

Roland COURTOT

ETUDE

Publié par INHA : «Turner à Marseille : géographie d'un regard», *Histoire de l'Art*, n° 65 Paysages urbains, 2009, p. 71-82

Turner à Marseille en 1828 : géographie d'un regard

Le voyage de Turner à Marseille

A l'occasion d'un voyage vers l'Italie en 1828 Turner a effectué un court séjour à Marseille, dont il a rapporté croquis et gouaches. Pour se rendre à Rome, il a traversé la France en été, à la fin du mois d'août et au début du mois de septembre. Parti de Paris le 24 août par la route, il gagne Lyon par Orléans, Giens, Briare, Riom et Clermont Ferrand. De Lyon, il s'embarque sur le Rhône et descend toute la vallée pour se trouver le 1^{er} ou le 2 septembre en Avignon, puis en Arles. Après un détour par Nîmes, il gagne vraisemblablement Marseille par la route, et y passe plusieurs jours, avant de reprendre la route vers Toulon, puis peut-être le bateau jusqu'à Fréjus ; il parvient à Rome le 13 octobre. Au total un voyage de 45 jours, pour près de 2000 kms depuis Paris, certainement fatigant : Turner, qui ne se plaint jamais de la fatigue de ses voyages, avoue à son arrivée à Rome à un ami anglais qu'il est arrivé très affaibli par la chaleur trouvée à Marseille, où il a pris le temps de se baigner.

Alors qu'il a souvent réalisé des voyages en France¹ pour visiter une région en particulier (la vallée de la Seine, ou celle de la Loire)², il profite ici d'un voyage à Rome pour choisir un itinéraire nouveau (lors des précédents, en 1802 et 1819, il est passé par les Alpes, comme le faisaient la plupart des voyageurs du Grand Tour, et visiter le Sud-est de la France (il en sera de même lors d'un retour d'Italie en 1835-40, lorsqu'il traversera la Provence intérieure³) : il dit lui-même, à son départ de Paris, qu'il ne sait pas exactement l'itinéraire qu'il suivra pour gagner Rome : « Via Turin ou Gènes, ou bien encore Via Antibes »⁴. C'est finalement Antibes qui est choisi, et donc le passage par la vallée du Rhône et Marseille. Ce n'est pas son premier contact avec la Méditerranée, qu'il a pu voir lors de plusieurs voyages précédents en Italie, sur la Riviera génoise et la côte tyrrhénienne jusqu'à Naples. Mais c'est pour lui le premier contact avec la Provence, et celui-ci est riche d'enseignements, car Turner passe certainement plusieurs jours à Marseille au début du mois de septembre (on ignore les dates exactes) : il prend le temps de remplir plus de 30 pages sur deux carnets de croquis, et de réaliser deux aquarelles.

Ce voyage, par le chemin des écoliers en quelque sorte, n'a été jusqu'ici décrit qu'une seule fois, dans le catalogue de l'exposition « Turner en France », par M. Guillaud, en 1983, et une partie des dessins des carnets n'était pas localisée correctement jusqu'ici, en dépit des efforts méritoires de M. Guillaud. Nous avons donc suivi Turner à la trace dans ses pérégrinations marseillaises, en identifiant la plupart des sites et des points de vue de ses dessins, et essayé de comprendre les

¹ J. et M. Guillaud, *Turner en France : aquarelles, peintures, dessins, gravures, carnets de croquis*, catalogue d'exposition, Centre culturel du Marais, Paris, 1981, p. 537.

² I. Warrell, *Turner et la Loire*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, Paris, Pavillon des Arts, Le Havre, musée des beaux arts André Malraux, 1998, p.256 ; et *Turner et la Seine*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, Paris, Pavillon des Arts, Le Havre, musée des beaux arts André Malraux, Paris, 1999, p.286.

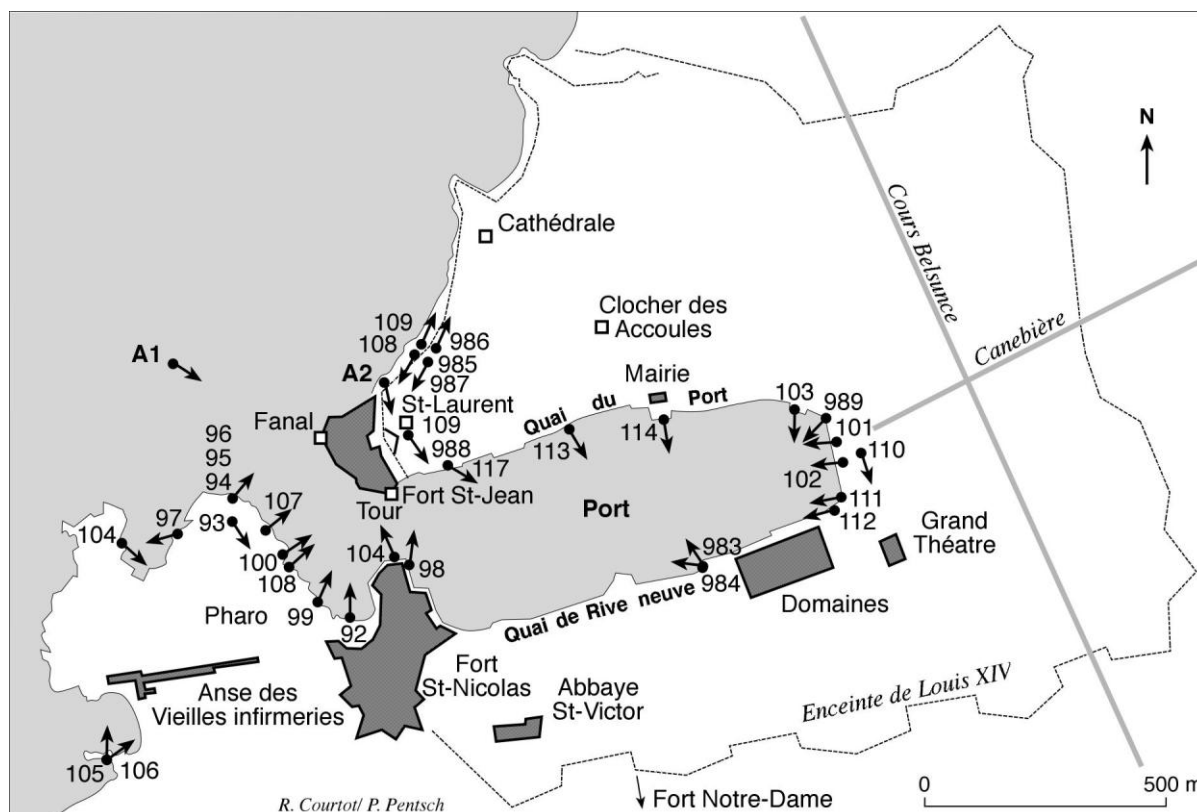
³ R. Courtot, "Un itinéraire méconnu de Turner en Provence", *Provence historique*, 2006, fasc.223, pp.91-102.

