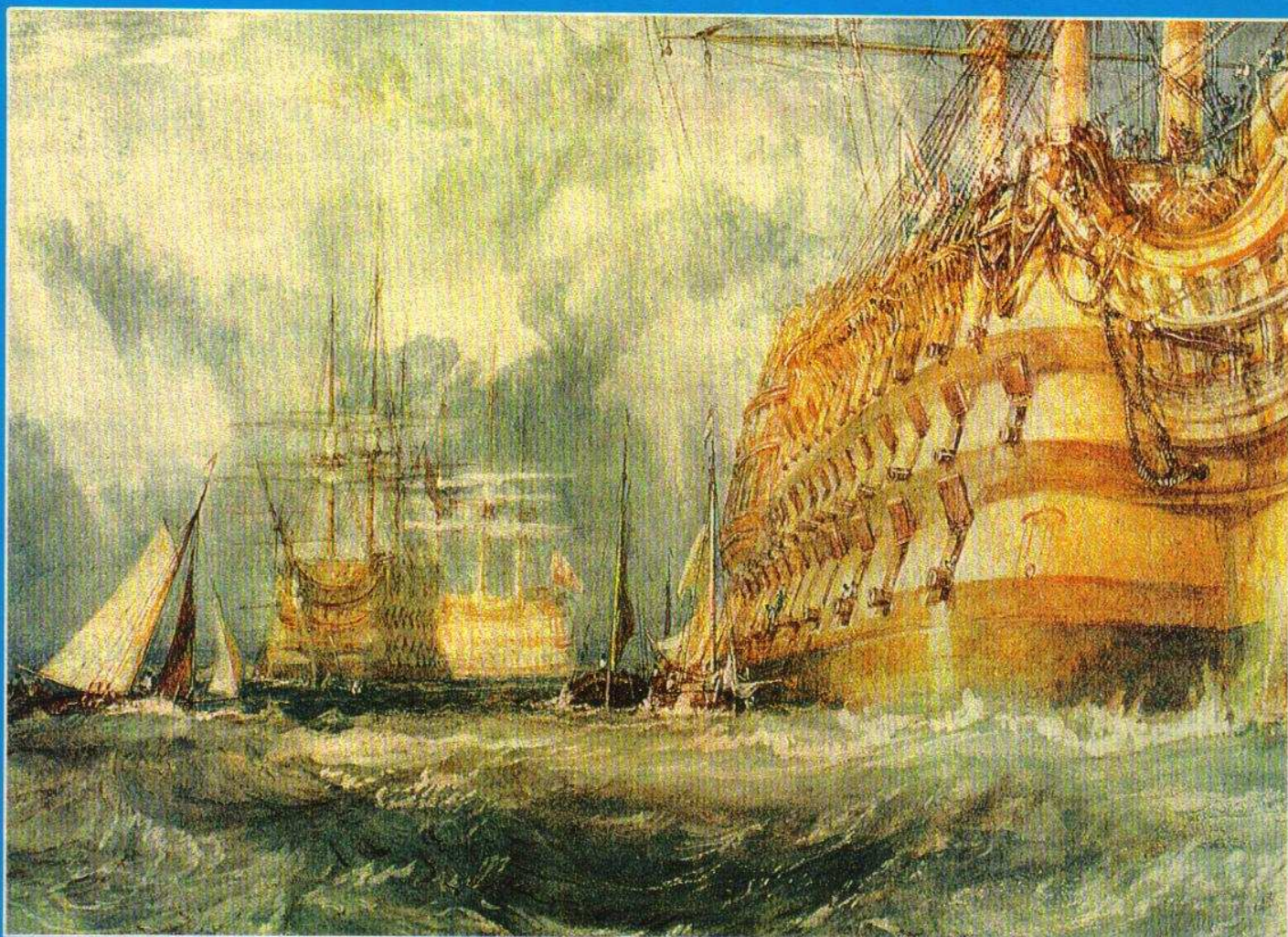




① Ce **VAISSEAU SE RAVITAILLANT** (1818, aquarelle et crayon, 28,6 x 39,7, Cecil Higgins Art Gallery, Bedford, Doc.TdA) fut exécuté avec brio par Turner (voir dans le texte). Largement traité dans l'humide avec d'importants grattages dans l'onde, l'oeuvre acquiert une profondeur -caractéristique du peintre-grâce à l'alternance des bandes obscures et claires jusqu'à l'éblouissant bateau central.

W

TECHNIQUES DES ANCIENS

illiam turner

C'est moins en historien qu'en technicien que nous aborderons le problème posé par les aquarelles de Turner.

TOUTE L'AQUARELLE se trouve dans la peinture de l'artiste anglais, il a assimilé le procédé, explorant toutes les facettes d'un art auquel il a voué son oeuvre.

Nous n'établirons pas une chronologie turnérienne (1775-1851) sur laquelle calquer une évolution de son style ; celle-ci est assez problématique du fait de l'alternance des préoccupations, des techniques et des motivations du peintre. On a parlé à son sujet, à juste raison de «Dr Jekyll et Mister Hyde» de la peinture. Toute sa vie et son oeuvre sont marquées d'une dualité qui s'apparente à l'ambiguïté : topographe ou coloriste, peintre à l'huile ou aquarelliste, académicien ou révolutionnaire, artiste ou commerçant, il fut tout aussi adulé que rejeté.

LE DESSIN : LES FORMES ET LES CROQUIS

Si on aborde la technique de Turner, et, en particulier celle de l'aquarelle, s'imposent à l'étude, la masse des dessins, esquisses et carnets que le Maître ne cessa de produire en vue de l'exécution de ses oeuvres, mais aussi celle des formes qui transparaissent sous la peinture.

La forme primordiale des premiers travaux est traitée, à la manière du topographe que le jeune artiste est encore, dans la tradition du dessin architectural du XVIII^e siècle (fig.2). Turner doit ses premiers succès à cette précision, au tracé méticuleux des perspectives, des cathédrales p.ex., qu'il reprend souvent à l'encre et rehausse de légers lavis aux gris envahissants. Il s'agit donc bien là de dessins colorés qui mettent en pratique ce conseil de Carrache :

«Commencez par tracer un bon contour et après, quoi que vous fassiez au milieu, cela donnera une bonne image».

