

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

AUX LIMITES DE L'ÉTUDE MATÉRIELLE DE LA PEINTURE : LA RECONSTITUTION DU GESTE ARTISTIQUE

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben

Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019

PENSER LE GESTE ET SA MYTHOLOGIE
CHEZ J.M.W. TURNER

SARAH GOULD

Pour citer cet article

Sarah Gould, « Penser le geste et sa mythologie chez J.M.W. Turner », dans Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de la journée tenue à Paris le 28 septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2021, p. 40-57.

PENSER LE GESTE ET SA MYTHOLOGIE CHEZ J.M.W. TURNER

SARAH GOULD

Maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

En 1832, lors de l'exposition annuelle de la Royal Academy à Londres, Joseph Mallord William Turner découvre qu'une de ses toiles, une marine intitulée *Helvoetsluys, the City of Utrecht, 64, Going to Sea*, est accrochée à côté d'un immense tableau de John Constable à la gamme de couleurs bien plus riche et aux contrastes chromatiques marqués. Avec ses tons vibrants, or et vermillon, *L'Inauguration du pont de Waterloo* fait de l'ombre à la peinture de Turner qui, pendant les jours de vernissage, revient à plusieurs reprises observer les œuvres, pour finir par ajouter au milieu de la sienne, une touche épaisse de peinture rouge. En attirant tous les regards, cette tache renverse la dynamique entre les deux tableaux. Constable s'exclame alors : « Turner est venu ici et il a tiré un coup de fusil!¹ »

Restée célèbre, cette anecdote renvoie aux métaphores martiales régulièrement adoptées depuis 1807 par les contemporains de Turner pour décrire la compétition se jouant entre l'artiste et ses pairs². Abondamment rapportées, ces descriptions participent de la mythologie du geste chez Turner, peintre *painterly* par excellence³. La scène de 1832 est au cœur d'une séquence du

1 Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, 2^e éd., Londres, Longman, 1845, p. 226. Sur cet épisode, voir les articles de Jacqueline Riding et Michael Rosenthal : Jacqueline Riding, « 1832 : Shot out of the Water? », dans Mark Hallett, Sarah Victoria Turner, Jessica Feather (dir.), *The Royal Academy of Arts Summer Exhibition: À Chronicle, 1769–2018*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2018. <<https://chronicle250.com/1832>>, consulté le 1er septembre 2019. Voir également : Michael Rosenthal, « Turner fires a Gun », dans David Solkin, *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 145.

2 Leo Costello, « 'This cross-fire of colours' : J.M.W. Turner (1775-1851) and the Varnishing Days reconsidered », *The British Art Journal*, vol. 10, n° 3, 2009/10, p. 56-68.

3 Le terme « painterliness » a deux significations en anglais et peut renvoyer à « ce qui a trait à la peinture » ou désigner une application libre de la matière picturale. C'est cette seconde acception, pour laquelle il n'existe pas d'équivalent français, qui est entendue ici. Voir la définition proposée par la Tate en ligne. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/painterly>>, consulté le 15 avril 2020.

biopic de 2014 réalisé par Mike Leigh, dans lequel on le voit également cracher et souffler sur sa toile⁴. Ces gestes, souvent assez grossiers, sont les médiums de l'imagination créatrice; c'est en les observant qu'on s'imagine accéder à une vérité de l'œuvre. Si les jours de vernissage à la Royal Academy, établis à partir de 1809, Turner avait pour habitude de retravailler ses toiles durant de longues heures, il invitait aussi les potentiels acheteurs à l'observer peindre dans l'extension de son atelier sur Queen Anne Street⁵. Le naturaliste Richard Owen raconte qu'après un dîner avec le zoologiste et avocat William Broderip, et le journaliste Theodore Hook, Turner les fit venir chez lui et assister à sa méthode de production :

Là, ils virent Turner produire des toiles à la chaîne, debout devant plusieurs chevalets rangés à côté d'une table pivotante. Ses pigments étaient sur la table qu'il faisait basculer d'avant en arrière pour atteindre la couleur requise. Puis, chargeant son pinceau de matière, il attaquait une toile après l'autre jusqu'à ce que son pinceau soit sec. Cette méthode scientifique, qui lui faisait économiser du temps, avait été développée grâce à des années d'entraînement et d'ajustements dans son studio, et pouvait expliquer le rythme extraordinaire avec lequel Turner produisait⁶.

La scène rapportée fait penser à un ballet, dans lequel les gestes quasi chorégraphiés de Turner lui permettent d'atteindre une précision méthodique.

Dans les différents récits d'exécutions techniques qui nous parviennent à son propos, ses méthodes semblent spectaculaires et d'autant plus obscures et impénétrables qu'elles existent à la vue d'un public de *happy few* qui assiste à l'exécution de ses œuvres comme au spectacle d'un magicien, que l'on voit faire sans pour autant comprendre et surtout que l'on n'ose pas interrompre. Les contemporains de Turner ne cessent d'ailleurs de spéculer sur la manière dont il peint. Lui-même garda peu de notes sur son travail et ce sont celles de ses amis et contemporains qui nous permettent de reconstituer en partie son *modus operandi*. C'est aussi sur cette exégèse que s'appuient les restaurateurs en amont de leurs investigations techniques, notamment des très nombreuses œuvres que Turner légua à la nation dans son *Turner Bequest*, maintenant conservé à

4 Andrew Wilton, « A brush with Mr Turner : why can't film about painters get the painting right ? », *The Guardian*, 27 octobre 2014, en ligne. <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/27/films-about-painting-mr-turner>>, consulté le 27 octobre 2014.

