers 1835 Une catastrophe en mer - Tate Gallery, London

Toile jamais exposée, évoquant le drame de l'Amphitrite, devant Boulogne, en 1833, lorsque le capitaine Hunter abandonna sa "cargaison" de cent-dix-huit femmes prisonnières et vingt-trois enfants. Ce tableau rappelle bien évidemment le célèbre "Radeau de la Méduse", peint par Géricault dix-sept ans plus tôt.



1835 Venice, Vu du porche de la Madonne du Salut - *Metropolitan Museum of Art, New York*

Inspiré d'un dessin au crayon réalisés au cours de son premier voyage à Venise, en 1819, la peinture date, elle, de sa deuxième visite, en 1833. Cette toile remporta un vif succès à la Royal Academy de Londres, en 1835.



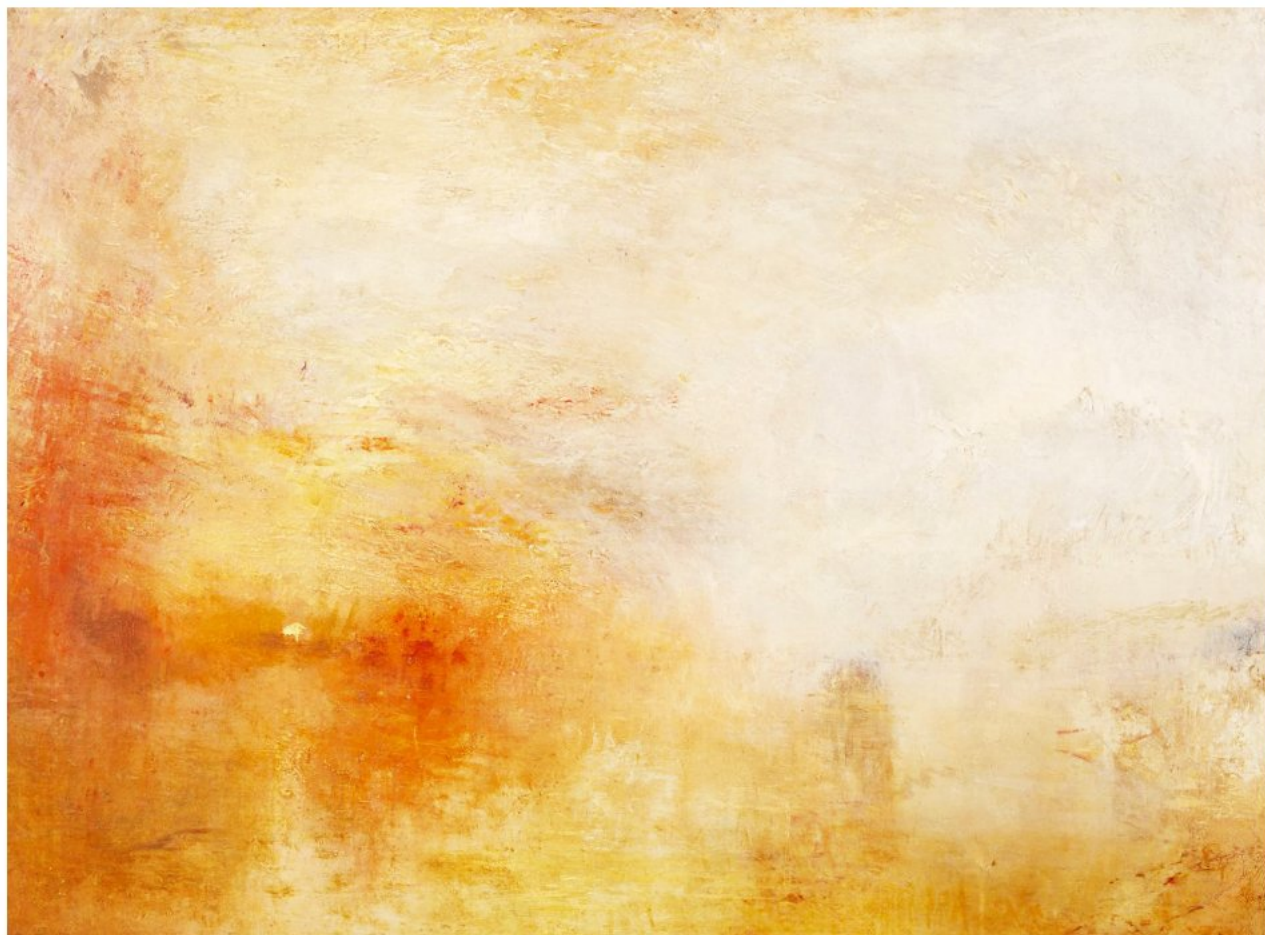
Vers 1835-1840 Margate (?), vu depuis la mer - *The National Gallery, London*

Peinture inachevée que l'on donne comme étant de Margate, mais sans certitude.