Toutes les aquarelles achevées et exposées (vers 1840 p.ex.), si elles ne révèlent plus trace de crayon, n'en sont pas moins construites et parfois même minutieusement dessinées.

La précision des sites peints par Turner résulte en fait d'un colossal travail préparatoire où dessins et couleurs

se répondent.

La masse prodigieuse des notes crayonnées sur des centaines de carnets, des bouts de papier, est la source de tout le travail du peintre. Elle met en lumière le processus qui conduit aux oeuvres achevées.

Turner reprend à l'encre, à la craie, certaines esquisses qu'il annote encore ou orne des initiales des couleurs, pour mémoire. La minutie des vues est obtenue par un crayon à la mine de plomb finement taillé qui grave dans le papier les points caractéristiques de la structure des architectures comme le feront Ingres ou Corot dans leurs notes de paysages.

Tous les angles sont adoptés pour capter l'identité d'un monument, la structure d'un panorama, mais aussi pour saisir le mouvement, l'éphémère et la lumière changeante (fig.3). De son séjour italien de 1819, p.ex., il rapporte 1500 dessins dans 19 carnets ; 4 seulement contiennent des aquarelles ; quelques touches de bleu ciel, d'ocre soutenu et de brun rehaussent les lumières de Venise et de Naples tandis que des gouaches colorent celles de Rome.

Cet ensemble constitue l'encyclopédie que Turner consulte pour élaborer telle ou telle oeuvre : que ce soit une commande, elle fait office de catalogue, que ce soit une gravure, elle fournit alors avec précision tous les détails

UNE CONCEPTION DE LA NATURE

A part une ou deux exceptions (entre 1805 et 1810 sur la Tamise, parfois à Venise) l'oeuvre de Turner est un travail d'atelier, pas de motif.

Le carnet ne quittait pas sa poche. La nature, telle qu'elle est représentée par Turner, passe donc par le filtre d'une réflexion, d'une composition qui l'idéalise.

Si le peintre a le souci de conserver l'authenticité de sa vision première, de son émotion, de son impression, il fait oeuvre de création pure dans sa transposition, tranquille, libre, dans l'atelier.

Sa fidèle mémoire des lieux se trouve dans le carnet, mais la main s'émancipe sur la feuille de papier.

Il modifie, de l'esquisse à l'oeuvre achevée, l'ordonnance des monuments dans une composition sur Tivoli p.ex. (le pendant de notre ill.4) pour raffermir la construction et accentuer la profondeur de l'ensemble.

Ainsi composée, la nature chez Turner devient pittoresque, c'est-à-dire s'ordonnant conventionnellement comme un immense décor : l'avant-scène de verdure ou pierres restituée à grands traits rapides encadre les représentations thématiques du pittoresque : un lac ou une rivière, quelques ponts ou monuments en ruine, enfin des arbres tortueux et



② **TOM TOWER, CHRIST CHURCH, OXFORD** (crayon 20 x 26, 1793, British Museum, doc. TdA).

Les premières oeuvres de Turner ont la précision des dessins d'architecte. Le rare format vertical dans l'iconographie accentue la monumentalité ; quelques vues des Alpes embrassent ainsi gorges et sommets.

des scènes champêtres. Au lointain enfin s'évanouissent les plans dans l'horizon. Le détail topographique n'y a plus droit de cité, il laisse la place aux traits amples et rapides, avarés de détails.

Si bien sûr on décèle l'influence de Poussin dans le caractère allégorique du paysage, de Claude Lorrain dans le paysage en soi, ou de Van de Velde (le jeune) pour le paysage marin, on remarque combien importantes furent les impressions de la nature elle-même sur la peinture de Turner.

Il retint des grandes masses du paysage écossais que la couleur a besoin de moins d'asservissement, que le détail doit s'effacer au profit de grandes formes simplifiées (fig.6).

De Venise, rien ! Rien qu'une brume qui se dissipa lentement jusqu'à un éblouissement qui fut un véritable bouleversement pour la palette virant alors aux tons dorés. (fig.9 et 10).

Le paysage suisse et la fascination de Turner se rejoignent dans le contraste des conditions climatiques qu'un seul regard peut embrasser. Le gigantisme majestueux des Alpes acquiert une dimension cataclysme et vertigineuse. Au milieu de ce paysage sublime, l'humidité ambiante favorise l'apparition des arcs-en-ciel dont Turner est amateur. Il en «retire» la couleur, et ainsi il en agrément ses cascades et ses ciels chargés dans une atmosphère brumeuse et ruisselante.

Les pluies, orages, tempêtes sont caractéristiques du romantisme turnérien et de son tempérament qui portent au paysage atmosphérique l'intérêt que tout peintre a pour la

lumière transférant à la matière et à ses couleurs la même tempétuosité (fig.7).

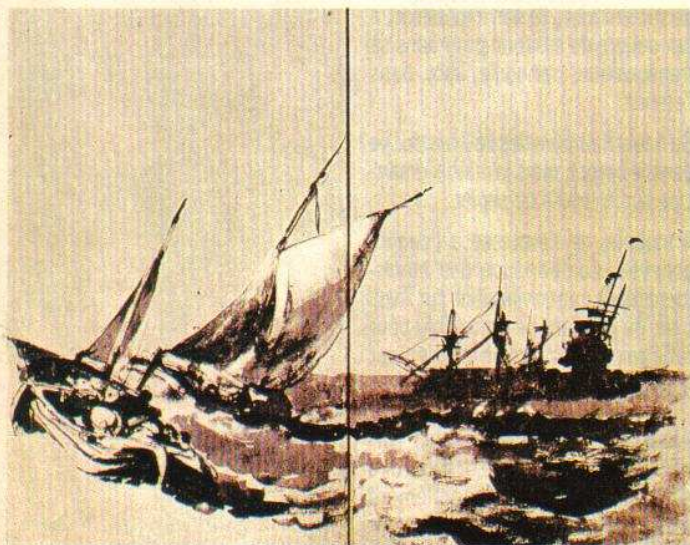
LA COULEUR : DE L'ASSERVISSEMENT À LA LIBERTÉ

Les carnets et esquisses révèlent encore la face lumineuse de Turner : la couleur.