⁴ Paris (23 août 1828), Lettre de Turner à C.L. Eastlake, à Rome dans J. et M. Guillaud, *op.cit.*, p.301.

motivations et les choix esthétiques de l'artiste. Ce travail est le fruit d'une étude initiée en 2004 sur les carnets de voyage de Turner dans ses itinéraires provençaux, rhodaniens et ligures. Il s'agissait d'identifier en premier lieu les sujets des croquis inconnus jusqu'ici, à partir d'une sensibilité de géographe, familier de l'analyse des formes et des images du terrain⁵.

Une ample moisson de croquis pris sur le vif⁶

Au cours de ce voyage entre Paris et Marseille, William Turner a utilisé deux carnets de croquis⁷ : *Orleans to Marseilles* (Finberg, CCXXIX) et *Lyons to Marseilles* (Finberg, CCXXX). Les dessins de Marseille y figurent sur 9 pages qui terminent le premier carnet (D20972, D20979, D20983 à D20989)⁸, et sur 27 pages qui terminent le second (D21084, D21092 à D21114, D21117 et 21118). Turner utilise des carnets de petite taille (14,6 x 9,7 cm) sur lesquels il dessine au crayon, rapidement, sans repentir. Tantôt il dessine avec soin un monument qui l'intéresse particulièrement, tantôt il croque des profils de paysages naturels ou urbains, utilisant sa formation de dessinateur d'architecture pour reproduire des panoramiques architecturaux d'une grande précision, sans oublier un créneau de rempart ou une fenêtre de façade; tantôt, il griffonne de façon pressée, hâtive,



⁵ En 2003 la Tate Gallery de Londres a lancé un vaste programme de révision du catalogue général des œuvres de Turner (<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/turner.htm>). Notre recherche y contribue et bénéficie du soutien scientifique et technique de l'UMR Telemme de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (UMR 6570 CNRS-Université de Provence/Aix-Marseille).

⁶ La localisation des différents croquis a bénéficié de la relecture de Régis Bertrand, professeur d'Histoire à l'Université de Provence et membre de l'UMR Telemme, spécialiste de l'histoire urbaine de Marseille aux 18^e et 19^e siècles. Qu'il en soit remercié ici.

⁷ Les carnets sont désignés par les titres et numéros originels (en chiffres romains) du legs Turner au British Museum, selon le classement de A. J. Finberg. L'ensemble des carnets de Turner est consultable sur le site de la Tate Gallery (www.tate.org.uk).

⁸ Pour l'indexation des images, nous avons utilisé la numérotation du catalogue Turner de la Tate Gallery.

Fig. 1 : R. Courtot, *Le port de Marseille* : les points de vue et les sites dessinés par Turner. Les numéros à 2 ou 3 chiffres renvoient aux 3 derniers chiffres des pages des carnets concernées, selon la numérotation du catalogue de la Tate Gallery : 20985 à 20989 pour le carnet CCXXIX et 21084 à 21114 pour le carnet CCXXX.

des schémas aux traits jetés, ou esquisse en quelques traits des personnages ou des bateaux. Le profil commencé dans la partie supérieure de la page peut se continuer dans la partie inférieure : ainsi, sur l'image D21094 à Marseille, cela lui permet de dessiner le panorama complet de l'entrée du port, depuis la cathédrale (aujourd'hui la « vieille Major »), jusqu'à la pointe sud-est du fort Saint-Nicolas. Ce sont donc de véritables carnets de notes, sur lesquels il se montre très économe de la place, car il ne perd pas un pouce de papier : les pages sont utilisées au maximum de leur surface et portent souvent plusieurs croquis, qui se superposent, ou s'enchevêtrent quelques fois. De sorte que l'identification des lieux devient problématique, même si l'œil de Turner est d'une redoutable précision et capte les détails caractéristiques. Mais a-t-il pour autant besoin d'identifier les monuments ? Lorsqu'il multiplie les croquis, l'entrelacs des mâts, des vergues, des antennes dans le port, c'est la structure des objets, la composition de l'image perçue, en un mot l'impression visuelle reçue qui comptent avant tout, et non le fait qu'il s'agisse de tel monument, ou de tel quai; c'est la relation au bâtiment principal qui dicte la composition des abords. A Marseille, ses centres d'intérêt sont très localisés : le port et ses alentours immédiats (fig.1). A part un croquis du Grand théâtre (Opéra) et une incursion à l'anse des Vieilles Infirmes dans ce qui sera plus tard le quartier des