Vers 1835-1840 Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain - *Musée du Louvre, Paris*

Cette œuvre fait partie d'un groupe de tableaux inachevés que Turner réalisa à la fin de sa vie.



Vers 1835-1845 Soleil couchant sur un lac - *Tate Gallery, London*

Peut-être autour du lac de Lucerne, une destination privilégiée par l'artiste durant les années 1840.



1836 De Chambave en regardant vers le bas du Val d'Aoste vers Ussel
(Sion, Chef-lieu de Canton du Valais) - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Turner a pu travailler sur ce tableau pendant ou juste après son retour de son deuxième voyage en Suisse, en 1836. Il était accompagné alors par son ami et mécène Hugh Munro de Novar, un jeune propriétaire foncier écossais et peintre amateur.



1837 La séparation de Héro et Léandre - *National Gallery, London*

*Turner a exposé ce tableau en 1837, avec une poésie re-racontant l'histoire de Héro et Léandre.
La peinture n'a pas été bien reçue. Un critique l'a appelé « le rêve d'un génie malade... ».*



1837 tempête de neige, avalanche, et inondation,
une scène dans la partie supérieure du Val d'Aoste, Piémont- *Art Institute of Chicago*



1838 Le dernier voyage du Téméraire, allant à son dernier quai pour être démantelé
National Gallery, London

Le "Téméraire", navire de Nelson à Trafalgar est remorqué de Sheerness à Rotherhithe pour être démantelé. Ce tableau semble vouloir représenter le déclin de la puissance navale de la Grande-Bretagne, selon l'artiste.



1839 Agrippine débarquant avec les cendres de Germanicus - *Tate Gallery, London*

Cette épisode, longtemps populaire auprès des peintres d'histoire comme un "exemplum virtutis" (exemple vertueux) d'une femme de devoir. Les versets de Turner liés à cette peinture montrent qu'il a imaginé ce dramatique épisode comme l'annonce du déclin de la Rome impériale.



1839 Rome moderne - Campo Vaccino - J. Paul Getty Museum, Los Angeles

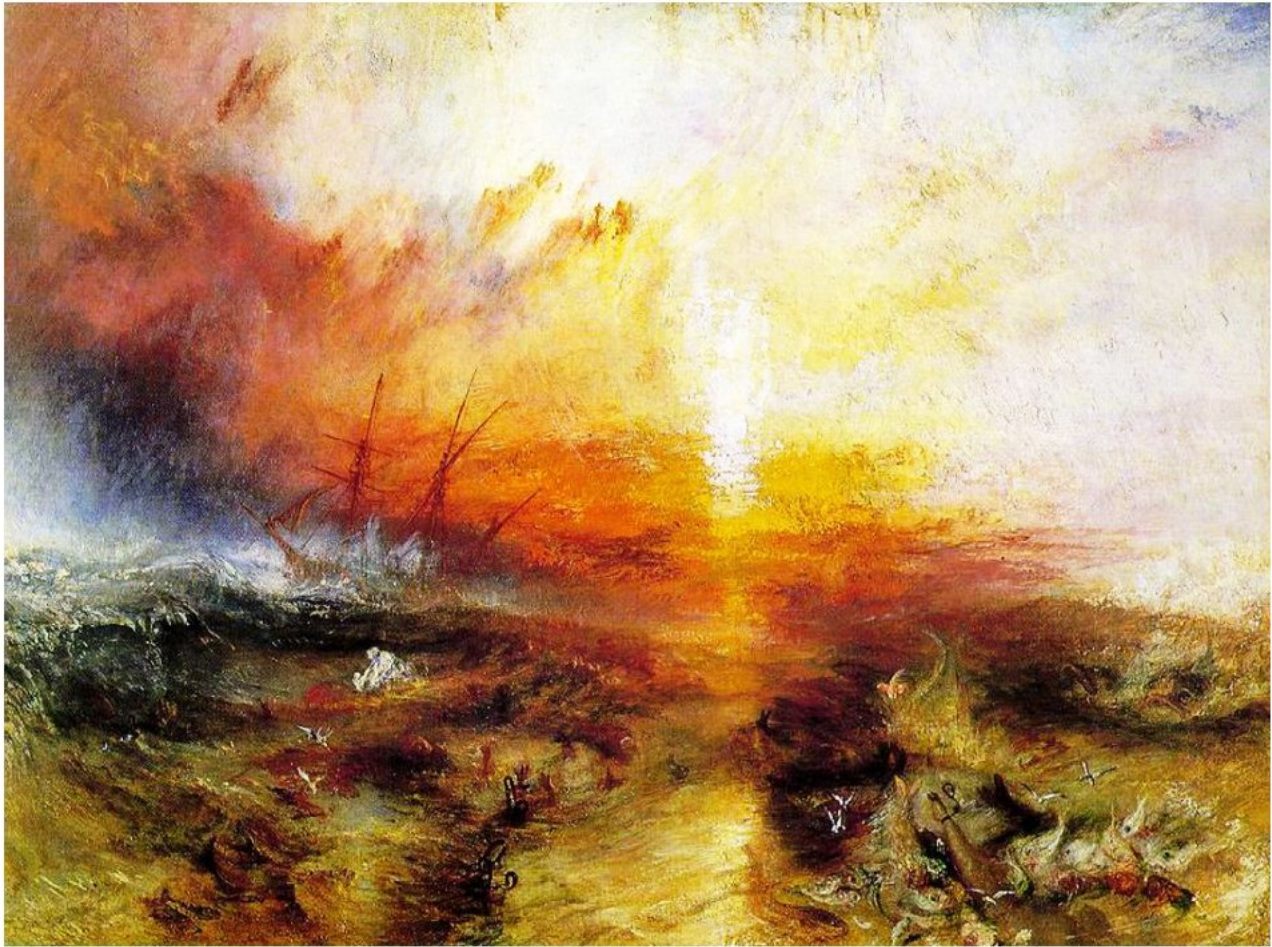
Dix ans après son dernier voyage à Rome, Turner imagine la ville éternelle de mémoire.