5 Riding, « 1832 : Shot out of the Water ? », *op. cit.*

6 Trad. personnelle. Richard Owen, *The Life of Richard Owen*, Cambridge, Cambridge Library Collection, 1894, vol. 1, p. 262-264. Cité par : James Hamilton, *Turner: A Life*, Londres, Sceptre, 1997, p. 273.

la Tate Britain. Avec près de trois cents toiles terminées et non terminées, permettant d'identifier différentes étapes dans la création d'une œuvre, et 37 000 œuvres sur papier ou outils, cette collection est une source inestimable pour comprendre comment Turner peignait. Toutefois, la connaissance des moyens de l'artiste ne dit pas tout du processus de création qu'il a opéré. Par exemple, l'analyse technique montre que Turner utilisait son ongle, qu'il gardait assez long, pour griffer la toile⁷, mais avec quelle force l'enfonçait-il dans la matière ?

Plutôt que de chercher à savoir s'il est possible de retrouver une vérité du geste chez Turner, nous réfléchissons à ce que sa question entraîne : nous nous demanderons non pas comment peignait Turner, mais pourquoi se poser la question de la manière. Il s'agira ainsi moins de se demander quelles sont les modalités du geste du peintre, mais plutôt comment penser ce geste ? D'abord en se penchant sur les gestes incarnés dans la toile, puisque Turner pousse l'image optique dans ses retranchements les plus sensibles, puis en s'interrogeant sur l'engagement du corps du peintre, c'est-à-dire en se posant la question du politique, de son implication sociale⁸. Nous verrons ensuite qu'on ne peut comprendre le geste turnerien que s'il est inscrit dans un récit plus large de faits artistiques en Grande-Bretagne et se livrant dans un champ de savoirs et de dispositifs cognitifs.

Le Geste incarné

Les grands gestes sont plus photogéniques que les gestes délicats et minutieux. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles ceux-ci sont privilégiés dans le film de Mike Leigh. Le réalisateur insiste à nous montrer un Turner empreint de frénésie créatrice, écrasant son pinceau et s'acharnant sur sa toile. Il suffit pourtant d'observer plus longuement une toile de Turner pour voir qu'il maîtrisait parfaitement le dessin et l'exécution de détails plus fins. Déjà pourtant ses contemporains admiraient, et souvent, lui reprochaient, ses excès de matière.

Dans une lettre datée du 9 décembre 1872, l'artiste Samuel Palmer se rappelle l'émotion esthétique ressentie à quatorze ans devant une toile de Turner (**fig. 1**) :

7 Walter Thonbury, *The Life and Correspondence of J. M. W. Turner R.A.*, Londres, Ward Lock Reprints, 1970, p. 238. Cité par : Joyce Townsend, *Turner's Paintings Techniques*, Londres, Tate Publishing, 4^e éd., 2007, p. 52-53.

8 En cela notre étude se différencie d'une approche phénoménologique du processus créatif chez Turner. Hélène Ibata, par exemple, associe la libération de la forme chez Turner à une quête dans laquelle le sujet en mouvement est en adéquation avec les mouvements de la nature. Hélène Ibata, « Painting as Event : performance and gesture in late Turner », *Interfaces*, 40, 2018, en ligne. <<http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=599>>, consulté le 23 avril 2020.



Fig. 1. Joseph Mallord William Turner, *Estuaire de la Meuse. Marchands néerlandais sur la barre*, 1819 (exposé), huile sur toile, 175,3 × 246,4 cm, Londres, Tate Britain © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND.

« La première exposition que j'ai vue en 1819 est gravée dans ma mémoire par un Turner, *The Orange Merchant on the bar* - et étant par nature un amoureux du barbouillage, je me délecte de son œuvre depuis ce jour.⁹ » Venant de Palmer, un artiste proche de William Blake et partageant avec lui un goût pour le trait net et les formes définies, le choix du mot « barbouillage » – dans le texte anglais, « smudginess » – est étonnant. Le terme paraît ironique ; il fait sans doute référence, tout en les prenant à rebours, aux critiques faites à Turner.

En 1846, une célèbre caricature le montre s'apprêtant à peindre une toile après avoir trempé, non pas un pinceau, mais un imposant balai – le dépassant en taille – dans un seau de peinture. Dans le texte qui accompagne ce dessin peu flatteur, le caricaturiste en vient à spéculer sur la technique du peintre. Certains pensent qu'il broie les couleurs directement sur la toile, d'autres qu'il met des morceaux de toile dans un mortier qu'il mélange par la suite à des œufs et à toutes sortes d'ingrédients, ou qu'il accroche plusieurs toiles vierges et, qu'un ou deux jours avant l'exposition, se rend à l'institution avec une grande variété de couleurs et une brosse de quatre kilos cinq qu'il tamponne sur ses toiles

9 Trad. personnelle. Cité par : Martin Butlin, Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*, New Haven, Yale University Press, 1984, vol. 1, p. 106.

pendant quelques minutes¹⁰. Ces spéculations grotesques sont publiées cinq ans avant la mort de Turner, à un moment où les critiques sont sans pitié à son égard et où on l'accuse d'être sénile. Elles font cependant écho à toute une série d'observations qui lui sont faites au cours de sa carrière durant laquelle, dès les années 1810, on lui reproche ses factures trop apparentes.