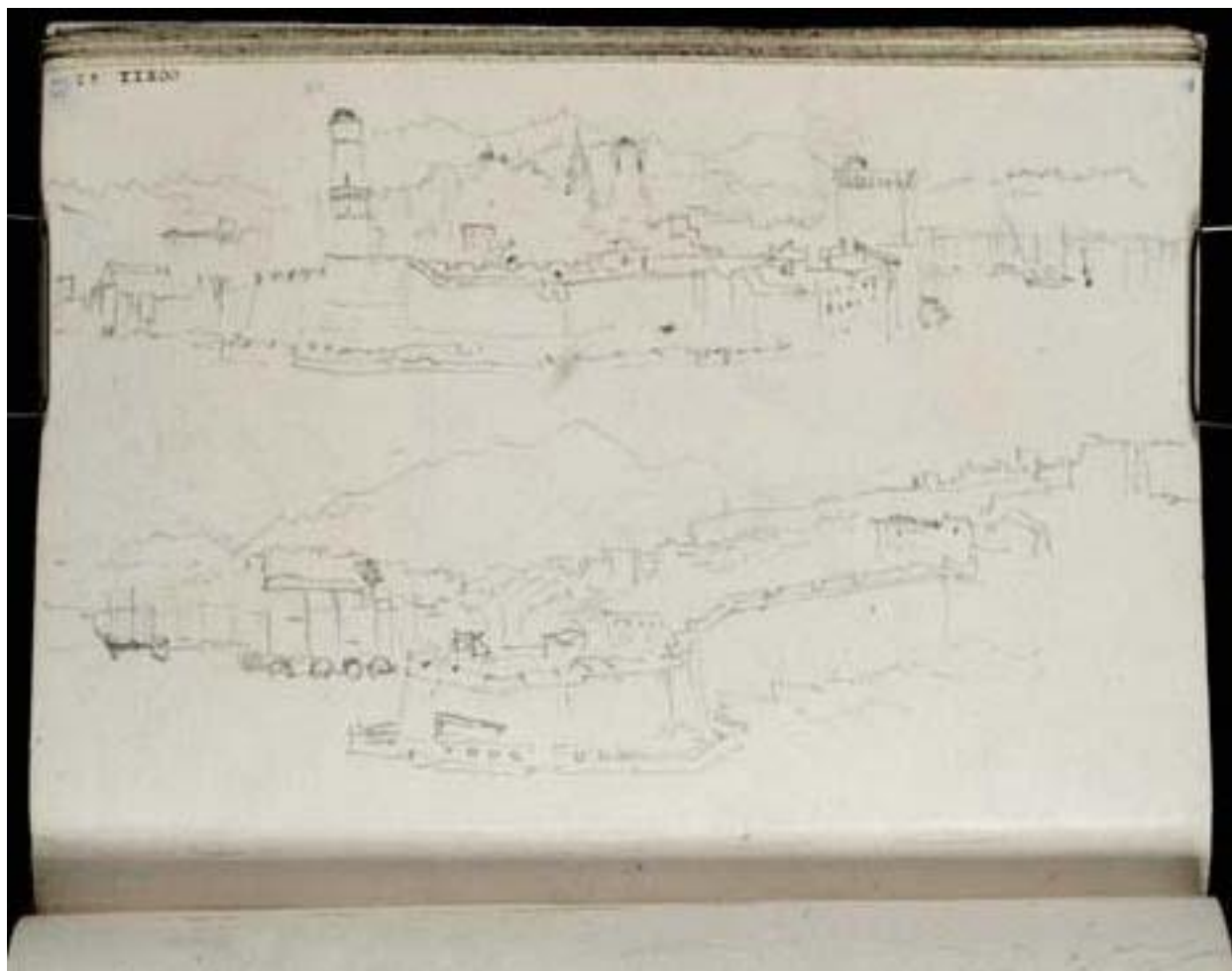


Fig. 2 : William Turner, *Panorama de l'entrée du port de Marseille depuis le Pharo* (vue vers l'Est). Le dessin inférieur est la continuation de la partie droite du dessin supérieur, pour former un panorama complet de la ville et du port depuis la vieille cathédrale (au Nord) jusqu'au fort Saint-Nicolas (au Sud) (1828, dessin au crayon, 14,6 x 9,7 cm, D21094, ©Tate Gallery, Londres)

Catalans, et sur la corniche au sud d'Endoume, à Malmousque, ses pas le ramènent toujours aux mêmes endroits. Trois zones concentrent la majeure partie des sites dessinés, et des points de vue sur et autour du port, qui reste l'objet quasi central de son intérêt esthétique (fig. 2) : l'entrée sud du port, avec la pointe du Pharo, le fort Saint-Nicolas, l'abbaye Saint-Victor (12 pages) ; l'entrée nord du port, avec l'ensemble formé par la tour du Fanal, le fort et la tour Saint-Jean, l'église Saint-Laurent (11 pages) ; le fond du port, d'où l'on voit les quais, la Rive Neuve et le domaine de l'ancien Arsenal, ainsi que la rive nord, dite « Quai du Port » (7 pages) (fig. 3).