Lors de l'exposition à la Royal Academy en 1839, la peinture était accompagnée par une citation réécrite du chef-d'œuvre de Lord Byron, "Le pèlerinage de Childe Harold" (1818) :
« La lune est en place, et pourtant ce n'est pas la nuit, / Le soleil partage la journée avec elle et luit. »



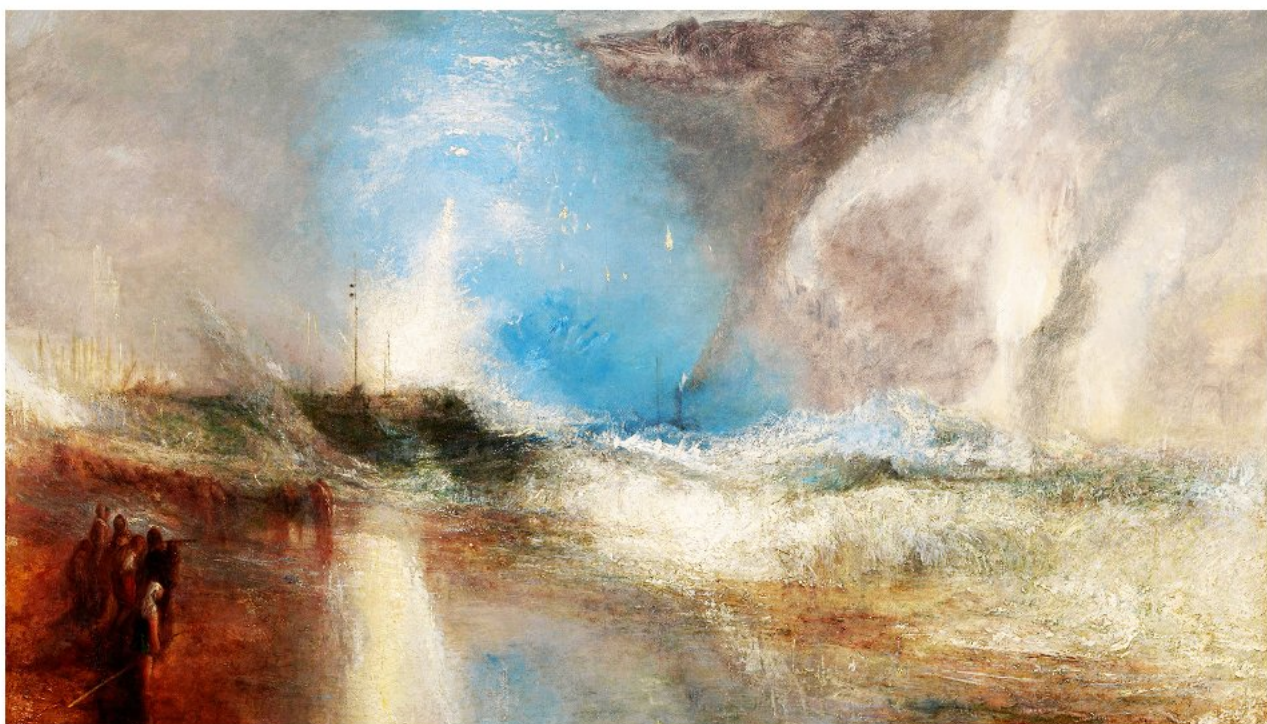
1840 Le soleil de Venise - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Turner a exposé une peinture à l'huile basée sur ce dessin, intitulée "Le Soleil de Venise vers la mer" à la Royal Academy en 1843. Ce tableau est actuellement à la Tate Britain, Londres.