En effet, dès ses débuts, et pas seulement à la fin de sa carrière comme cela est souvent rapporté, l'exécution des tableaux de Turner est au cœur de leur réception critique¹¹. Lors de l'exposition annuelle de 1818 à la Royal Academy où Turner expose *Dort* (fig. 2), c'est moins son tableau, unanimement loué, que ses pratiques, son exécution rapide et son choix de pigments, qui suscitent des débats virulents¹². Comme pour affirmer son identité et son style distincts, Turner y inscrit d'ailleurs une signature bien visible dans le coin droit du tableau (fig. 3).



Fig. 2. Joseph Mallord William Turner, *Dort ou Dordrecht - Le paquebot Dort de Rotterdam*, 1818, huile sur toile, 157,5 × 233,7 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, domaine publique.

- 10** Anonyme, *The Almanach of the Month*, 1846, dans Martin Butlin et Evelyn Joll éd., *The Paintings of J.M.W. Turner*, New Haven et Londres, 1984, p. 268.
- 11** Comme le rappelle Sam Smiles, l'exploration de la surface peinte chez Turner n'est pas exclusive à ses œuvres tardives mais est une caractéristique de sa production dès le début de sa carrière. Sam Smiles, « Turner In and Out of Time », dans David Blaney Brown, Amy Concannon, Sam Smiles éd., *Late Turner, Painting Set Free*, Los Angeles, Getty Publications, 2014, p. 21.
- 12** Gillian Forrester, « 1818 : Camaraderie and Rivalry on Display », dans *The Royal Academy of Arts Summer Exhibition: A Chronicle, 1769–2018, op. cit.*, 2018.



Fig. 3. Joseph Mallord William Turner, *Dort ou Dordrecht - Le paquebot Dort de Rotterdam* [détail], 1818, huile sur toile, 157,5 × 233,7 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, domaine publique.

Les critiques du peintre ont, entre autres, eu tendance à stigmatiser son utilisation du couteau à palette dont il se servait surtout pour les zones blanches de ses ciels¹³. À propos de *Tempête de Neige en Mer* (1842) (**fig. 4**), un commentateur parle ainsi d'une « bouteille d'encre jetée sur la toile, et d'un amas de peinture blanche étalé avec une truelle¹⁴ ». La phrase rappelle les attaques que John Ruskin fera à James Abbott McNeill Whistler, en juin 1877 dans *Fors Clavigera*, et qui se solderont par un procès en diffamation : « J'ai déjà vu et entendu bien des exemples d'impudence de la part de Cockneys de Londres, mais jamais je ne me serais attendu à voir un personnage demander deux cents guinées pour jeter un pot de peinture à la figure du public.¹⁵ » En jugeant Whistler, le dandy, plus coupable que le plus effronté des Cockneys, Ruskin fait d'ailleurs peut-être implicitement référence à Turner, le plus célèbre des peintres Cockneys. Dans les deux cas, on reproche aux artistes leur manière de peindre, c'est-à-dire que c'est moins la touche visible qui est commentée que l'opération à son origine. Dans leur essai *Romantisme et Réalisme* de 1984, Charles Rosen et Henri Zerner, font de la touche un vecteur de modernité dans ce qui se joue entre avant-garde et réalisme. En étudiant les distinctions entre le « fini », le « non fini » et l'« esquisse », les auteurs concluent que l'artiste au XIX^e siècle est considéré comme un personnage suspicieux, qui demande souvent

13 Sur l'emploi du couteau à palette voir Townsend, *op. cit.*, p. 50-51.

14 Trad. personnelle. Anonyme, *The North England magazine*, juin 1842, p. 316.

15 Trad. personnelle. John Ruskin, *Fors Clavigera No 79*, vol. 7, *The Works of John Ruskin*, (éd.) Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, Londres, George Allen, 1903-1912, p. 160.



Fig. 4. Joseph Mallord William Turner, *Tempête de neige en mer*, 1842, huile sur toile, 91,4 × 121,9 cm, Londres, Tate Britain © Tate, CC-BY-NC-ND

beaucoup d'argent pour quelques coups de pinceau¹⁶. À travers l'attitude de Ruskin, d'abord thuriféraire de Turner, puis accusateur de Whistler, on voit comment l'étonnement face aux techniques des peintres s'infléchit en méfiance à mesure que l'on avance dans le siècle.

Avec *Tempête de Neige*, en changeant les conventions de représentation, Turner, en creusant la surface, promeut une conscience sculpturale, plus que géométrique, de la profondeur; en faisant naître des ombres et du relief, les variations de textures donnent une nouvelle dimension au paysage. Ici, non seulement aucune ligne d'horizon ne permet au spectateur de lire l'image, mais la technique qui consiste en des empâtements, des taches et traces, créé un tourbillon de matière¹⁷. Le chaos de la scène représentée est redoublé par la matérialité du pigment qui attire le spectateur de manière hypnotique. La trace du geste déstabilise le spectateur. Aussi, dans les commentaires sur le travail de Turner, ce qui est reproché au peintre est moins l'apparence de ses œuvres que le manque de soin qu'il y a apporté et le mot *care* revient à de nombreuses reprises dans la critique. D'après *The Oxford English Dictionary*, plusieurs usages

16 Charles Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and Realism*, Londres, Faber and Faber, 1984, p. 222.

17 Sur cette peinture voir Sarah Monks, « 'Suffer a Sea-Change' : Turner, Painting, Drowning », *Tate Research Papers*, 14, 010.