On pourrait établir une hiérarchie des édifices chers à Turner : la Tour du Fanal viendrait en tête, suivi dans l'ordre par la Tour St-Jean, le fort St-Nicolas et le clocher de St-Laurent.

On peut comprendre cela quand on sait que, dans le Marseille que découvre Turner en 1828, le port reste le centre de toute l'activité urbaine, et le lien indispensable entre la « vieille ville » au nord et la « nouvelle ville » au sud. Après la période de déclin démographique et de ralentissement économique de la Révolution et de l'Empire, la période de la Restauration est celle d'une reprise de l'activité portuaire et d'un nouvel essor urbain. Le port commence à être saturé de navires, et les projets d'extension sont en route : le bassin de la Joliette, au nord de la vieille ville, sera creusé entre 1844 et 1853. Turner arrive donc avant les grandes transformations du 19^e siècle industriel, mais il a sous les yeux celles de la fin du 18^e siècle : la disparition de l'Arsenal (1781-1784), qui occupait l'angle sud-ouest du port et le quai de Rive-Neuve a permis au port civil d'occuper tout le bassin et à la ville de s'étendre sur les terrains libérés par l'ouverture de la rue Canebière et par la construction de grands immeubles selon un plan orthogonal où le canal de Rive-Neuve constitue la trace de l'ancien arsenal.



Fig. 3 : William Turner , *Le quai et le port depuis la Canebière*, 1828 (dessin au crayon, 14,6 x 9,7 cm, D21102, ©Tate Gallery, Londres)

Harbour at Marseilles 1828, 145 x 111 m, LegsTurner CCXXX 57

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-harbour-at-marseilles-d21102>

CC-BY-NC-ND 3.0

Turner est familier des paysages portuaires mais il est certainement impressionné par celui de Marseille, dont le bassin est intégré dans l'espace urbain et entouré de collines et de fortifications. Il s'agit peut-être du premier port de calanque méditerranéenne qu'il lui a été donné de rencontrer : l'animation cosmopolite de ses quais, l'entassement des navires, navires de haut bord, mais surtout tartanes, felouques, barques, qui dressent un fouillis de mâts, de vergues et de flèches, constituent sans doute des paysages nouveaux pour lui. Le cadre urbain et fortifié qui enserre le port est l'objet de nombreux croquis, en particulier l'entrée du port et les forts qui l'encadrent : murailles, fronts, escarpes des fortifications du chevalier de Clerville⁹, sont autant de sujets de prédilection pour le peintre. Ajoutons qu'à Marseille, comme dans beaucoup d'étapes de ses voyages, Turner n'arrive pas sans idées préconçues : il a préparé le terrain, consulté des guides, observé les tableaux de ses devanciers, ou les estampes qui en ont été tirées. Ainsi pour le panorama de l'entrée du port (D21092, fig.1), son croquis panoramique est, au trait de crayon près, la reproduction du profil des forts, des tours et des remparts tels que les présente le tableau de Joseph Vernet (*Entrée du port de Marseille*, 1754, Musée du Louvre) : Turner a pu en avoir connaissance en Angleterre, par la diffusion de la gravure faite par John Boydell d'après le tableau de Vernet, et publiée à Londres (en 1762). Tout se passe comme s'il savait à l'avance à quel endroit du port il

⁹

R.Bertrand, *Le vieux port de Marseille*, Marseille, ed. Jeanne Laffitte, 1998, p.224.

devait diriger ses pas. Il en va de même pour ses croquis pris depuis le quai Impérial, c'est à dire celui du fond du port, côté est (D21102, fig.3): le point de vue correspond à celui du second tableau de Joseph Vernet, (*Intérieur du port de Marseille*, 1754, Paris, musée de la Marine, Paris) peut-être connu dans les mêmes conditions que le premier. Ces deux tableaux donnèrent en effet lieu à la réalisation de nombreuses estampes en France et dans les pays voisins, gravées par Jean-Philippe Le Bas et Charles-Nicolas Cochin pour la France, par John Boydell pour l'Angleterre, par Balthazar Friedrich Leizelt pour l'Allemagne. D'autres artistes de la fin du 18^e siècle produisirent des estampes qui reprenaient les mêmes points de vues : Nicolas-Marie Ozanne (1776), Jean-François Albanis de Beaumont (1794)¹⁰.