1840 Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants - *Museum of Fine Arts, Boston*

Une des œuvres les plus célèbres de Turner. La peinture est basée sur un poème qui conte l'histoire d'un navire négrier pris dans un typhon, et sur l'histoire vraie du négrier Zong dont le capitaine, en 1781, avait jeté à la mer les esclaves malades et mourants, afin qu'il puisse toucher l'argent de l'assurance des esclaves "perdus en mer."



1840 Roquettes et lumières bleues pour avertir les bateaux à vapeur de banc de sable
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown

*C'est ici une des œuvres les plus importantes de la dernière décennie du peintre.
 Pour l'anecdote, il semblerait que cette peinture, lors de son voyage pour être exposée au "Trésors
 de l'art" de Manchester en 1857, subit un accident entre la voiture et un train, à un passage à niveau.*



1840 Venise calme au lever du soleil - *The Fitzwilliam Museum, Cambridge*

*Étude faite pendant ou après son séjour de deux semaines à Venise entre Août et Septembre 1840.
À cette époque, Turner a fait 180 croquis rapides de la ville que l'on retrouve dans ses carnets.*



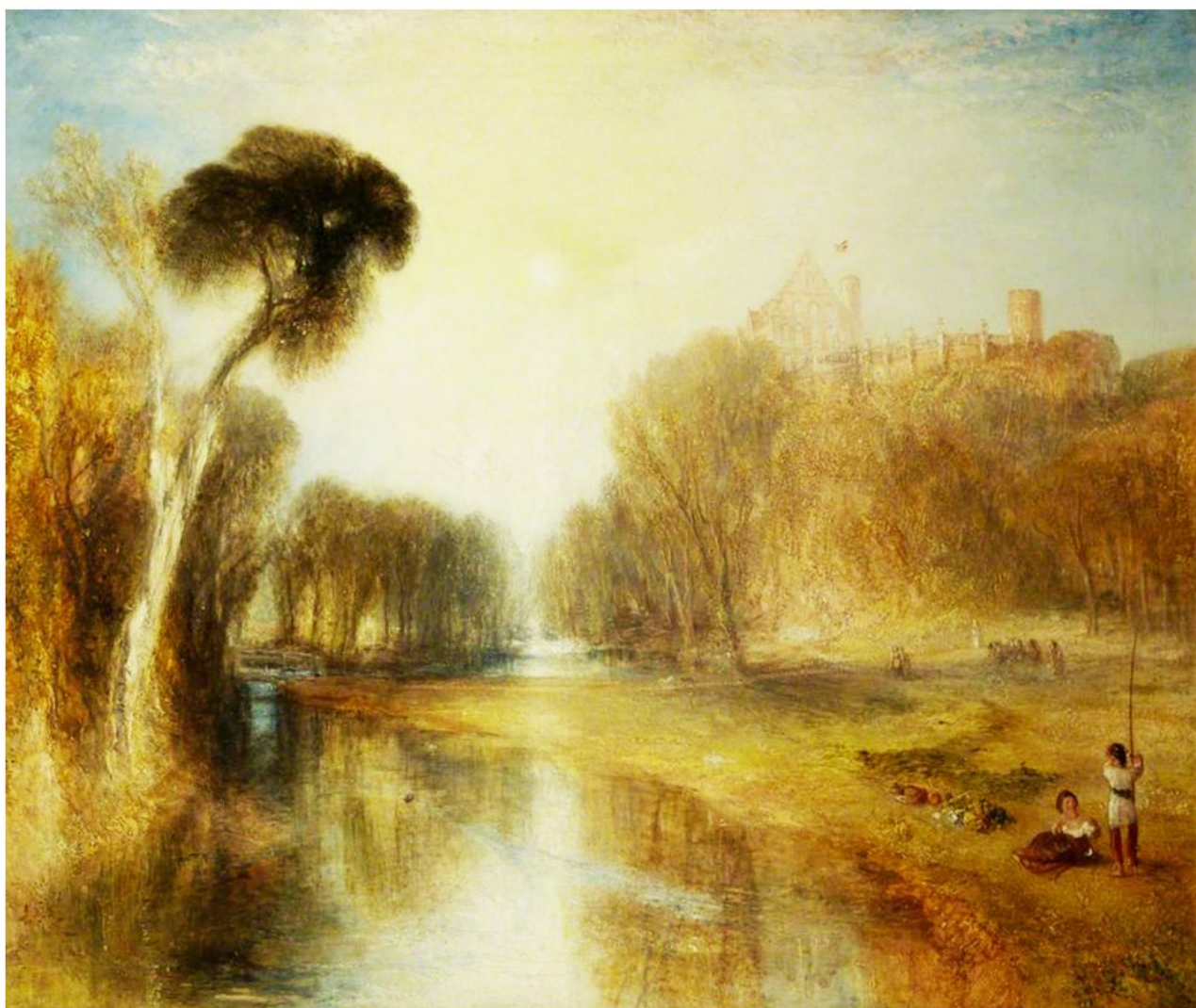
1840 Venise vue du Lagon - *The Fitzwilliam Museum, Cambridge*