de ce mot coexistent à l'époque : le terme est associé au labeur, mais également à la sollicitude et à l'attention¹⁸. C'est que les critiques reprochent aussi à Turner de ne pas ménager ses spectateurs. L'engagement du peintre avec les matériaux, les expérimentations qu'il met en œuvre, crée une membrane visuelle qui, de la toile à l'œil du spectateur, peut casser l'illusion et empêcher une lecture directe du tableau. Dans l'analyse qu'il fait d'une peinture de l'artiste du ^{xvi}e siècle Lucas van Valckenboch, l'historien de l'art Charles Harrison fournit une lecture éclairante de ce processus : dans l'œuvre qu'il décrit, les petites taches de peinture blanche représentant la neige couvrent ostensiblement toute la surface de la toile (**fig. 5**). Il explique que, devant une telle représentation, le spectateur ressent un certain scepticisme, non pas parce qu'il est hostile à ce qui est représenté, mais parce qu'il ne peut s'empêcher de reconstruire dans son imagination la pratique empirique de l'artiste : il devient conscient de l'artifice, c'est-à-dire du travail du peintre.



Fig. 5. Lucas van Valckenboch, *Paysage d'hiver avec chutes de neige près d'Anvers*, 1575, technique mixte sur bois (chêne), Francfort-sur-le-Main, Musée Städel, domaine publique.

18 'Care, n. 1', *OED Online*, Oxford University Press, juin 2020. <www.oed.com/view/Entry/278999>, consulté le 26 juin 2020.

En 1817, alors que Turner est déjà au sommet de sa gloire, les écrivains William Hazlitt et Leigh Hunt parlent du fait que les tableaux de l'artiste sont moins des représentations de la nature que du médium à travers lequel on les voit. Leur conclusion est souvent reprise par la littérature secondaire : il fait « des peintures du rien, mais très ressemblantes¹⁹ ». Ici Hazlitt et Hunt accusent Turner de mettre en avant le médium de manière emphatique, d'exhiber ses matériaux et donc sa manière de peindre. Ces critiques montrent qu'il y a là une remise en question de la capacité de ses œuvres à communiquer. Turner ne répond plus aux exigences classiques de représentation, mais le sujet ne disparaît pas pour autant. Miracle technique de transformation d'une substance en une autre : ici, la peinture devient fumée ou écume, elle revient à l'idée même de matérialité. Jennifer Roberts, dans l'état des lieux qu'elle fait de ce qui a été appelé la *material turn*, c'est-à-dire cette tendance de la pensée critique qui, depuis les années 1990, s'ancre dans le décentrement de l'humain, rend compte d'un intérêt grandissant de l'histoire de l'art pour ce qu'elle appelle les sujets ténus (« *tenuous subjects* »), c'est-à-dire « des flots, des substances et toutes sortes de matières sans bornes » (« *flows and stuff, unbounded matter of all kind* »)²⁰. Or ce sont de tels sujets – des courants, des remous ou ébullitions – que Turner représente dans ses peintures. Huysmans disait d'ailleurs des œuvres de Turner : « ce sont les fêtes célestes et fluviales d'une nature sublimée, décortiquée, rendue complètement fluide, par un grand poète.²¹ »

En passant à la postérité, les mots de Hazlitt et Hunt ont pu venir appuyer une certaine lecture des expérimentations techniques de Turner, y voyant des signes proto-modernistes et le considérant comme un peintre abstrait avant l'heure. Dans le texte de Robert Rosenblum *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*, paru en 1975 dans le sillage d'une exposition en 1966 au Museum of Modern Art de New York qui, à l'époque, remet Turner au goût du jour, la dimension « gestuelle » de l'œuvre expressionniste abstraite, dans laquelle l'engagement total du corps du peintre fait partie du tableau, est située dans la lignée de l'art de Turner²². Mais cette lecture, encore assez commune, pose un problème, car elle part d'une définition métaphorique de

19 Trad. personnelle. William Hazlitt, Leigh Hunt, *The Round Table* [1817], Oxford/New York, Woodstock Books, 1991, p. 19-20.

20 Jennifer Roberts, « Things : Material Turn, Transnational Turn », *American Art*, 31.2, 2017, p. 67.

21 Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art*, J. Picon (éd.), Paris, Flammarion, 2008, p. 367. Cette référence provient des actes du colloque *L'impressionnisme, les arts, la fluidité* : Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides : une introduction*, dans *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 9-22.

22 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

la forme qui perd de vue ses différents déterminismes historiques. Contre cette lecture téléologique Peter de Bolla, dans *The Education of the Eye*, soutient :

Turner ne peignait pas de manière « abstraite ». Ses yeux étaient trop empêtrés dans l'activité physique de regarder, et il était trop dans la vue, dans la vision, pour sentir le regard froid de l'abstraction. Il peignait, en revanche, la matérialité pure : la présence ressentie de la lumière et ressenti affectif que provoque le fait d'être dans le processus de la vision²³.

Pour penser le geste chez Turner, il faut enlever ses « lunettes » modernistes, pour reprendre le mot de Paul Veyne. L'exposition de 2014 de la Tate de Londres, "Late Turner, Painting Set Free", insistait sur la nécessité de ré-historiciser une lecture des œuvres tardives de Turner plutôt que de les considérer comme des explorations purement formelles²⁴. Dans le catalogue de l'exposition, Sam Smiles avançait que même dans les œuvres tardives de Turner, la peinture n'est pas « libre d'être autonome », et le sujet jamais n'est jamais un simple prétexte à l'exploration technique²⁵. Réhistoriciser l'inscription de la main dans la substance permet de ne plus penser le concept de matérialité à l'aune de ce grand récit qui l'a hypostasié, et où l'œuvre d'art abstraite, du fait de sa capacité à mettre en avant sa matérialité, constitue le point d'apothéose du récit.