Dans ses premières tentatives et en relation avec un dessin bien construit, la couleur intègre sagement les limites imparties par le crayon et la plume (fig.5); Turner aime cette fidélité de la couleur à la nature et en est fort loué. Il en exclut tout code et s'insurge contre «le système héraldique dont la théorie emblématique de la couleur est fortement entachée car d'après elle le blanc et le rouge, côte à côte, sont des attributs de lumière et de puissance ; le rouge et le bleu de gloire ; le violet - de soumission et le vert de servitude», (d'ailleurs, il n'aime pas le vert).

On ne manqua pas du reste d'étudier le système des couleurs du peintre, tel Ruskin qui associait ses pourpres aux atmosphères funestes.

Néanmoins l'académicien anglais conçoit que la couleur est «cosa pensata», matière à réflexion, une matière picturale «à réflexion de la lumière» qu'il s'agit de modeler. Il va s'y employer dans ses carnets, où toutes sortes d'essais attestent de ses recherches : juxtaposition de couleurs franches, de couleurs primaires, compositions où toutes les teintes du spectre sont côte à côte, dans l'ordre, structures



③ **Etude pour LA MARINE BRIDGEWATER**, première grande marine dramatique à la manière des Hollandais du XVIIIème. Encre, lavis de sépia et craie blanche sur une des 84 feuilles de 43 x 27 cm du carnet JETEE DE CALAIS (vers 1800-5, British Museum, doc. TdA).

④ **SOURCE DE LA RIVIERE STOUR A STOURHEAD (1817, aquarelle 0,673 x 1,022, Walter Morrison Coll., doc. TdA).** Paysage pittoresque composé selon la convention du genre. Des esquisses ont délimité les grandes masses de la structure et les taches colorées réduites au minimum.





5 **OXFORD : LE COLLEGE DE CHRIST CHURCH, VUE DES PRAIRIES** (1799, plume aquarellée sur crayon, 31,3 x 45,1, Oxford, doc.TdA) : minutie, tonalité froide et discrète de l'aquarelle de tradition topographique.

arbitraires, recherches de combinaisons sensuelles, d'harmonie chromatique et d'effets selon la couleur du fond. Des aquarelles, non destinées à être montrées, combinent des masses légères de teintes pâles où rose, bleu et jaune se fondent et interfèrent. En fait, il évite les couleurs sombres, celles des «tableaux historiques».

Dans la marge de son exemplaire des Théories de la couleur de Goethe, où il déclare que celles-ci ont la faculté de générer les formes, Turner remarque : «*en ceci peindre devient un art*».

Déjà, Cozens, quelques années auparavant, commentait ses aquarelles par une sorte de tachisme, un peu accidentel, délimitant des masses de couleurs et des réserves de papier. Turner s'emploie à ce tachisme en tourmentant la matière qui efface le dessin. Il regarde alors la couleur des choses beaucoup plus que leur dessin ; sur le papier, c'est avec une même imagination qu'il la transcrit. L'univers vers lequel il s'avance est celui de la pure lisibilité. La couleur devient autonome ; colorer ne signifie plus colorer quelque chose, car la lumière a dissout les formes.

LE ROYAUME DE LA LUMIÈRE

Contrairement à Rembrandt qui use de lumière indirecte jusqu'à la faire disparaître dans des obscurs envahissants, Turner l'emploie directement, l'épure jusqu'à l'émission. Si ce n'est chez Claude Lorrain ou Altdorfer, l'orbe du soleil trône au milieu des œuvres comme jamais auparavant. Son grand souci est d'adap-ter les objets aux modifications

6 **EDIMBOURG** (esquisse aquarellée de 1801, 18,5 x 12, British Museum, doc.TdA).

En usant d'un minimum de couleur (quelques gris chauds), Turner atteint une plénitude presque chinoise et déjà atmosphérique : les nuages teintent un papier largement laissé vierge.

C'est moins la précision des rochers que leur impression que nous restitue cette œuvre légèrement esquissée ; un arbre disparaît d'ailleurs dans l'ambiance colorée (à droite). L'ensemble est travaillé amplement dans l'humide, par plans successifs, la pointe de la brosse délimitant les crêtes du lointain aux premiers plans.



d'éclairages, ses croquis innombrables l'affirment, sa perspective est directement soumise à la perception de la lumière : les distances ressortent entre les éléments caractéristiques du paysage par concentration de la lumière (fig. 1, 12, 13). La composition par ailleurs s'arrondit en un ovale oculaire où le «point» (photographique) se fait au centre, laissant la périphérie se désagréger en vapeur lumineuse qui s'éteint jusqu'à disparaître (fig. 11).

Il ne conçoit pas d'ailleurs la lumière solaire comme ce qui nous permet de voir, mais comme une substance des choses.

Shakespeare dit curieusement que «*la lumière s'épaissit*», mais il n'a pas tort. Tous les peintres recherchent vainement ce tube de matière au nom magique de «lumière» que Vermeer possédait et dont Turner eut une part pour son travail à l'huile.

La lumière aquarellée disloque également les objets et les désintègre. Leur contour disparaît au profit d'un jaillissement de couleurs qui le confond avec un dégradé de teintes dans l'atmosphère.

On s'insurgea contre «*ces échantillons de couleurs en délire*» qui faisaient de ses paysages les champs de recherche d'une lumière toute de transparence, de reflets, d'étincellement aux vapeurs indéfinissables, tournant résolument le dos à l'académisme clair et lisible d'un Constable.

Les châteaux, les villes, les rivières, le paysage, ainsi illuminés, se transforment en vapeur de pure lumière jusqu'à faire de cette dernière une donnée absolue et le sujet même de sa peinture.