Aquarelle réalisée lors du voyage du peintre à Venise en 1840.



1840 Le grand Canal Giudecca - *Victoria and Albert Museum, London*

*Peinture commandée par John Sheepshanks, elle ne reçut pas un accueil très favorable, ainsi Gustav Friedrich Waagen en 1854 écrit dans "Treasures II" (p.305) :
« Admirablement conçu ; mais à mon sentiment trop faible pour être satisfaisante »*



1841 Château de Rosenau, propriété du prince Albert de Cobourg - *Walker Art Gallery, Liverpool*

Turner avait fait des esquisses de ce château en 1840. Cette peinture à l'huile a été exposée en 1841, l'année où le Prince Albert a épousé la reine Victoria. Turner espérait que le couple royal achèterai le tableau, il n'en a rien été.



1841 Glaucus et Scylla - Kimbell art museum, Fort Worth

Turner, admirateur de Claude Lorrain, en a dépassé les limites picturales du rendu de la nature pour chercher dans les éléments de lumière une autre interprétation des mythes antiques, aux limites du non-figuratif.



Vers 1841-1843 Hospenthal, chute de Saint-Gothard, au coucher du soleil
The Fitzwilliam Museum, Cambridge

*Ici le peintre a exagéré la hauteur de la tour, afin d'encren la composition
et le dessin dans l'œil du spectateur à travers les brumes.*



