

J.M.W. Turner, vie et oeuvres, d'Andrew Wilton

Fernand Ouellette

Volume 22, numéro 5 (131), septembre–octobre 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29912ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1980). Compte rendu de [*J.M.W. Turner, vie et oeuvres*, d'Andrew Wilton]. *Liberté*, 22(5), 91–95.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

J.M.W. Turner, *vie et oeuvres*, d'Andrew Wilton*

Au commencement de Claude Lorrain il y a le soleil ; au commencement de Turner il y a Claude Lorrain... J'exagère à peine... John Ruskin a bien saisi Lorrain lorsqu'il écrit que le peintre français « consacre son art au soleil ». Elie Faure, lui, souligne que Turner a « vu presque seul le soleil de soufre transparaître au fond du brouillard ». Ce qui est presque exact car il me semble plutôt que Turner a d'abord perçu le soleil à travers l'oeil de Lorrain.

Pour s'en convaincre il suffit de regarder la *Caernoon Castle* (1799, coll. privée). Il s'agit d'une aquarelle sur crayon, ce qui n'est pas sans signification. La véritable nature de Turner apparaît. Il a vingt-quatre ans. Cette oeuvre propose la même organisation que celle du célèbre tableau de Lorrain intitulé *Paysage avec l'embarquement de la Reine de Saba* (National Gallery, Londres). Si, chez Turner, le soleil descend à l'horizon, chez Lorrain il se lève. Cela aussi me semble significatif de la personnalité de Turner le romantique, le tourmenté, en fait pas tellement éloigné de Friedrich, sur un certain plan, ou de Füssli qui, alors, enseigne à la Royal Academy. Mais « Turner sut adapter et infléchir la leçon de Füssli vers ses propres objectifs, plus subtils, et il transforma sa manière théâtrale en une conception beaucoup plus large de la nature. » Bien entendu, ce n'est qu'un aspect de Turner, car le peintre donna sa réplique « la plus personnelle à la nature, et sur un mode grandiose » dans une longue suite de sujets nourris par « la contemplation matinale », comme Corot.

* Office du livre, Fribourg, Editions Vilo, Paris, 1979, 528 pages (259 illustrations dont 60 en couleurs, et 1,342 illustrations noir/blanc dans le catalogue).

Dans une aquarelle de la même année, 1799, il se passe une chose étrange. *Dolbarden Castle*, du British Museum. La forme et la couleur se dissocient, ainsi que l'a remarqué Faure. « La grande unité harmonique du monde croule... ». Mais Turner force-t-il le langage de la peinture comme le prétend Elie Faure ? Ce qui fait l'originalité puissante de Turner, ce brassage de ciel et d'eau, parfois brouillés par la flamme, l'exubérance romantique de son imagination, est précisément ce qui repoussera Claude Monet. Le ton plus que la forme devient alors chez lui, dans plusieurs oeuvres jusqu'à la fin de sa vie, le véritable support matériel de l'espace. Sa vision supplante l'observation du réel. Les règnes sont confondus. Nous sommes plongés dans le tohu-bohu originel. Le monde est en mutation. L'éclair brasse les textures, les réduit en poudre. Turner est comme ébranlé par son esprit *démonique*. On dira que le peintre anglais enseigne à Monet et à Pissaro le « mépris de la ligne et de la couleur locale ». C'est ce qui aujourd'hui donne tant de prix à l'aquarelliste Turner, en particulier à ses oeuvres des années 1820.

En s'attachant à « interpréter la nature et la lumière », dans les pas de Claude Lorrain, Turner, contemporain de Constable, précurseur des impressionnistes, se passionne pour les « vues » saisies à des heures différentes. Il suffit de comparer la *South View of the Gothic Abbey (Evening)* du Musée des Beaux-Arts de Montréal avec l'oeuvre de l'Art Gallery of Ontario.