TURNER DEVANT LA FEUILLE BLANCHE

Le processus de l'exécution, chez Turner, est des plus intéressants. Qu'il travaille pour lui ou pour une commande, sa mémoire visuelle,

très aigu reconstruit un paysage à peine suggéré par les notes rapides de ses carnets (prises parfois 40 ans auparavant !). Le paysage se soumet donc à la composition lorsque la rigueur du topographe décline. La mise en couleur, immédiate mais conventionnelle dans ses premières œuvres, c'est-à-dire grisée froidement avec quelques touches de bruns, de vert et de bleu pour les tons locaux - avec toutefois un sens inné de la répartition de la lumière - suit les étapes de l'élaboration traditionnelle : dessin, clair-obscur de lavis léger, teintes définitives (fig. 5). Turner réagit en déposant directement l'aquarelle sur un trait léger de crayon et en isolant les grandes masses par de larges badigeons qui annoncent les atmosphères futures (vers 1810, fig. 6).

De son contact avec la nature, en relation avec ses recherches aux crayons et en couleurs, l'œuvre achevée devient pittoresque, les teintes s'épanouissent et s'enrichis-

sent de tours de mains : grattage, détail de la pointe du pinceau. Avec l'arc-en-ciel, l'arbre solitaire - tel un plumet au bout d'une longue tige - est caractéristique de ses compositions, il se penche légèrement vers le centre du tableau, faisant avec les premiers plans une sorte d'encadrement (fig.4).

Comme il le faisait pour la composition de mémoire du paysage, Turner réalise une série d'essais de couleurs en vue de l'oeuvre définitive. Ce travail s'effectue sur des feuilles de dimensions identiques à celles du travail projeté, pour donner aux mouvements du pinceau la même liberté que dans l'espace futur, et pour ne pas se laisser abuser par un effet réducteur. Il fait apparaître des successions de structures colorées dont les plus abouties réduisent les teintes en deux blocs contrastés - un ocre et un vert, p.ex. vers 1817, (fig.4) -. Cet intérêt pour les zones de couleurs - de lumière donc - est essentiel pour la composition qui se dégage de cette pratique. Il côtoie néanmoins à la même époque, d'autres esquisses de structures auxquelles une accentuation de détails (terre, ciels, arbres) confère déjà à l'aspect du paysage final.

Le principe est cependant clair : à partir des croquis et notes de couleurs, la composition est mise en place en privilégiant les grandes masses contrastées dont la couleur est l'élément important.

Ainsi élaborée, l'exécution peut commencer et les détails (architecturaux, végétaux, humains), subordonnés au sentiment général, achever l'oeuvre.

⑨ **VENISE, LEVER DE SOLEIL SUR L'EGLISE DE SAN GIORGIO MAGGIORE, VUE DE LA DOGANA** (1819, aquarelle 22,4 x 18,7, British Museum, doc. TdA).

L'ensemble de l'oeuvre vénitienne de Turner, tant à l'huile qu'à l'aquarelle, est venu quant à la restitution de l'atmosphère : ici, la fraîcheur de l'aube provient d'une transparence extrême des tons superposés qu'éclaire le blanc du papier. Les teintes plates conviennent au contre-jour ; les bateaux sont ajoutés sur le papier sec.

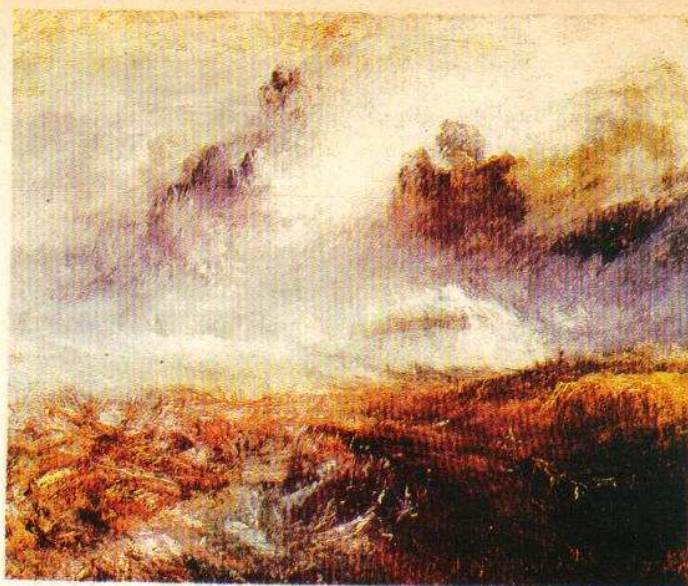


Solitaire dans son travail, Turner a permis à peu de témoins de suivre la création d'une oeuvre à part entière. Le fils du commanditaire du «Vaisseau de guerre se ravitaillant» (fig.1) assista à la réalisation de l'aquarelle et en rapporta la genèse : «**Turner commença par verser de la couleur sur le papier jusqu'à saturation, puis il laboura presque, il gratta, il brossa avec frénésie, dans une sorte de délire. Ce fut d'abord le chaos mais graduellement, le navire apparut, séduisant miracle, d'une exquise précision**», d'autant plus grande que l'oeuvre fut faite de mémoire, dans l'improvisation. Un de ses biographes ajoute qu'il y travailla comme un fou, déchirant la mer avec l'ongle de son pouce aussi aig que la serre d'un aigle. Le tout avait duré trois heures. Il jetait des gouttes de couleurs sur le papier encore humide, produisant partout des marbrures et des dégradés.

«**Le processus de finition était d'une rapidité merveilleuse car Turner indiquait les grandes masses et les détails, enlevait de la matière pour les lumières assourdies, grattait pour créer les rehauts lumineux, creusait, hachurait et pointillait jusqu'à ce que la composition fût terminée.**»

De fait, la couleur, étalée sur du papier humide, acquiert une fluidité et une liberté qui lui confèrent une multitude d'accents au fur et à mesure que le papier sèche.

La méthode n'est toutefois pas une règle et souvent Turner laisse courir son pinceau jusqu'à la révélation de la composition et de l'expédient à employer.