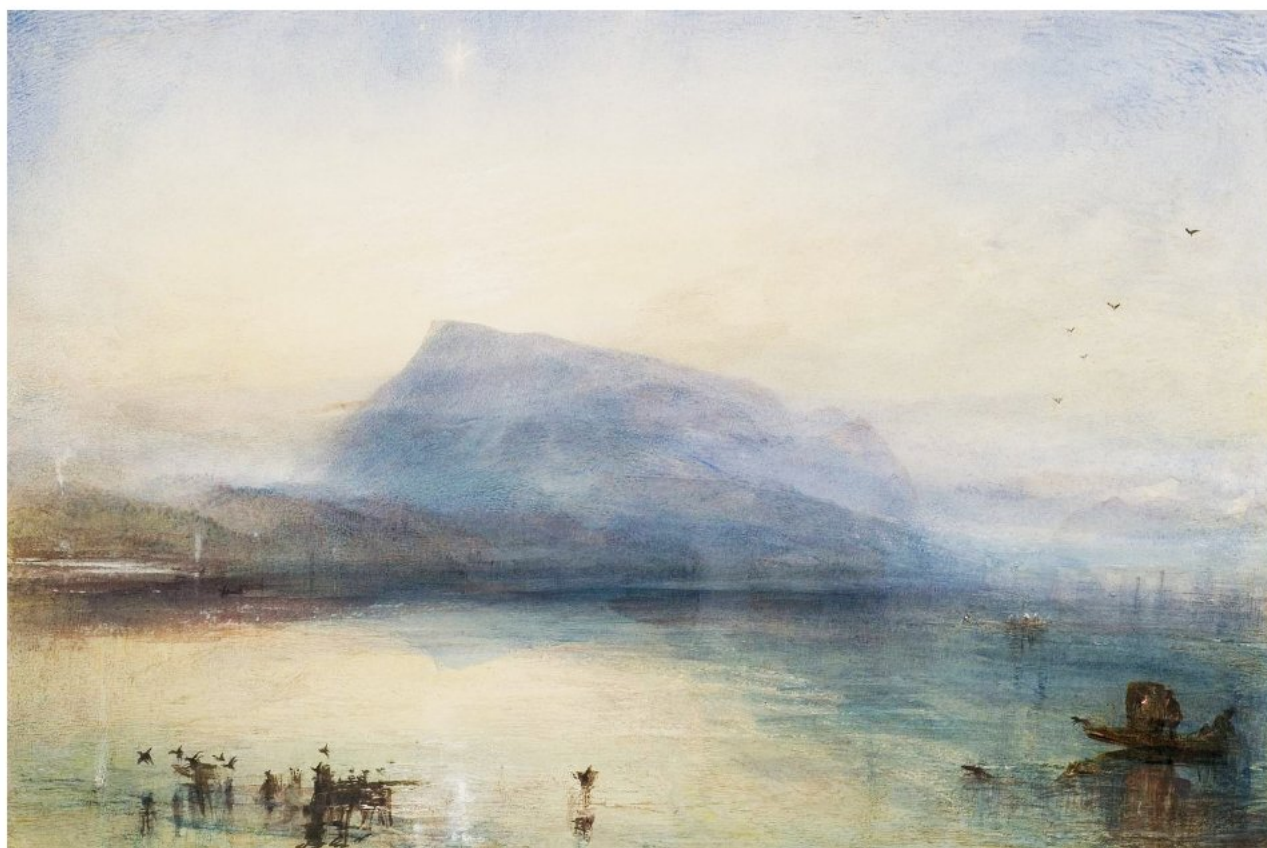
1842 Campo Santo - Toledo Museum of Art

*Tableau peint deux ans après son retour de Venise, il dira alors :
« Je ne peins pas pour être compris, mais je souhaite montrer ce qu'une scène était ».*



1842 Tempête de neige, bateau à vapeur au large de l'embouchure d'un port
Tate Gallery, London

La légende voudrait que Turner ait prit des esquisses pour ce tableau, accroché au mât d'un bateau.



1842, Le Rigi bleu, au lever du soleil - *Tate Gallery, London*



1843 Le lac de Zug, tôt le matin - *Metropolitan Museum of Art, New York*

*Turner avait proposé de grandes aquarelles basées sur des croquis de son voyage en Suisse.
Celle-ci a été commandée par Hugh Andrew Johnstone Munro de Novar en 1843.*



1844 Pluie, Vapeur et Vitesse, le grand chemin de fer de l'ouest - *The National Gallery, London*

Le sujet a été identifié comme étant le pont ferroviaire de Maidenhead, sur la Tamise, entre Taplow et Maidenhead.



Vers 1844 Thun - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Aquarelle datée de la dernière visite de Turner en Suisse, en 1844.



Vers 1844-1845 L'arrivée de Louis-Philippe à la cour royale, Gosport, le 8 octobre 1844
Tate Gallery, London (prêté au Salisbury and South Wiltshire Museum)

Turner était à Portsmouth pour l'arrivée du roi Louis-Philippe, en visite d'État. Il a fait de nombreux croquis de l'événement et a également peint deux huiles : l'une montrant l'arrivée du roi, l'autre son débarquement.

Turner avait rencontré Louis-Philippe, alors en exil à Twickenham dans les années 1810, puis dans les années 1830. Turner avait par la suite été invité à dîner chez lui dans son château de Eu en 1845.



1845 Baleiniers - *Metropolitan Museum of Art, New York*

*Turner a soixante ans quand il expose cette toile.
Elle reçoit un accueil très mitigé avec des commentaires prudhommesque.*