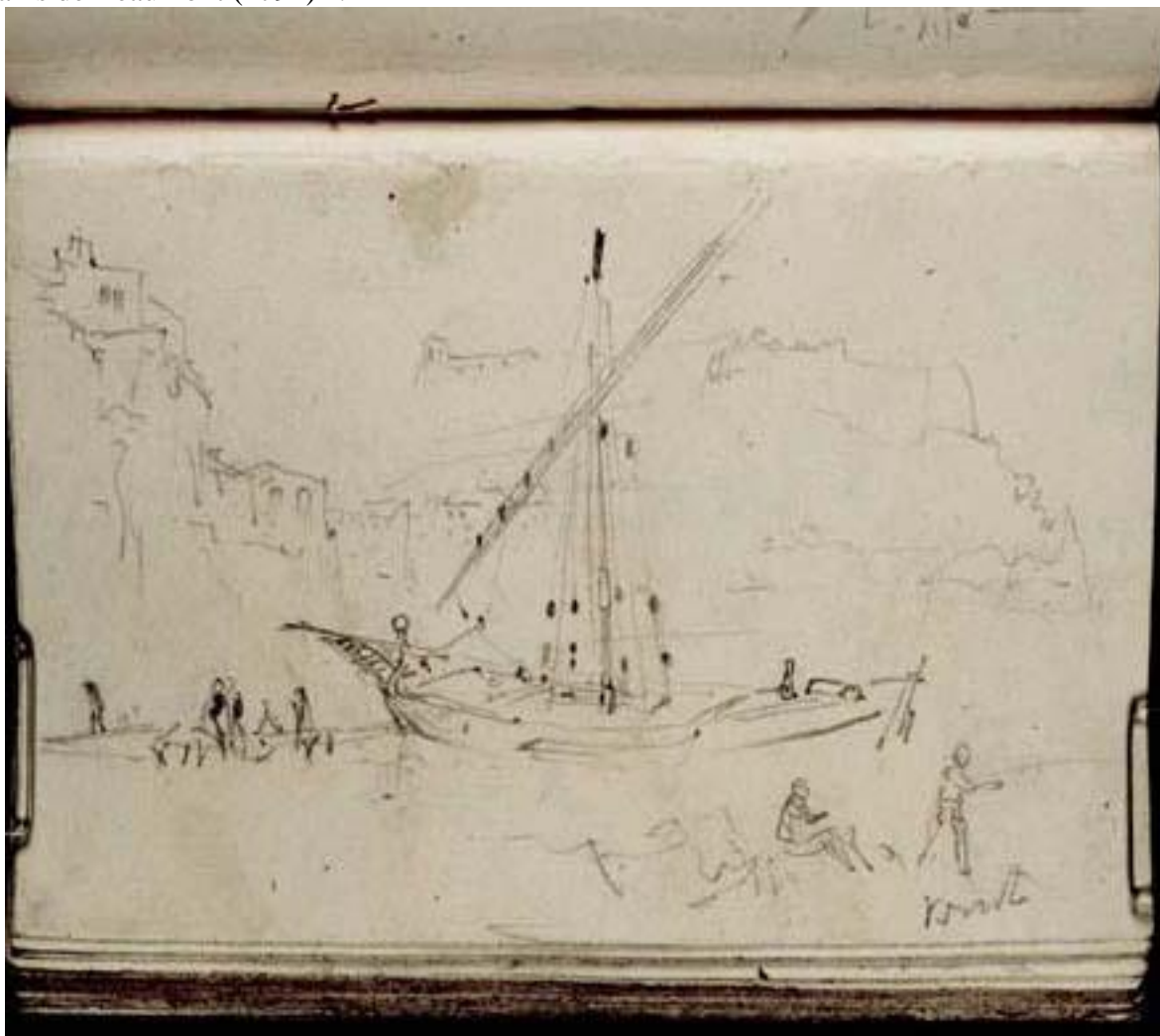


Fig. 4 : William Turner, *Une tartane à quai*, 1828 (lieu non identifié) (dessin au crayon, 14,6 x 9,7 cm, D21097 , © Tate Gallery, Londres).

Sailing Vessel (Felucca) in Harbour, with Figures 1828, 145 x 111 mm, Tate photo Legs Turner CCXXX 54 a <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sailing-vessel-felucca-in-harbour-with-figures-d21097>
CC-BY-NC-ND 3.0

Turner s'attarde parfois à détailler les bateaux, différents de ceux auxquels il est accoutumé en Angleterre, en Manche et en Mer du Nord : les voiles latines, les flèches des tartanes et des felouques font l'objet de nombreuses notations. La tartane en D21097 (fig.4) est dessinée dans ses moindres détails, de la proue à la poupe : le bout-dehors, la guibre à échelle cambrée et la boule de

¹⁰

M. Morel-Deledale (dir.) *La ville figurée*, Marseille, Musées de Marseille, 2005, p.144.

capian, le mât et ses étais garnis de poulies, la flèche de la voile latine, le safran et la barre franche du gouvernail¹¹. Parfois la vivacité des croquis tourne à la fébrilité : sur la page D21113, trois images du port se succèdent depuis le quai de la Mairie, et les bateaux sont réduits à des hachures de mâts et de flèches latines. Par contre, la population marseillaise, les marins, n'apparaissent qu'au détour de quelques croquis, et ne sont que très rarement le thème central du dessin : deux pêcheurs à la ligne près d'une tartane (fig. 4), quelques pêcheurs travaillant à leurs filets sur des barques au pied du fort Saint-Nicolas sont de simples silhouettes esquissées.

Deux aquarelles du port de Marseille

De tout cela, Turner ne construira aucun tableau à l'huile. Néanmoins, il réalisera, directement sur le motif ou à partir des croquis de ses carnets, deux œuvres sur papier gris aujourd'hui conservées à la Tate Gallery de Londres. Malgré leur petite dimension (14,1 x 19 cm), elles présentent du port de Marseille deux images fortes, très liées l'une à l'autre, et réalisées dans la même « veine » picturale. Pour chacune d'elles, on retrouve aisément quelques croquis préparatoires dans les carnets. Commencées sur le motif ou réalisées le soir à l'hôtel, lorsque les impressions visuelles sont encore fraîches, elles présentent, comme toujours dans ce genre d'œuvre chez Turner, une technique mixte, qui associe aquarelle, gouache, crayon, plume, et grattages. Elles sont surtout le fruit de la forte impression que le site portuaire de Marseille, encadré de ses lieux militaires, a dû laisser à Turner. Les couleurs à dominante chaude, ocres et rouges, sont celles que prend la pierre en fin de journée, l'été, sous les rayons obliques du couchant. D'autant que la pierre de construction utilisée pour les forts et les monuments de la ville est une mollasse (un grès à ciment calcaire) de couleur ocre-rose, tirée depuis la période romaine des carrières littorales de la Couronne, à l'extrémité occidentale de la chaîne de la Nerthe (commune de Martigues). Turner, qui n'hésite pas à affronter le soleil couchant de face dans nombre de ses tableaux pour y recueillir toutes les nuances de la lumière, renonce à se mesurer à la violence du soleil méditerranéen, et choisit d'en peindre les couleurs réfléchies par les murailles des forts, les voiles des bateaux et les façades des édifices.