Turner aurait d'ailleurs dit à Ruskin, qui lui fit part de la remarque d'un critique comparant sa peinture à « des paillettes de savon et du lait de chaux » : « Qu'espérait-il ? À quoi croit-il donc que la mer ressemble ? Si encore il s'y était risqué !²⁶ »

Dans la variété de son exécution, Turner rend compte des différentes textures des éléments naturels qu'il reproduit. Alors que Joshua Reynolds ou Thomas Gainsborough étaient préoccupés par la représentation de la texture des objets, des végétaux ou des habits, la génération de Turner se concentre sur la texture de la matière, de l'air, de l'eau et sur leurs interactions avec la lumière.

23 Trad. personnelle. Peter de Bolla, *The Education of the Eye*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 231.

24 À contrario l'exposition de 2011 du Moderna Museet de Stockholm, *Turner, Twombly, Monet*, qui se concentrait sur les œuvres tardives de Turner, perpétuait cette interprétation. Sam Smiles, « Turner In and Out of Time », *Late Turner, Painting Set Free*, *op. cit.*, p. 14.

25 *Ibid*, p. 22.

26 Trad. personnelle. John Ruskin, « Notes on the Turner Gallery at Marlborough House, 1856 », dans E. T. Cook, Alexander Wedderburn (éd.), *Turner and the Harbours of England*, vol. XIII, *The Complete Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1904, p. 161.

Le corps de l'artiste

Dans l'analyse du geste du peintre, on s'intéresse également à l'implication sociale d'un corps, à son ancrage dans le temps et l'espace, et donc à sa politique. Dans un tableau de 1840 par William Parrott, le peintre est représenté dépenaillé : il porte un manteau noir effiloché et l'eau goutte de son pantalon (fig. 6). Sur le sol un morceau de tissu chiffonné renforce cette impression de désordre. Les deux observateurs élégants semblent choqués par les manières de l'artiste, qui apparaît ici peu raffiné et fruste. On retrouve ici l'idée du *care* évoquée plus haut. Cette représentation renvoie peut-être à la classe sociale de Turner, celle d'un fils de barbier-perruquier Cockney de l'est de Londres, dont il garde d'ailleurs l'accent populaire très prononcé²⁷.



Fig. 6. William Parrott, *Turner on Varnishing Day*, vers 1846, huile sur bois, 45 × 43,7 cm, Sheffield, Millennium Gallery, domaine public.

Ne perdant pas de vue le sens des affaires, Turner produit dans différents médiums et formats : gravures, représentations topographiques, aquarelles et huiles plus grandes. En variant les expérimentations et transferts de techniques,

27 Sam Smiles analyse la manière dont les commentateurs de l'époque stigmatisent la peinture de touche en empruntant leurs mots à la sphère sociale. Sam Smiles, « 'Splashers,' 'scrawlers' and 'plasterers': British landscape painting and the language of criticism, 1800-40 », *Turner studies*, 1990, 10, 1.

de l'aquarelle à l'huile et vice versa, et en exploitant les nouveaux pigments qui arrivent sur le marché, il fait de cette recherche la pierre angulaire de son travail. Des années 1810 aux années 1830, le nouveau style de peinture de paysage, à qui il donne ses lettres de noblesse en le haussant au même rang que la peinture d'histoire, est remarqué pour ses effets visuels. Dans cette grande puissance commerciale maritime qu'est la Grande-Bretagne au moment de la Révolution industrielle, la peinture de paysage répond à une demande inédite de nouveaux visiteurs et clients qui ont accumulé un capital²⁸. Face au nombre grandissant de spectateurs se bousculant dans les salles, Turner cherche à accrocher le regard de ceux qui ne peuvent plus contempler les œuvres, mais doivent se contenter d'y jeter un coup d'œil²⁹. En mettant en avant la substance matérielle des peintures, Turner, et d'autres artistes comme John Constable pour citer le plus connu, met à l'épreuve ce qu'Alfred Gell appelle l'« agentivité » (« agency³⁰ ») du médium, son pouvoir moteur, c'est-à-dire la manière dont il agit sur la subjectivité humaine.

En attirant les spectateurs, la touche apparente des œuvres de Turner séduit les potentiels acheteurs. Dans un article sur l'activité de Turner lors des *Varnishing Days*, Léo Costello démontre la relation ambivalente que le peintre entretient avec l'Académie³¹. D'un côté, seuls les académiciens comme Turner pouvaient retoucher leurs peintures lors des jours de vernissages ; les actes de virtuosités avant l'ouverture des expositions étaient donc l'apanage d'une certaine classe de peintres, portant les vestiges d'une culture aristocratique. De l'autre, le spectacle qu'offrait un peintre comme Turner sur la toile, celui d'une touche libérée, où les coups de pinceau restent visibles sur la surface, était perçu comme une technique commerciale ; les marques d'un style « corrompu » à l'intention d'un nouveau public bourgeois. On voit donc qu'à l'époque les interprétations de la relation qui existe entre le peintre et la superstructure sont contradictoires. Comme le rappelle l'anecdote de Richard Owen, cité dans l'introduction de cet article, la technique du peintre lui permet d'être efficace et productif et sa touche

28 Sur ce sujet voir : Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Londres, Thames and Hudson, 1987 ; David H. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century Britain*, New Haven/Londres, Yale University Press/The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1992.