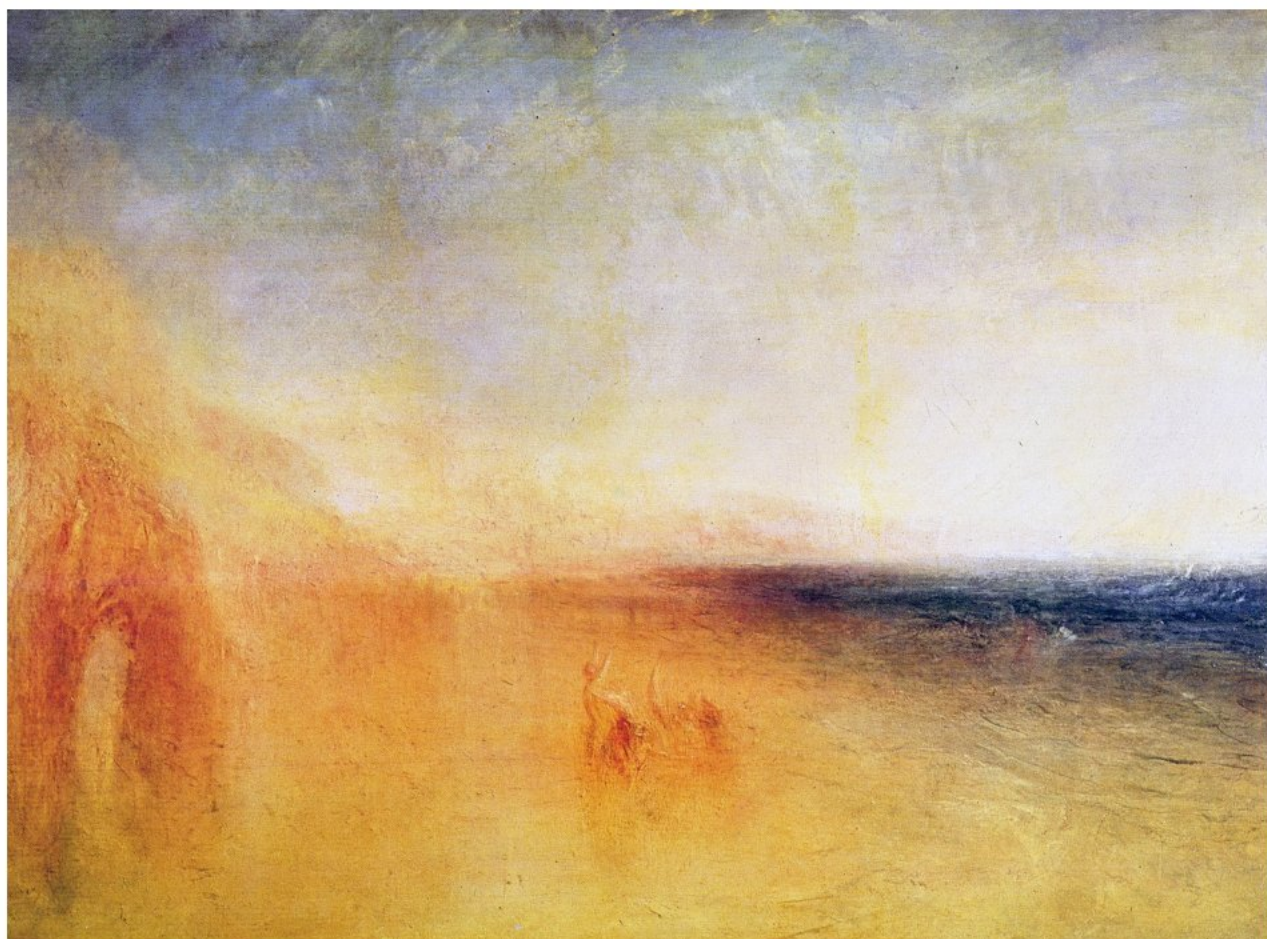


1845 Brunnen vu du lac de Lucerne - *Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown*



Vers 1845 Château de Norham au lever du soleil - *Tate Gallery, London*

Turner avait visité Norham en 1797, il en fit quelques aquarelles. Il revint en 1801 et 1831 pour en faire d'autres tableaux. Voici, enfin, cette dernière "impression", tirée d'une série de peintures inachevées. Ici les couleurs pures expriment la lumière éclatante plutôt que le bâtiment lui-même.



1845 Europe et le Taureau - *Taft Museum of Art, Cincinnati*



1845 Flüelen, à partir du lac de Lucerne - *The Cleveland Museum of Art*

*Époque considérée comme la plus majestueuse de Turner.
Il était devenu le grand maître de la peinture du paysage romantique en Angleterre.*