Un tableau me frappe singulièrement par la qualité de sa lumière : *Sun rising through vapour: fishermen cleaning and selling fish* (1807, National Gallery de Londres). Ce n'est pas par hasard que Turner a légué l'oeuvre à ce musée à condition qu'elle soit accrochée, avec *Dido building Carthage*, à côté du tableau célèbre de Lorrain, mentionné plus haut. La lumière de cette huile a la qualité de la *Vue de Delft* de Vermeer, mais avec un soleil de soufre qui travaille la brume. Les voiles des barques sont ocre foncé, l'eau de l'anse est filtrée par un blanc crayeux, la plage s'illumine de saumon à peine violacé.

Turner, de toute évidence, appartient également à la tradition des marines, manière hollandaise, quand il n'évoque

pas le paysagiste Cuyp avec ses châteaux tels des silhouettes dans le brouillard.

L'inspiration d'une oeuvre comme *Richmond Hill* (1825, Art Gallery) procède du même esprit que celui de Goya ouvrant le panorama de *la Prairie de Saint-Isidore* (Prado). Des femmes, sous l'ombrelle, conversent, sans doute un dimanche après-midi, devant la Tamise et l'infini. Plus tôt, Turner s'était amusé à faire un pastiche de Watteau dans *What you will* (1822, coll. sir Michael Sobell), mais ses personnages ont le cou tubulaire de ceux de Piero della Francesca.

Ce qui m'enthousiasme sans doute le plus, dans l'oeuvre de Turner, ce sont les aquarelles de *Petwork* et la série *Rivers of Europe* (1825-1834). Nulle part le génie de l'Anglais n'est plus libre, qu'il peigne un intérieur ou un paysage. Il oeuvre sur papier bleu avec un minimum de contours. Alors le vermillon prend tout son éclat. Il suffit de regarder le *Petwork: a man seated at a table in a study, examining a book* (1828 ?, British Museum). Rien n'a cette spontanéité ni cet accent de vérité. Rien n'est moins théâtral. On ne peut imaginer un meilleur miroir de la personnalité du peintre. Ainsi dans *On the Moselle*. Bien qu'il fût un esprit du dix-huitième siècle par sa passion de la classification, de l'ordre, des « séries » (on n'a qu'à songer à son *Liber Studiorum* inspiré par le *Liber Veritatis* de Lorrain), l'aquarelliste Turner est surtout un contemplatif de l'oeil et du coeur, comme le remarque A. Wilton. L'aquarelle est la « clé du travail de toute sa vie ». En cela il est très différent de l'autre maître du paysage, Corot, dont on ne connaît aucune aquarelle. Turner est fasciné par le paysage. Il se situe dans une pléiade de génies tels Wordsworth, Goethe, Byron, Keats et Constable. Il ira si loin (dans un air trop raréfié, prétend Faure), que les formes seront totalement dissoutes dans des nuages teintés d'orange et de terre de Sienne qu'il appellera *the High Street, Oxford* (1830, British Museum).

Turner a beaucoup voyagé. Dans les pas de Lorrain ou de Poussin. Il a peint l'Italie, certes (vingt carnets de croquis lors de son premier voyage), mais également la France, l'Allemagne et surtout la Grande-Bretagne. Plus proche des élé-

ments marins que Corot, il n'aura pas la même leçon à recevoir de Venise.