29 Voir par exemple : Ann Bermingham, « Landscape-O-Rama : The exhibition landscape at Somerset House and the rise of popular landscape entertainments », David H. Solkin (dir.), *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven/Londres, Yale University Press/ The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2001, p. 127-155.

30 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

31 Costello, « 'This cross-fire of colours' : J.M.W. Turner (1775-1851) and the Varnishing Days reconsidered », art. cit., 2009/10.

libre, l’empreinte de sa main, est aussi gage de singularité. La question du geste offre la possibilité de penser la performativité encodée dans la matière même de l’œuvre et donc ce qui lui donne une valeur marchande. Dans *L’Atelier de Rembrandt*, publié en 1988, Svetlana Alpers interroge les liens qui existent entre la fabrication d’une œuvre et sa mercatique. Une des idées qui y est développée est que la touche visible chez Rembrandt doit être pensée comme produite pour le marché. Les contrastes entre le rugueux et le lisse, indexes de la subjectivité du peintre, sont ceux d’un « *pictor economicus* », d’un « entrepreneur³² ».

Guichard, dans *La Griffes du Peintre*, parle de la « fétichisation de la main », qui s’épanouit au XVIII^e siècle. L’exploration formelle peut dès lors se penser comme une forme de signature qui rend compte du faire. Ce que Guichard écrit sur la signature peut s’appliquer à la touche :

Longtemps la signature du peintre était restée une marque d’atelier, un certificat de qualité, qui disait peu de celui ou celle qui avait concrètement exécuté l’œuvre. Désormais, la signature autographe devient trace de la main et du geste artistique. Elle correspond à une mutation dans les conceptions picturales du temps qui font une place nouvelle à la présence de l’artiste à son tableau³³.

La signature n’est pas seulement le nom du peintre, mais aussi sa patte. Les taches, plaques, pigments tour à tour épais ou aplatis par la brosse, le pinceau et les ongles attirent l’attention et donc peut-être l’acheteur, car il faut le rappeler, Turner était un homme d’affaires hors pair³⁴.

La peinture comme médium compresse le temps de travail du peintre ; dans sa matérialité le médium peinture renvoie à la dimension inestimable de la vie elle-même³⁵. La saturation en matière des peintures de Turner en fait des

32 Svetlana Alpers, *Rembrandt’s Enterprise, the studio and the market* [1988], Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 5.

33 Charlotte Guichard, *La Griffes du Peintre*, Paris, Le Seuil, 2018, p. 117.

34 Dans sa biographie de Turner, Franny Moyle explique comment l’artiste avait développé une « formule commerciale en or. » Le livre met en avant le côté entrepreneur de Turner, et la manière dont Turner avait accumulé de la richesse au long de sa carrière. Franny Moyle, *Turner: The Extraordinary Life and Momentous Times of J. M. W. Turner*, Londres, Viking, 2016. C’est également l’angle qui est adopté par James Hamilton dans *A Strange Business*, souvent au péril de l’analyse esthétique. James Hamilton, *A Strange Business*, Londres, Atlantic Books, 2014. Sam Smiles rappelle également que, même à la fin de sa carrière, alors qu’il est accusé de devenir sénile, Turner garde un sens des affaires en attirant toujours de nouveaux mécènes et en demandant au marchand Thomas Griffith de sécuriser ses ventes et de lui attirer de nouveaux clients. Smiles, *Late Turner, Painting Set Free*, *op. cit.* p. 16.

35 Dans ses récents travaux sur la place de la peinture au sein du marché de l’art contemporain, l’historienne et critique d’art allemande Isabelle Graw, qui ne cite Alpers qu’une fois en note, précise que la matérialité emphatique des peintures est ce qui en fait, et en a toujours fait,

peintures saturées en vie et donc en valeur financière. Ici, on peut également rappeler l'analyse de John Berger qui mettait déjà, en 1972, en parallèle le développement de la peinture à l'huile avec celui du libre marché : « Ce qui distingue la peinture à l'huile de toute autre forme de peinture est sa capacité spéciale à reproduire la tangibilité, la texture, le lustre et la solidité de ce qu'elle représente³⁶. »

Les manipulations de texture chez Turner renvoient au travail du peintre, au temps passé à réaliser l'œuvre. Cette considération est d'ailleurs au cœur du travail des préraphaélites qui, en 1848, fondent leur souci du détail léché dans une volonté de revenir à une certaine honnêteté du travail du peintre, en réaction aux coups de pinceau grandiloquents de celui qu'ils appellent alors « Sir Slossua³⁷ ». Chez les critiques de Turner, on trouve moins de considérations sur le temps passé à réaliser l'œuvre, car il est considéré comme un travailleur acharné même s'il travaille vite, que sur sa technique, expression de sa main et de son individualité. Il faut rappeler qu'au début de sa carrière, dans les années 1790, ses expérimentations sont comparées à celles du peintre Thomas Girtin et la critique suggère qu'en comparaison, Turner « finit trop » ses œuvres. David H. Solkin précise qu'à l'époque, prendre le parti du peintre Thomas Girtin, contre Turner, revenait à la fois à se démarquer des hordes de voyageurs qui recherchaient dans les œuvres d'art les qualités du Pittoresque, c'est-à-dire une texture « variée » et « brisée », mais également de la plus grande part du public de l'art, qui valorisait le fini aux dépens de l'imagination créatrice³⁸.