¹¹ Le titre du catalogue de la Tate Gallery, *Sailing vessel (felucca) in harbour, with figures*, semble erroné : ce n'est pas une felouque, mais plutôt une tartane, comme la majeure partie des barques marseillaises.



Fig. 5 : William Turner, *Le phare à Marseille*, 1828 (aquarelle et gouache sur papier, 13,9 x 18,9 cm, D24704, Tate Gallery, Londres)

The Lighthouse at Marseilles from the sea 1838, Legs Turner

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-lighthouse-at-marseilles-from-the-sea-d24704>

CC-BY-NC-ND 3.0

Le phare à Marseille (fig.5) pourrait aussi bien s'intituler « *L'entrée du port de Marseille par temps de mistral* » : on reconnaît sans difficulté la tour du Fanal à gauche et le fort Saint-Nicolas à droite : entre les deux, le goulet n'est matérialisé que par les bateaux qui s'y engouffrent poussés par le vent. Au premier plan, la mer est d'un bleu profond, griffée par les bourrasques qui poussent les vagues, les écrètent et les blanchissent d'écume : c'est la mer sous le mistral.

Au centre de la scène, un groupe de barques se hâte vers la passe, en s'épaulant les unes les autres : voile blanche encore gonflée pour l'une, voile rouge à demi affalée pour l'autre. Devant, une curieuse barge noire, portant une grande roue dentelée ou à godets, (une drague peut-être ?). Déjà dans la passe, une felouque à deux mâts a serré toutes ses voiles pour entrer dans le port ; deux voiles blanches ont été à demi effacées, mais une troisième pointe encore derrière la base de la tour du Fanal, peut-être plus pour la tache de couleur que pour la réalité marine, car la violence du mistral n'autorise pas de garder tant de toile larguée dans ce passage étroit et difficile.

Ce bleu profond et ce blanc du premier plan tranchent vigoureusement d'avec les seconds plans, le Fanal et le fort St-Nicolas, dont les murailles réfléchissent toute la palette de la lumière éclatante, du rouge au blanc, sur un ciel d'un bleu diaphane : le rouge est sur le phare, sur les remparts, sur les rochers, et provient de l'ocre des pierres exalté par l'éclairage écrasant du soleil de l'après-midi. En toile de fond à droite le fort Notre-Dame est à peine suggéré, comme perché dans le ciel.

Manifestement, même s'il n'est pas sorti en mer par un jour de mistral, Turner s'est embarqué à Marseille pour une promenade dans la rade, comme l'atteste une page du carnet CCXXIX (*Orléans à Marseille*, D20979), couverte de petits croquis qui semblent bien avoir été dessinés depuis une embarcation : la ville depuis le large, les îles du Frioul, dont deux silhouettes rapprochées du château d'If, à l'allure caractéristique de « cuirassé à l'ancre ».

L'atmosphère de cette entrée de port ventée est à rapprocher d'une autre aquarelle de même taille faite par Turner au cours du même voyage, un peu plus tard, devant le port de Gênes : *Genoa*, (CCLIX-213, D24778, 14,1 x 19 cm, gouache sur papier gris, Tate Gallery, Londres). Dans les deux

cas, Turner s'est trouvé sur un bateau à l'entrée d'un grand port méditerranéen. A Marseille, la justesse des notations de l'aquarelle nous laisser penser qu'il a pu être témoin de cette scène de retour précipité des bateaux vers l'abri du port sous le coup de vent : nous savons qu'il n'hésitait pas à prendre des risques pour saisir les scènes qui l'intéressaient.



Fig. 6 : William Turner, *Marseille, dans le port*, 1828 (aquarelle et gouache sur papier, 14,2 x 19 cm, D29031, ©Tate Gallery, Londres)

Marseilles: In the Port 1856, D29031, Tate photo legs Turner CCXCII 80

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-marseilles-in-the-port-d29031>