Rome from Mount Aventine (1836, coll. comte de Rosebery) est une merveille de soufre, de lilas, de lait et d'ocre. Avec *Rome from Vatican, Raffaelle accompanied by la Fornarina, preparing his picture for the decoration of the Loggia* (1820, Tate Gallery), c'est l'hommage rendu par Turner à la Renaissance. Le peintre a toujours maintenu un équilibre, dit Wilton, entre « les principes esthétiques de l'histoire de l'art et la réalité observée et vécue ». Aussi, « malgré la spontanéité de sa technique, on a souvent l'impression que ce sont des images très développées et très organisées, bien éloignées des notations sur le vif ». N'oublions pas qu'une partie de sa vie Turner fut le professeur de perspective de la Royal Academy de Londres. Et ce n'est pas lui qui aurait attaqué l'oeuvre de monsieur le directeur Reynolds. Quel Anglais ne respecte pas la tradition et l'institution ? Tout, d'une certaine façon, aurait dû empêcher l'éclatement de la vision propre de Turner. Il fut un visionnaire malgré lui. S'il avait été un peintre intellectuel, son génie particulier n'aurait pu percer le mur d'une certaine tradition, le bonheur d'une certaine nature (hollandaise ?) plus liée à l'expérience heureuse de la campagne qu'à l'harmonie paisible du monde qui a hanté Claude Lorrain. Turner est passé de Richard Wilson, Joseph Vernet, Joseph Wright, à Claude Lorrain. C'est en quelque sorte le paysage revu à travers « l'idéal classique », ou, dans une autre optique, c'est « Claude » atteint par les cauchemars, par l'excessif de Füssli.

Qu'il fût *l'aquarelliste* ne signifie pas que ses huiles soient négligeables. Mais il y a souvent peu de différence dans sa façon de peindre, comme si sa technique de l'aquarelle était « adaptée à ses peintures ». *Fort Vimieux* (1831, coll. privée) pourrait être une aquarelle. Le soleil s'engouffre dans le vermillon, le grand voilier donne de la gîte comme s'il résistait au rouge pour se tendre vers le blanc. A droite, le ciel et l'eau s'embrouillent, se confondent avec la plage. On a dit que toutes les marines à voilier solitaire étaient symboliques du destin de Turner. En somme, parlant du « Fort Vimieux » ou du « Téméraire », Turner projetait sa solitude. Le peintre des

éruptions volcaniques, des incendies, des navires d'esclaves, des fumées, des locomotives, des ciels en voûte, des tourbillons où se fusionnent comme une lave l'outre-mer, le vermillon et l'orange, est bien un romantique, un dramatique. Mais Turner n'est pas réductible à cet aspect tragique comme pourrait l'être un Goya à la fin de sa vie. Depuis toujours Turner était à l'aise avec les scènes de cataclysmes. Ce qui semble plutôt s'affaiblir, dans sa vieillesse, c'est la qualité de sa lumière. Une tristesse amère imprègne sa matière. Ainsi dans *the Brunig Pass, from Meiringen* (1847-1848, coll. privée), on a l'impression que le fusain charbonne le jaune, le salit, envahit la lumière dorée de jadis. Turner descend comme le soleil du soir dans sa solitude. Ses amis sont morts. Ses contemporains n'ont pas encore vraiment reconnu son génie de visionnaire.

*

L'ouvrage d'Andrew Wilton est d'abord un travail de spécialiste qui s'est attaché particulièrement à l'aquarelliste Turner. Il s'agit donc plus du livre d'un historien-critique que de celui d'un écrivain. Il ne faut pas y chercher la profondeur que permet le raccourci, le survol génial d'un Elie Faure ou d'un Malraux.

Il n'en demeure pas moins miraculeux qu'on conçoive, aujourd'hui, des ouvrages d'une ampleur semblable, avec une qualité de reproduction de plus en plus étonnante. Ce qui fait l'originalité du livre de Wilton c'est davantage le catalogue des aquarelles que celui des huiles. Comme le dit l'auteur, pour les peintures il respecte la numérotation adoptée par Martin Butlin et Evely Joll dans *the Paintings of J.M.W. Turner*, publié en 1977. 541 tableaux sont tout de même répertoriés et en partie reproduits. C'est donc le catalogue des aquarelles avec ses 1,576 oeuvres qui donne beaucoup de prix à l'ouvrage de Wilton. Une grande partie est reproduite en noir et blanc. Après ceux consacrés à Goya, il s'agit d'un autre monument de l'Office du Livre de Fribourg. C'est un livre indispensable pour vraiment approfondir notre connaissance du maître anglais né le 23 avril 1775, mort le 19 décembre 1851.