On le voit ici, la touche est une affaire de goût et ce goût évolue au cours du XIX^e siècle alors que petit à petit le public bourgeois commence à s'intéresser aux peintures de paysage à la touche si marquée. Solkin explique également que dans la critique journalistique du milieu des années 1790, notamment celle des aquarelles et œuvres sur papier de Paul Sandby, les gouaches, plus opaques et chargées de matière que les aquarelles traditionnelles, sont critiquées, car considérées comme trop françaises : « [...] pendant longtemps considéré comme une pratique étrangère, le médium avait plus récemment été associé à l'ostentation superficielle de l'art moderne français et à l'influence corrompue du marché³⁹. » Si la matérialité des œuvres de Turner a trait à la singularité de

des objets dont la valeur est particulièrement précieuse, voire même inestimable. Isabelle Graw, *The Love of Painting*, Berlin, Sternberg Press, 2018, p. 100.

36 Trad. personnelle. John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972, p. 88.

37 Dante Gabriel Rossetti, « Dedicated to the P.R.B. on the Death of 'The Germ,' otherwise known as 'Art and Poetry' », dans William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti. His Family-Letters with a Memoir* [1870], vol. 1, Londres, Ellis, 1895, p. 157.

38 David H. Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 263.

39 Trad. personnelle. Solkin, *Art in Britain*, *op. cit.*, p. 260

son geste, il faut cependant inscrire cette individualité dans une perspective plus générale, un récit plus large du champ artistique en Grande-Bretagne.

La texture de la peinture britannique

Lors de sa visite à Paris, durant le bref traité de paix d'Amiens de 1802, Joseph Farington décrit l'art français dans son journal : « J'aurais difficilement pu imaginer qu'il y eut autant d'uniformité dans leur art... Fuseli affirme que toutes les peintures, bonnes et moins bonnes, semblent venir du même pot⁴⁰. » Cette observation propose en miroir un commentaire sur l'art britannique de l'époque de Farington. Il considère l'art français lisse et régulier par opposition à la variété qui se déploie de l'autre côté de la Manche.

Les œuvres de cette génération de peintres britanniques concentrent un type bien précis de remarques. Une vingtaine d'années plus tard, Théodore Géricault, lors de son passage en Angleterre, écrit à Horace Vernet : « Je disais, il y a quelques jours à mon père qu'il ne manquait qu'une seule chose à votre talent, c'était d'être trempé dans l'école anglaise [...]. L'Exposition qui vient de s'ouvrir, m'a plus confirmé encore qu'ici seulement on connaît ou l'on sent la couleur et l'effet⁴¹. » Cette admiration se change ensuite en mépris dans les mots de l'historien de l'art et directeur des musées de Berlin Gustav Friedrich Waagen. Lors de son tour de Grande-Bretagne en 1835, il remarque que l'École anglaise est « négligée » et « commerciale »⁴². Il caractérise l'œuvre de Turner, qui en fait partie, comme étant « bâclée » et incomplète⁴³. Ces démonstrations de maestria et explorations matérielles, ce que l'on pourrait appeler surfaces rugueuses en opposition aux surfaces lisses, sont typiques du travail de nombreux artistes britanniques à cette période. Le même type de critiques apparaît dans la presse française :

Les peintres de genre et les paysagistes ont encore exagéré ces défauts de l'école. MM. Turner, Martin, Constable, Bonington et Danby, peintres essentiellement anglais, et remarquables chacun par d'éminentes qualités, n'ont que trop souvent procédé d'après ce système expéditif et cavalier, jetant leurs personnages par

⁴⁰ Trad. personnelle. Cité par Patrick Noon (dir.), *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*, Londres, Tate, 2003, p. 13.

⁴¹ Théodore Géricault à Horace Vernet, Londres, 6 mai 1821. Dans Germain Bazin et al., *Théodore Géricault: Étude Critique et Catalogue Raisonné*, Wildenstein Institute/Bibliothèque des Arts, 1987-1997, vol. I, p. 63.

⁴² Trad. personnelle. Gustav Friedrich Waagen, *Works of Art and Artists in England*, trad. de l'allemand par H. E. Lloyd, Londres, 1838, vol. 2, p. 208-209.

⁴³ Waagen, *Works of Art and Artists in England*, op. cit., p. 152.

groupes à peine indiqués, découpant les noirs sur de grands clairs, posant la couleur par plaques comme dans une sorte d'ouvrage à facettes, et diaprant leurs toiles de touches heurtées jusqu'à l'insolence. [...] C'est à ces préférences nationales que l'art du paysage doit en Angleterre ses plus précieuses qualités. MM. Turner, Calcott, Lee, Stanfield, Harding, Constable, Fielding et bien d'autres que nous pourrions encore nommer, ont vraiment compris la nature, et l'ont interprétée avec un sentiment poétique des plus rares, quelquefois aussi avec trop de largeur, de laisser-aller et un mépris trop souverain de la partie technique et matérielle de l'art, du métier, en un mot, ne s'occupant que des grandes masses, négligeant tout détail, distribuant la couleur sur la toile par larges empâtements [*sic*] que la truelle plutôt que le pinceau semble avoir étendu, tant le coloris est terne, tant l'aspect du tableau est rugueux, et lourd⁴⁴.