CC-BY-NC-ND 3.0

Marseille, dans le port (fig. 6) est une vision quasi terrienne, difficile à comprendre pour qui ne connaît pas la topographie portuaire de Marseille. La mer n'apparaît que dans l'angle inférieur droit, pour donner tout son relief au rocher sur lequel est accroché le fort Saint-Jean, dont la tour domine la scène : il s'agit de l'anse de la Joliette et du fossé creusé au XVII^{ème} siècle à l'initiative de Vauban entre le fort et la butte de Saint-Laurent. Derrière les remparts du premier plan, qui sont sur la corniche entre la Major et Saint-Laurent et participent peut-être de l'ouvrage en demi-lune qui protège l'entrée du fort du côté de la ville, on devine à gauche la tour de l'Eglise romane. La présence du port n'est attestée que par quelques voiles carrées d'un grand vaisseau dont les mâts sont assez hauts pour dépasser les murs. Une curieuse lumière s'élève de ce « creuset », renforcée par les ombres des murailles du fort Saint-Jean éclairé de l'ouest en fin de journée (c'est-à-dire ici de la droite). Au second plan, la rive sud du port est dominée par les empilements massifs des fronts et des bastions du fort Saint-Nicolas, dominé à son tour par le fort de Notre-Dame qui semble escalader le ciel et presque y disparaître. Ici la prédominance de la couleur rouge, qui tient donc autant à la nature de la pierre qu'à la lumière de la fin d'après-midi, donne à cette aquarelle une atmosphère curieuse, à la fois lumineuse et exotique, qui est certainement celle qui a souvent frappé les voyageurs et les peintres en abordant les grands sites portuaires de la Méditerranée (Gênes, Alger, La Valette...) et le nom du Lorrain vient immédiatement à l'esprit. Le titre est donc trompeur, car on devine le port plus qu'on ne le voit, et Turner prend délibérément ici le contrepied des peintres que l'ont précédé (ou qui le suivront) quant au point de vue adopté : il fait fi de la vue « classique » du port en enfilade depuis la pointe du Pharo. Mais en outre, il lui aurait suffi de se déplacer de quelques mètres pour nous donner la vue sur le port lui-même : une toile à peine

postérieure du peintre marseillais Marin, *La Tourette* (1832, Musée de la Chambre de Commerce de Marseille), présente un paysage presque identique, sauf que sur celle-ci le port est visible car le peintre s'est installé à la pointe sud de la place de la Tourette pour bien le dominer. Turner a donc volontairement voulu nous donner, non la vue, mais « l'impression » du port : celle qu'il a reçue de cette calanque, de ce « creuset » d'ombres et de lumières, enserré dans des topographies naturelles ou militaires exacerbées, rehaussées par le soleil et le ciel méditerranéens.

Turner et les ports

Des recherches d'archives plus importantes seraient nécessaires pour mieux connaître la façon dont Turner a passé ces quelques jours à Marseille. Manifestement, ces deux aquarelles reflètent bien la fascination exercée par les paysages portuaires sur le peintre, d'autant qu'il y a trouvé dans une heureuse conjonction au moins trois sujets picturaux qui sont parmi ses préférés : l'eau, la mer, le littoral, qui exercent une attraction certaine sur lui, esthétique certes, mais aussi physique, puisqu'il s'y baigne, ce qui n'était pas fréquent à son époque pour un citoyen ; un port de mer, avec toute son activité et des bateaux aux formes nouvelles ; enfin, un cadre fortifié multipliant les constructions militaires défensives, sur lequel il peut exercer son crayon d'ancien peintre d'architecture. Ce qu'on notera ici, et qu'on retrouvera dans les aquarelles réalisées ensuite à Gênes, c'est que la masse des croquis et des détails enregistrés sur ses carnets débouche sur des aquarelles où l'exactitude documentaire cède le pas à des combinaisons de formes et de couleurs qui composent un paysage portuaire plus qu'un inventaire portuaire : les détails eux-mêmes sont toujours présents, mais noyés dans des ensembles, et traités de façon imprécise, qui leur ôte souvent beaucoup de leur valeur documentaire, mais leur permet de participer plus efficacement de l'ensemble de la composition. En ce sens ces aquarelles sont, avec d'autres de la même veine (en particulier à Gênes pendant le même voyage), novatrices : la peinture de marine avait jusqu'alors donné des représentations des ports qui reprennent des figures fidèles et datées des éléments architecturaux, des quais et des navires. Après les ports souvent inventés du 17^e siècle (en particulier ceux de Claude Gellée, dont les architectures baroques doivent plus au goût de l'antique qu'à la réalité des architectures portuaires de son époque), les ports du 18^e siècle sont peints dans leur réalité monumentale : un des sommets est atteint avec la série bien connue des ports de France, de Joseph Vernet, dont nous avons vu que les deux tableaux de Marseille ont pu servir de guides à Turner lors de ses premiers pas autour du port. Et c'est justement de cette peinture d'inventaire (sans que ce mot ait ici un sens en aucune façon péjoratif) que Turner se détourne dans ces aquarelles : il met en scène non des objets, des personnes, des bâtiments, des navires, mais des formes, des couleurs, des espaces, des lumières et des ombres... Le port est traité comme un « paysage » en soi : il avait accédé avec Joseph Vernet à la dignité de sujet en soi, il accède maintenant à la dignité de « paysage » en soi, c'est-à-dire que la réalité objective n'est pas là pour être simplement reproduite, mais pour être observée, décomposée et recomposée afin que le peintre traduise dans son œuvre son idée du port. Ce dépassement de la réalité documentaire est déjà sensible dans les croquis de terrain, lorsque Turner abandonne le dessin « d'architecte », celui qui donne la préférence à la ligne en suivant tous les détails du réel, pour donner la préférence aux structures et ne retient que les lignes évocatrices du paysage portuaire : ainsi les croquis des pages D21103, 21113 et 21114 (fig.7), où celui-ci est réduit à un entrelacement de traits figurant les mats et les flèches des bateaux, mais qui prend en quelques coups de crayons une valeur étonnamment évocatrice.