⑦ **MER DEMONTEE AVEC EPAVE** (1830, huile 92 x 122,5, Tate Gallery, doc. TdA).

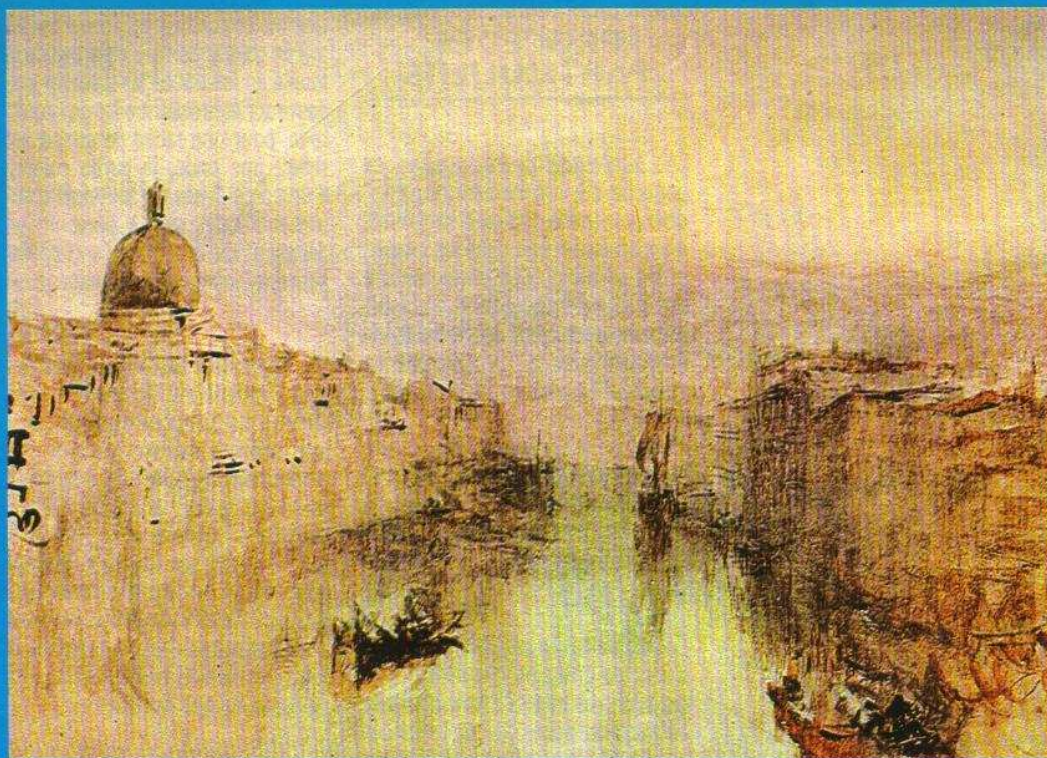
Huile atmosphérique, somme toute semblable à une aquarelle, d'une violence dramatique remarquable où quelques accents de pur pigment rouge affermissent la couleur de l'ensemble.



⑧ **PORTAIT CHARGE** (1846)

Turner avait coutume d'envoyer pour les expositions de l'Académie, des toiles à peine ébauchées qu'il venait terminer le jour du vernissage :

«Un pareil magicien, opérant ses enchantements en public, intéressait et fascinait...», rapporte le peintre Ripplingille vers 1835. Pendant trois heures que je passais là - et je compris qu'il en était de même depuis le début du travail, le matin - il ne cessa jamais de travailler, ni ne regarda une seule fois ou ne s'éloigna du mur où était accroché son tableau... Une petite boîte à couleurs, un nombre infime de petits pinceaux et un ou deux flacons se trouvaient à ses pieds, très mal placés ; mais sa faible taille lui permettait d'atteindre très rapidement, en se baissant, tout ce qu'il voulait... La tête enfouie dans les épaules et baissée, il présentait un aspect bizarre aux visiteurs, qui murmuraient entre eux des commentaires et riaient doucement sous cape. A un moment donné de ses mystérieuses manigances, on voyait Turner, qui travaillait presque uniquement au couteau à palette, rouler et étendre un tas de pâte translucide sur la longueur et la hauteur d'un doigt... Bientôt l'oeuvre fut terminée : Turner rassembla ses instruments, les remit dans la boîte et la ferma, puis le visage toujours tourné vers le mur et sans s'en écarter, il partit en marchant de côté, sans dire un mot à personne ; enfin, arrivé à l'escalier au centre de la pièce, il descendit à toute vitesse. Tous regardaient avec un sourire de surprise amusée, et Maclise, qui se trouvait à côté de lui, commenta : « la marque d'un vrai talent, c'est qu'il ne s'arrête pas pour regarder son oeuvre : il sait qu'elle est achevée et il s'en va ».



10 **COUCHER DE SOLEIL SUR LE GRAND CANAL DE VENISE** (1825, aquarelle, 11,5 x 18,5, British Museum, doc.TdA).

Ambiance différente, beaucoup plus nerveuse à cause d'une large utilisation de hachures, mais tout aussi profonde et lumineuse.

On le voit s'adonner p.ex. à quelques exercices «à la Claude Lorrain» en jouant de dégradés de couleurs plates, de l'horizon en haut du ciel et du lointain au bas de la page (fig.9). Une fois déterminés, quelques nuages, délimités par une brosse fine, et la forme du paysage peuvent alors être intégrés.

Il essaie encore de donner des impressions de couleur et de lumière sans utiliser une teinte vive. Il élabore des systèmes de bandes de couleurs (fig.12), et on remarque que ses ciels sont ébauchés par de larges coups de pinceaux obliques, presque verticaux, de haut en bas et de droite à gauche.

Dès le début, Turner étend sur la feuille une préparation colorée : on le voit travailler chez des amis (vers 1818) où il ébauche des fonds monochromes qu'il fait sécher sur des fils à linge !