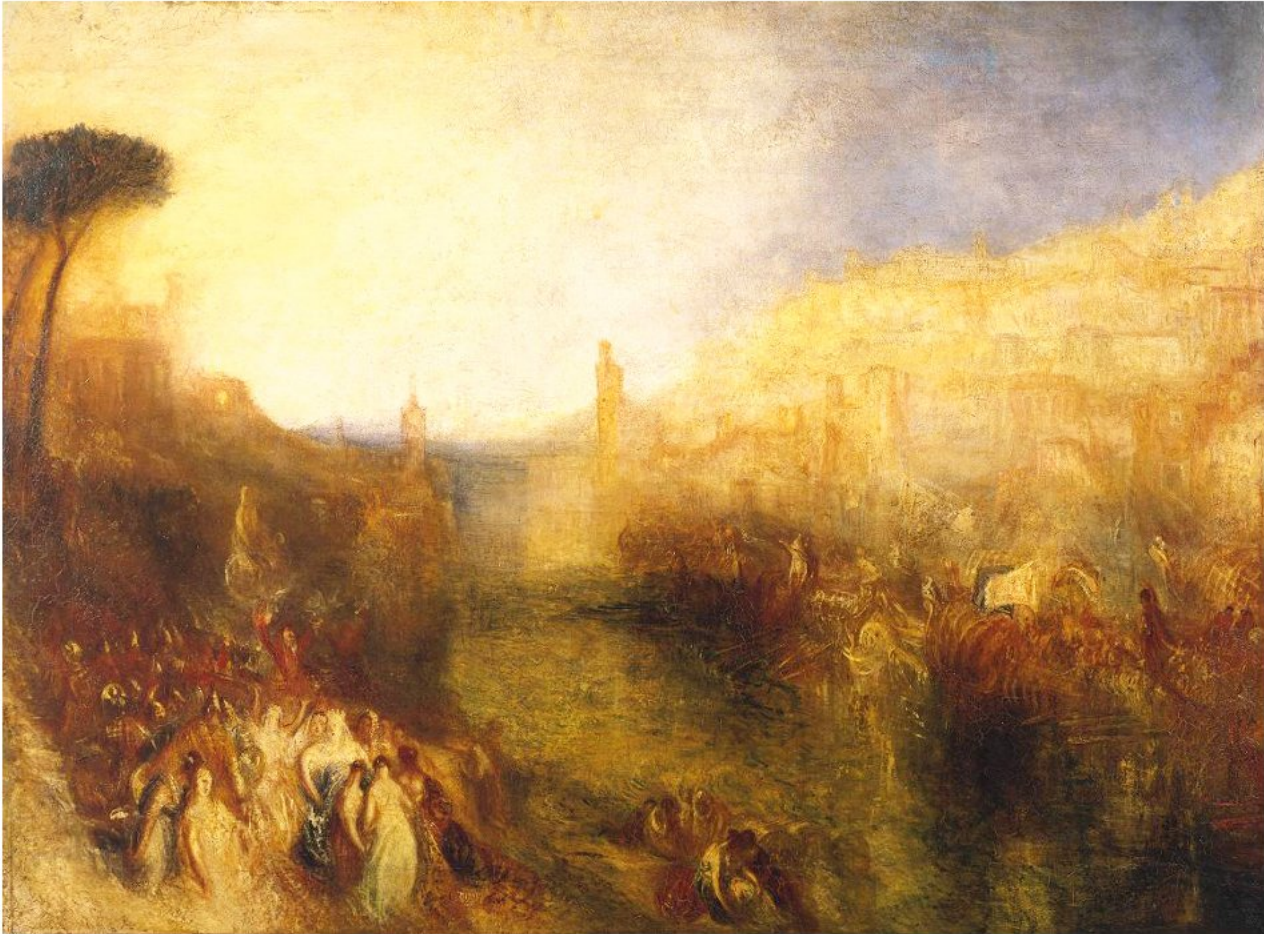
Vers 1846 Heidelberg - *The National Gallery of Scotland, Edinburgh*

Toile considéré comme parmi ses plus belles œuvres tardives.



1849 Bouée de naufrage - *Walker Art Gallery, Liverpool*

*Le critique d'art John Ruskin, un grand admirateur de Turner, a décrit ce tableau comme :
« La dernière huile ». C'est une œuvre reprise d'après un ancien travail, daté vers 1807.*



1850 Le départ de la flotte - Walker Art Gallery, Liverpool

Le départ de la flotte est l'une des quatre toiles exposées à la Royal Academy en 1850.

Un visiteur de l'atelier de Turner a déclaré que l'artiste allait de l'un à l'autre des tableaux, d'abord la peinture sur l'un, touchant à la suivante et ainsi de suite, en rotation. L'artiste a terminé la toile sur les murs de la Royal Academy.

Turner est mort un an plus tard, le 19 décembre 1851, léguant la quasi-totalité de son œuvre à la nation britannique, afin que celle-ci soit visible... "gratuitement".

Vingt et un ans plus tard, Monet peignait "Vue du Havre", qui devint "Impression soleil levant". L'imbécile critique d'art Louis Leroy, du Charivari, voulant faire un jeu de mot malveillant sur le titre de ce tableau, titra le 25 avril 1874 : "L'exposition des Impressionnistes". Le mot resta.

Turner est le père spirituel de l'impressionnisme, comme il est le grand-père du non figuratif, il a su voir au-delà du paysage, au-delà de la nature... la lumière qui fait la couleur, sans qui tout serait gris à l'image de tous les "J. Evans Pritchard" de la terre.

-DENIS-

Livre d'art sur l'un des plus grands peintres de l'histoire de l'art : Joseph Mallord William Turner. Précurseur des impressionnistes, découvreur de la lumière, travailleur acharné des ambiances : d'un volcan à l'incendie du parlement britannique, en passant par l'apparition du chemin de fer ou des palais vénitiens dans la brume matinale... Turner est incontournable.

"Les biographies ont une tendance à considérer le sujet comme difficile. Il est évident qu'il devait, à une époque non lointaine, paraître plus complexe qu'il ne l'est en vérité. S'il est vite fait de raconter la vie de Turner, dénuée de secousses et d'événements saillants, il y a dans une biographie étendue beaucoup à dire sur son œuvre. Celui-ci est abondant et varié et très intéressant à annoter dans son évolution."