Dans un chapitre intitulé « French glitter or English nature ? », Kay Dian Kriz démontre que, dans les années 1800-1820, ces effets de pinceaux qui auparavant étaient perçus comme typiquement français, ce que l'on perçoit dans la précédente citation de Solkin, se transforment à ce moment en « nature anglaise »⁴⁵. Des artistes comme Thomas Girtin, Augustus Wall Calcott ou Turner, pour n'en citer que quelques-uns, font l'objet de nombreux commentaires critiques sur leur touche, et plus précisément les effets de pinceaux grandiloquents (« *bravura effects* »), qui sont considérés comme étant à la fois anglais et naturels⁴⁶.

D'ailleurs la génération de Turner voit les études à l'huile (« oil sketches ») à l'aspect non fini et dont la méthode d'exécution est spontanée fleurir en Grande-Bretagne. Dans le catalogue de l'exposition *Crossing the Channel*, Patrick Noon rappelle : « Dans les faits les artistes britanniques devaient rivaliser les uns avec les autres au sein d'une économie de marché, où une touche innovante et un format domestique garantissaient le succès⁴⁷. » Ces discours mettent en avant des gestes perçus comme typiquement anglais. Le fait que les esquisses à l'huile et aquarelles, si elles commencèrent comme une pratique continentale, furent par la suite reconnues comme typiquement britanniques, va dans le même sens. Elles devinrent si typiques du style britannique dans les années 1810 et 1820, qu'une certaine mythologie se développa autour de

⁴⁴ Frédéric Mercey, « Les Arts en Angleterre », *Revue des deux mondes*, t. 32, 1842, p. 899-926

⁴⁵ Kay Dian Kriz, « French glitter or English nature? Representing Englishness in landscape painting, c. 1790-1820 », dans Andrew Hemingway, William Vaughn (éd.), *Art in Bourgeois Society, 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁴⁶ Dian Kriz, « French glitter or English nature? Representing Englishness in landscape painting, c. 1790-1820 », *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ Noon, *Crossing the Channel*, *op. cit.*, p. 16.

l'approche spontanée et directe intrinsèque à ces médiums, perçus non plus comme étape préliminaire, mais appréciées pour elles-mêmes.

En 1830, *The Times* publie un article qui soulève la question de la négligence de Turner et le manque de soin qui, encore une fois, caractérise l'école britannique :

Nous sommes toujours mal à l'aise de devoir pointer du doigt les taches sur le soleil du génie ; mais la négligence de M. Turner est inappropriée chez un Académicien, et a sûrement un effet néfaste sur la génération en devenir de notre école, car l'exécution minutieuse des détails n'est pas une de ses caractéristiques⁴⁸.

Chez la génération de peintres britanniques dont Turner fait partie, on trouve une volonté de représenter la nature dans sa diversité, et donc dans sa vérité. Cette quête des choses primales de l'existence passe par la variété de la touche et des textures. Si penser le geste incarné, c'est moins penser l'épaisseur que l'effet recherché dans l'esprit du spectateur, il y a une priorité de la texture dans ce qui définit la peinture anglaise et cette conscience est renvoyée par le discours critique. Dans ce contexte, Turner, peintre idiosyncrasique s'il en est, trouve sa propre indépendance qui lui permet de voir les choses de la nature au-delà de la perception ordinaire.

Conclusion

Le geste turnerien est aussi celui de l'artiste qui demande à être attaché au mât d'un bateau en pleine tempête, sous l'orage et la grêle, pour pouvoir être au plus près des éléments qu'il va représenter. Cette anecdote, sans doute fautive puisqu'aucune trace de ce fameux bateau n'a été retrouvée, est un topos classique de la biographie de peintre⁴⁹. Elle témoigne néanmoins d'un désir de mettre le geste au centre de son projet artistique. Comme l'écrit Pierre Wat, ce que cette histoire met en valeur c'est le fait que le vrai sujet de la peinture est l'expérience vécue qu'elle représente⁵⁰.

Chez Turner, comme chez d'autres peintres britanniques de l'époque, il y a un rapport direct qui s'opère entre matière observée et matière représentée. Cette conscience des matériaux et du matériel, révélée par le discours critique, est au centre des problématiques du champ artistique en Grande-Bretagne. Dans ses expérimentations, en amenant son corps, Turner ne cherche pas à

48 Trad. personnelle. Anonyme, « Royal Academy Exhibition Review », *The Times*, 14276, 12 juillet 1830, p. 5.

49 George Levitine, "Vernet tied to a Mast in Storm : The Evolution of an Episode of Art Historical Romantic Folklore", *Art Bulletin*, 1967, p. 93-100.

50 Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010, p. 28-29.

représenter ce à quoi une mer déchaînée ressemble, mais ce que l'on ressent en étant dedans. L'écume et la mousse ne sont pas représentées sur la surface de ses peintures, mais dans leur surface. La tangibilité de l'œuvre est littérale, mais aussi symbolique puisque, en dépassant la bidimensionalité de la toile, Turner donne également une solidité, une densité à son travail. L'analyse du geste permet de comprendre que, chez Turner, la peinture se constitue en dispositif heuristique, donnant accès à la vérité : de la nature, des émotions. En donnant par son geste cette importance à la surface, Turner privilégie la dimension haptique de ses œuvres, la sensation. Chez lui la vérité en peinture est étroitement associée à l'impératif cognitif des Lumières. Elle se fera, chez d'autres artistes, plus réflexive à mesure que la modernité s'infléchit en modernisme.