Cette pratique de la série est une habitude ; il travaille à plusieurs oeuvres à la fois, passant de l'une à l'autre. En 1850 encore, pour ses huiles : «*les tableaux étaient disposés en rangées et il allait de l'un à l'autre, travaillant sur l'un, retouchant l'autre, et ainsi de suite, à tour de rôle*».

On constate la juxtaposition de deux pratiques (conformément à la struc-

ture de la composition) : la liberté et la fluidité de larges badigeons de couleurs étendues et la précision, méticuleuse et maîtrisée de petits traits de pinceau en surface (fig.10). Ces méthodes antagonistes donnent à l'oeuvre de Turner son équilibre et son sentiment de totalité.

Cet usage des fines hachures provient certainement de son intérêt pour la gravure. La transposition d'une grande partie de ses travaux, assurant leur diffusion, l'incite à rechercher des équivalences entre les effets de noir et blanc et ses couleurs.

Les petits traits permettent une expressivité maximale avec peu de moyens, un contraste saisissant de lumière et d'ombre (effet de vent et d'eau), une texture (mer, montagne, nuages) qui lient ensemble dessin et couleur.

Finalement, cette combinaison de liberté et de précision atteint une spontanéité étonnante et une minutie nerveuse. Cette dernière provient de l'introduction dans l'aquarelle de traits de plume trempée dans la couleur même, comme il faisait parfois, dans ces carnets, pour noter un maximum d'informations dans le minimum de temps.

Sur les derniers lavis, légers mais chatoyants, des constructions mauves et des vaches rouges demeurent convaincantes (fig.11-12).

LES SUPPORTS

Si Turner a largement utilisé son support favori, un papier Whatman tramé lisse, blanc, (qui remplaça rapidement son papier vergé), sur lequel toutes les aquarelles achevées furent exécutées, il travailla abondamment sur des papiers colorés, qu'ils soient teintés gris, brun ou bleu, ou apprêtés de lavis de ces mêmes couleurs, d'encre de Chine ou encore de jus de tabac.

Les essais, ébauches et multiples versions sur des supports différents indiquent combien Turner jouait de toutes les possibilités de son art.

La relation entre le support et le sujet est toujours remarquable dans son travail.

A Venise, p.ex., lors de son dernier séjour, son sentiment de la ville, adoucie et simplifiée comme à travers la brume, l'incite à choisir un papier bien épais, dont la teinte crémeuse lui donne une certaine chaleur. Là, le pinceau large, hésitant, dépose une couleur qu'absorbe le papier. Vers 1828, Turner employa exclusivement pour ses notations et croquis des petits carnets de papier bleu (env. 14 x 19 cm), faciles à mettre dans la poche ;

(20 ans auparavant, le carnet de Calais était déjà bleu, fig.3).

Ce bleu a cependant viré à un gris qui distille une atmosphère calme à l'ensemble de l'album.

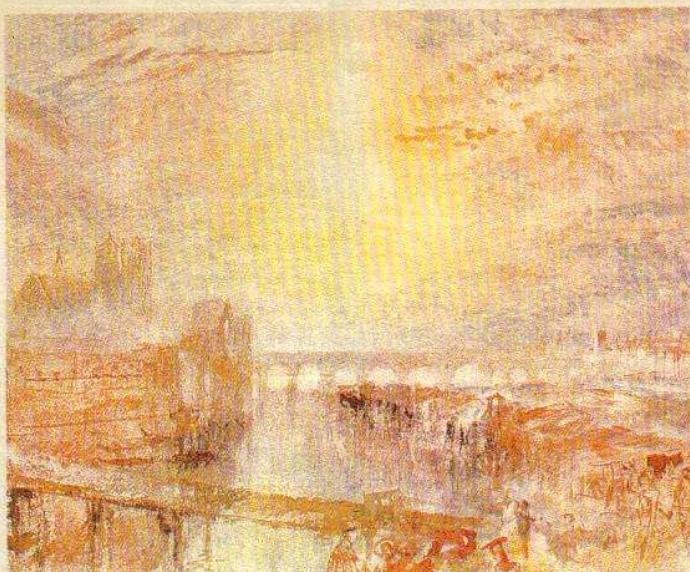
La couleur du papier n'avantage pas l'utilisation de l'aquarelle, mais donne toutes possibilités à l'emploi de gouache et de plume, d'encre brune et de craie.

Turner en usera ainsi sur ses fonds sombres particulièrement adaptés aux scènes nocturnes, aux intérieurs, propices aux spectaculaires effets de lumière. Reliefs et force acquièrent sur de tels fonds une richesse particulière.

On note également que le fond brun a souvent permis à Turner de retrouver les conditions d'apprêt de ses toiles pour toutes ses esquisses préparatoires.

Les aquarelles achevées sont de toutes dimensions (env. 1/4, 1/2 et format raisin) dont les plus exceptionnelles atteignent le Grand Aigle, équivalent d'un 40 paysage !

Elles sont toutes, à de très rares exceptions, plus larges que hautes, ce qui accentue leur aspect panoramique.



- 11 **LYON** (1840-5, aquarelle 23,8 x 30,2, Londres, doc. TdA). Nouvel effet de profondeur vers le centre lumineux et dégradation des bords octogonaux de la composition. Ciel très bigarré de nuages de couleurs superposées, et dessin au pinceau des personnages et bâtiments caractérisent le dernier Turner.

- 12 **EU ET LE CHATEAU DE LOUIS PHILIPPE** (1845, plume aquarellée sur crayon, 23 x 32,5, British Museum, Doc. TdA). D'une facture identique à Lyon avec des traits de plume qui dessinent des vaches rouges, Eu présente une alternance de bandes brunes, vertes, mauves, roses puis de nouveau brunpâle qui accentue la profondeur. La perspective s'accroît encore d'une bande claire à mi-distance, devant le bleu de la mer, harmonisée par les brumes des collines qui l'encadrent et la fumée «enlevée» du premier plan.

PROCÉDÉS PARTICULIERS

Les interrelations d'aquarelles, de gouache, d'encre, de craie, de pastel, de crayon (mine de plomb, sanguine), n'apparaissent que dans les croquis et les essais où l'on décèle encore des mélanges de gomme arabique, de substance pour les rehauts de blanc fabriquée par Turner lui-même, et de multiples ratures à la plume.