Ce dépassement dans le dessin et dans la peinture des ports par Turner a certainement influencé les peintres du 19^e siècle européen et préparé la voie aux tableaux de ports romantiques d'abord, impressionnistes ensuite. Un peintre en particulier illustre bien les leçons de Turner dans



Fig.7 : William Turner, *Trois vues depuis le quai du Port à Marseille*, 1828 (dessin au crayon, 14,6 x 9,7 cm, D21113, ©Tate Gallery, Londres)

Views in harbour 1828, Tate photo Legs Turner CCXXX 62a

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-views-in-harbour-d21113>

CC-BY-NC-ND 3.0

le cadre de la peinture portuaire, et cela à Marseille même : il s'agit de Félix Ziem, qui a été partiellement son contemporain (1821-1911) et qui a passé l'essentiel de sa vie de peintre sur les bords de la Méditerranée et à Martigues, où il s'est installé très tôt. Ses dessins, ses aquarelles et ses huiles du port de Marseille font preuve d'une forte filiation avec les oeuvres du peintre anglais qu'il a connues et dont il a acheté des gravures¹². Les dessins de l'activité portuaire (*Marseille, voilier entrant dans le port*, vers 1870-75, ou *Marseille, le coin Reboul*, 1851, Musée Ziem, Martigues) et les aquarelles de l'entrée du port (*Marseille, entrée du port vue depuis le Pharo*, vers 1845, Musée Ziem)¹³ en particulier montrent un emploi du trait évocateur et des masses colorées qui rappellent et développent les oeuvres semblables de Turner. Dans le catalogue des oeuvres de Ziem au musée de Martigues, Sophie Biass-Fabiani dit, à propos de Marseille, que « Ziem se plait dans ce port hérissé

¹² S. Biass-Fabiani, « Venise », dans *Félix Ziem, peintre voyageur 1821-1911 (Peintures)*, catalogue des collections du Musée Ziem, Martigues, Actes Sud, 1994, p.119.

¹³ S. Biass-Fabiani, « Ziem dessinateur », dans *Félix Ziem, peintre voyageur 1821-1911 (Œuvre graphique)*, catalogue des collections du Musée Ziem, Martigues, Actes Sud, 1995, p.189,191 et 193.

de mats, incendié de lumière, où les couleurs brûlent comme en Afrique ; il plaque de soleil les murailles étincelantes, (...) ; il monte sur les tartanes qui vont à la pêche... »¹⁴. Ces phrases pourraient avoir été écrites pour le séjour de Turner dans le port phocéén.

Le passage de Turner à Marseille a donc été une incursion rapide dans un long voyage. Toutefois, incontestablement, ce site portuaire enserré, fortifié, avec cet empilement de remparts et l'accumulation des navires dans l'étroitesse du port de calanque, a retenu toute son attention, puisqu'il a négligé tout le reste de la ville. Peut-être Turner, qui jusque-là a toujours exagéré sur ses dessins les topographies douces des pays de plaines et de plateaux, n'en éprouve plus ici la nécessité : la topographie des sierras calcaires littorales, qu'il voit pour la première fois, obéit à son crayon sans effort, sans qu'il soit besoin d'effet supplémentaire. Et la lumière méditerranéenne provoque chez lui un réflexe de couleur d'une rare intensité qui place ces aquarelles-gouaches parmi les plus colorées de sa nombreuse production¹⁵.

Ce changement de décor, il le reconnaît lui-même de façon indirecte dans une lettre envoyée de Rome à un ami en Angleterre, à propos de la fatigue de ce voyage estival dans le sud-est de la France: « je devais voir le midi de la France, qui m'a presque mis par terre, la chaleur était si forte, particulièrement à Nismes (sic) et Avignon : et jusqu'à ce que je me plonge dans la mer à Marseille, je me sentais si faible que seul le changement de paysage (*the change of scene*) me permettait de continuer vers ma destination ultime »¹⁶. Turner plonge dans la Méditerranée pour se remettre des fatigues du voyage, et se plonge esthétiquement dans une nouvelle atmosphère, celle d'un grand port méditerranéen, bruyant, encombré, ceint de tours et de murs, éclatant de soleil et de lumière. Ces œuvres marseillaises, comme d'autres de ses voyages méditerranéens par la suite, participent certainement de l'évolution de son art vers la prééminence de la lumière, de la transparence de l'air et de la couleur. La juxtaposition des croquis et des aquarelles de Marseille corrobore le jugement de E. Verhaeren : « Ce qui fait l'originalité de Turner, c'est que l'imagination et l'observation livrèrent constamment bataille dans son âme d'artiste »¹⁷. Mieux encore, le texte de Lawrence Gowing, *Turner et les images du néant*, in *Turner : peindre le rien*¹⁸ semble écrit pour ces deux images:

« Les formes flottent magnifiquement sur le papier comme dans l'espace : les couleurs sont maintenues dans une vibrante tension, incandescente, comme sous l'effet des lueurs du couchant. Mais c'est le pigment, ou plutôt l'éventail du répertoire technique et son pouvoir d'évocation métaphorique (et non l'harmonieux paysage prétendument évoqué) qui sont si réels à nos yeux ».

Roland Courtot est professeur émérite de géographie. Rattaché à l'UMR Telemme (Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme) de l'université de Provence-Aix-Marseille I. Il participe à l'élaboration d'un nouveau catalogue du peintre Turner par la Tate Gallery de Londres.

¹⁴ S.Biass-Fabiani, *op.cit.*, p.25.

¹⁵ O. Meslay, *Turner, L'incendie de la peinture*, Paris, 2004, Découvertes Arts, p.160.

¹⁶ Lettre de Turner à George Jones, de Rome 13 octobre 1928, dans J. et M. Guillaud, *op. cit.*, p.296.

¹⁷ *L'impressionniste Turner*, l'Art moderne, Bruxelles, 20 septembre 1885, in Meslay, *op.cit.*, p.146

¹⁸ L. Gowing, *Turner : peindre le rien*, Paris, Macula, 1994, p.114.