Parallèlement à l'usage des papiers teintés, Turner juxtaposa l'utilisation des supports qu'il badigeonnait de différents lavis bruns ou bleus aux possibilités identiques, ou encore de gris.

Cela donnait pour ses essais le moyen d'user de grattage, d'enlèvement efficaces afin de mettre à nu le papier et l'éclaircir de taches claires. La conséquence de cette méthode pouvait être appliquée à des fonds de couleurs superposées.

Les badigeons successifs et bien secs réapparaissent selon l'enlèvement plus ou moins important de la surface jusqu'à atteindre, éventuellement, la blancheur originelle du papier.

Turner donna ainsi un caractère magique, par cette inter-pénétration des voiles colorés, à nombre de ses paysages atmosphériques.

Pour y parvenir, il réhumidifiait la partie peinte à l'aide d'une petite brosse et d'eau pure ; en épongeant l'eau et la couleur redissoute, il retrouvait l'aspect du coup de pinceau.

Ce retrait de peinture qui s'applique particulièrement aux larges surfaces maritimes, aux cascades... vient en complément du principe similaire du grattage qui s'exerce directement sur la peinture sèche.

A plus petite échelle et de manière plus précise, l'action de la pointe d'un canif ou d'un ongle, celui de son pinceau, retire la couleur pour faire apparaître le papier comme autant de coups de lumière.

Turner obtint ainsi les reflets de l'onde, l'écume des vagues, la neige des hauteurs, l'effet de montée du brouillard ou l'échappée de quelques fumées qu'il affectionnait particulièrement. et tous les accents lumineux

Comme ses confrères, Turner s'abstint de colorer certaines parties de la feuille en faisant de la «réserve» une des propriétés essentielles de l'aquarelle, pour une tache de nuage, un reflet, une onde, la partie colorée d'un corps. Il essaya toutefois d'autres méthodes pour y parvenir, en déposant de la cire sur son papier pour la silhouette de personnages p.ex.

Les recherches de l'aquarelliste anglais l'amènèrent à obtenir toutes sortes d'effets hétérodoxes. On constate souvent sur ses œuvres des empreintes digitales qui impriment une structure ou atténuent l'intensité d'une couleur, et on sait qu'il moulait avec ses doigts la surface colorée pour modeler un rocher ou un feuillage. De même parfois, des traces d'amples ratures sont faites dans la peinture humide avec la hampe du pinceau (nuages, horizons...).

On a découvert enfin, au verso d'une des œuvres, un badigeon recouvrant ce qui correspond aux parties les plus sombres du recto. Cette corruption de l'aspect par le revers de la feuille est compréhensible pour quelqu'un qui travaille dans la transparence. Turner, fort de quelques expériences de lanterne magique, a sûrement cherché à en faire bénéficier sa pratique.

On ne sait si d'autres œuvres achevées ont subi le même traitement car nombre d'entre elles sont toujours collées sur leurs supports d'origine.

Cela atteste du souci et de l'invention de l'artiste qui, en outre, ne négligeait pas de recouvrir tout ou partie de sa peinture d'un badigeon teinté pour retrouver une cohérence de couleur que l'élaboration aurait éventuellement altérée.

L'HUILE OU L'AQUARELLE

Au nombre de ses expérimentations, il faut ajouter une œuvre curieuse, de 1799, où la matière de l'aquarelle prend une consistance exceptionnelle. Elle semble mélangée à de l'œuf ou de la farine de froment, ce qui donne aux coups de pinceau un dynamisme



d - Le reste du ciel est modelé sur un papier déjà sec.

a - Sur le papier mouillé, Turner laisse tomber quelques gouttes d'aquarelle sombre qui s'étalent et forment le nuage.

e - La pointe du pinceau dessine les hauteurs de la ville dont la base disparaît dans l'eau du papier.



g - La voile et les reflets transparents sont dûs à un pinceau humide.

c - L'eau est moins modelée que le ciel pour donner une apparence de réalisme.

b - La trouée lumineuse accentue la profondeur ; des traces d'empreintes digitales sont visibles au dessus de la barque.

f - Des traînées de peinture au pinceau sec forment la structure des bateaux et des reflets ; elles rehaussent également le haut du ciel.



⑭ Huile ou aquarelle ? telle est la question que pose
COLOGNE, ARRIVÉE DU PAQUEBOT, (1826, technique mixte, 160,6 x 224,1, New York, doc. TdA)

On sait par ailleurs que certaines esquisses reposent sur un papier préparé d'un lavis de couleur terre qui ressemble à l'aspect des toiles apprêtées. Sur ces supports, Turner appose la gouache comme il le fait sur toile.

La frontière entre l'huile et l'aquarelle est d'un «flou turnérien». L'artiste s'est si bien joué des techniques antagonistes qu'il est souvent difficile de déterminer sur des reproductions photographiques l'excipient utilisé (fig.14). En fait, chaque procédé se nourrit de l'autre, les sujets de ses aquarelles deviennent ceux des huiles qui prennent l'aspect de décor de scène ; en retour il cherche à domestiquer les «outils indociles» de l'aquarelle pour atteindre la souplesse et l'expressivité de l'huile.

Les huiles et les peintures à l'eau sont issues des mêmes carnets, des mêmes esquisses et, vers 1840, les aquarelles servent de modèles aux huiles.

Sa technique sur papier investit la toile de ses tonalités violentes et de son application de la couleur : l'huile perd en force ce qu'elle gagne en éclat et en luminosité, quelques détails sont légèrement empâtés sur des surfaces lisses. Les glais raffinés se comportent sur les fonds clairs comme l'aquarelle sur le papier.

Le procédé de l'huile étend à l'aquarelle sa manière de nuancer avec des

hachures ou des pointillés - semblables à la gravure, autre influence - liant encore couleur et dessin. Le processus de l'aquarelle s'étend aux huiles : de nombreuses ébauches sont conjointement exécutées pour être plus ou moins terminées.

Cette dualité devait se confondre.

En 1822, Turner exécute un «George V à un banquet à Edimbourg» mêlant huile et aquarelle (surtout remarquable par «une lumière qui cherche à s'évader») et un «Cologne, l'arrivée du paquebot (fig.14)» où les deux techniques se fondent à l'extrême.

Le degré d'intervention de l'aquarelle dans les tableaux est difficile à discerner. Soit l'œuvre est commencée à l'eau déterminant les grandes masses de couleurs, puis terminée par des glais à l'huile, des frottis et quelques empâtements ; soit l'aquarelle vient s'ajouter à la pâte huileuse du fond afin de faire ressortir quelques détails. A ce moment-là, bien sûr, il est nécessaire de faire dissoudre du fiel de boeuf dans l'eau pour en faire un liant adhérent. Le tout est alors fixé par un frottis à l'huile ou une mince couche de vernis.

MYTHOLOGIE ET CURIOSITÉS

Si Turner s'est montré un rapide exécutant pour les aquarelles achevées et un frénétique dessinateur, il n'a pas produit trois œuvres par jour comme la légende veut le faire croire. On l'a récemment contesté même si la masse impressionnante de 20 000 aquarelles remplit son catalogue.

Et encore faudrait-il en ajouter ! Il existe en effet plusieurs dessins minutieux et sensuels de nus féminins exécutés au crayon, à la sanguine avec des rehauts de gouache roses et blancs qui subsistent de la purge très puritaine de John Ruskin, chargé de l'inventaire de l'œuvre. Celui-ci brûla les très nombreux dessins érotiques que Turner avait l'habitude de faire, le week-end dans quelque «maison»...

S'il a témoigné pour la recherche formelle un intérêt considérable, il est resté curieusement négligent quant aux garants de la pérennité de ses œuvres, notamment à l'huile où les vermillons ternissent, les blancs meurent et les tons chauds deviennent marron, durs et plats. Ses toiles

LE JAUNE TURNER

Si Breughel, Angelico et Ucello d'une part, Véronèse et Corot d'autre part, enfin Van Dyck qualifient de leur patronyme quelques unes des couleurs dont nous nous servons, on s'étonne de ne pas trouver ce Jaune-Turner pourtant dominant sur la palette du peintre anglais, tant et si bien que la critique lui reprocha sa production «affligée de jaunisse». On a parlé de gomme-gutte ; on pourra donc essayer les aquarelles Rowney (gomme-gutte imitation, n° 640), Fragonard de Pebeo : gomme-gutte ; Lefranc 152 : gomme-gutte Cambodge, et Winsor et Newton : Gambodge ou New Gambodge.

s'assombrissent ; ce n'est qu'au prix de nettoyages délicats que certains chefs-œuvre nous sont révélés aujourd'hui... Il avait pourtant le souci de la postérité en léguant son œuvre à sa patrie, et de la présentation, puisque, outre le fait qu'il possédait sa propre galerie, il mettait en scène la révélation de son travail en introduisant le visiteur dans une pièce sombre avant d'ouvrir toutes les fenêtres et de faire éclater ainsi la lumière de ses tableaux. Ce procédé est ana-

logue aux recherches optiques de la même époque dans les panoramas et les dioramas.

Il faut ajouter que la mauvaise conservation de son travail était due à une toiture peu imperméable (!) et que ses grandes toiles lui servaient de volets...

Turner était encore poète, il agrémenta largement l'exposition de ses œuvres de notices en vers qui expliquent parfois des titres curieusement longs ou génériques comme *Colour studies* ou *Miscellaneous*.

Fantasque au point de dater avec fantaisie ses œuvres, il n'en était pas moins attentif, car peu de temps après avoir subi sans broncher la critique voulant «*que son œuvre pût être accrochée dans n'importe quel sens*», il prit soin de livrer ses tableaux encadrés avec le trou du piton... au bon endroit.

Turner est un des grands créateurs à qui la modernité doit peut-être le plus. Fascinant, il l'est à plus d'un titre, et, pour ceux qui veulent pénétrer les mystères de l'aquarelle, il reste un maître indispensable.

Pascal LECOCO

LE PAPIER DE TURNER

Sur le papier de certaines esquisses apparaît en filigrane le nom de la marque : Whatman, que sa célébrité a fait synonyme d'aquarelle.

On distingue :

Le Whatman grain fin : sa finesse donne du charme au lavis et garde la pureté et la solidité des teintes. Ne s'emploie que mouillé et tendu sur une planchette ou un châssis ; il est idéal pour travailler dans l'eau, sur une feuille de zinc, et donc est réservé pour le travail en atelier. «*Il se lave parfaitement, mais peut entraîner à la sécheresse l'aquarelliste inexpérimenté*» ; il existe déjà collé sur une feuille bristol.

Le Whatman 140 livres : d'un beau grain, doit être mouillé et tendu.

Le Whatman 200 livres : au grain moyen, peut être utilisé sec, fixé par 4 punaises ou des bandes d'adhésifs.

Le demi-torchon, double force (200 livres) pour débutant et *triple force* (300 livres), plus fort, au grain plus accentué, est le plus employé. Mouillé complètement, il perd son grain en séchant (tendu, bien sûr).

Le torchon (200 livres) «le plus artistique» a une force et un gros grain qui favorisent le rendu imprévu de la nature et des ciels déchirés. S'utilise pour certaines dimensions ; il perd de sa force et de son grain quand il est tendu.

Les feuilles Whatman importé et distribué par Daler France (Sodémaco/Herma) dans le commerce en format Jésus de 185, 290 et 400 gr. (grain fin, moyen et torchon) ainsi qu'en petit bloc.

Cassagne, dans son *Traité d'aquarelle* (1886) dresse le catalogue de ses différents papiers sous forme de panégyrique : «*Le Whatman reçoit la*

teinte avec pureté et une fermeté qui le rendent unique : la teinte reste flottante sur l'épiderme et peut être librement modelée».