

Deux questions derrière *Art*:

1) LES COULEURS

a) **les expériences des peintres sur les monochromes** ont d'abord surtout porté sur le noir, donc ironiquement ici c'est un tableau blanc, le contraire. Malevitch, carré noir 1915, puis carré blanc 1918 (mais de deux blancs différents, donc pas monochrome total, la pièce pousse à l'extrême). Soulages faisait de l'"outre-noir" depuis les années 70 donc contemporain de la pièce (1994), mais qui n'est en fait pas totalement monochrome (ou plus exactement mono-lumière) puisque les rainures dans les pigments renvoient la lumière de différentes façons; là encore la pièce pousse à l'extrême.

b) un exemple de **monochrome en philosophie**: Au sujet des monochromes, non pas blanc sur blanc, mais gris sur gris – la réflexion sur un sujet ne peut être que rétrospective selon Hegel:

"Lorsque la philosophie peint sa grisaille dans la grisaille, une manifestation de la vie achève de vieillir. On ne peut pas la rajeunir avec du gris sur du gris, mais seulement la connaître. Ce n'est qu'au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son vol."

Principes de la philosophie du droit, 1820.

c) **sur les couleurs**, voir l'exposition à Thonon que j'ai pu voir en octobre 2020 en allant à Evian - au Musée du Chablais, dont les collections d'ethnologie locale étaient interprétées à la lumière des travaux des historiens de la couleur. Je joins le dossier de presse; ci-dessous des photos des vitrines sur le blanc et sur le noir.

Voir notamment les explications sur l'arrivée de l'imprimerie pour le contraste noir / blanc

Le blanc compte parmi la triade des couleurs les plus anciennes.

Avec le noir et le rouge, il domine le monde profane et religieux jusqu'au tournant de l'an Mil. Dès lors un nouvel ordre des couleurs, impulsé notamment par l'héraldique, est établi : le bleu, le vert et le jaune gagnent en importance.

Avec l'essor de l'imprimerie au XV^e siècle et l'usage répandu du papier, une correspondance émerge entre l'absence de couleurs et le blanc. Le noir (de l'encre) et le blanc (du papier) forment alors un monde à part opposé aux images colorées. Cette dichotomie se renforce avec la Réforme qui construit des codes et des usages autour de l'axe blanc-gris-noir. L'évolution atteint son apogée avec la découverte du spectre des couleurs par Isaac Newton qui considère le blanc comme une non-couleur. Le champ lexical du blanc adopte également cette analogie entre blanc et absence : une page blanche, une nuit blanche, un chèque en blanc...

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que des **progrès chimiques dans la gamme des blancs** permettent un usage plus répandu et réhabilitent cette couleur. Si sur le plan plastique la reconnaissance est longue, sur le plan symbolique il en est autrement. Dans l'imaginaire collectif et depuis des temps très anciens ce sont des symboles positifs, forts et immuables qui sont associés au blanc : **l'innocence et la pureté** ainsi que **la lumière et la neutralité ou la paix**. Cette couleur est d'ailleurs la seule dont la symbolique ne revêt que peu d'aspects négatifs. Avec le blanc, le cycle de la vie peut se résumer en une seule couleur : du linge du berceau au linceul.





Aujourd'hui, le blanc n'est plus seulement la couleur de la royauté mais aussi celle du pacifisme. Brandi dès le XIV^e siècle sur les champs de bataille en signe de reddition et de respect face à l'armée française, le drapeau blanc est officiellement reconnu par la convention de La Haye en 1899 lors de la conférence internationale de la paix.

Plus récemment, la colombe est devenue un des symboles pacifistes. D'origine biblique, l'oiseau blanc tenant un rameau d'olivier est popularisé grâce au dessin de Picasso pour l'affiche du congrès mondial de la paix de 1949.

puis question du blanc opposé aux couleurs, relevant de la valeur et non de la couleur – valeur = degré de clair (côté blanc) / foncé (côté noir) / d'une couleur

Valeur ou couleur ?

A partir du XVII^e siècle, le blanc et le noir sont peu à peu bannis du champ des couleurs, progressivement sous l'influence de la pensée protestante puis définitivement avec la découverte du spectre coloré par Newton.

Et pourtant, la couleur n'est pas seulement lumière, elle est aussi matière. Pour teindre ou peindre en noir et blanc, il faut des pigments comme pour les autres couleurs...

Le noir de l'encre des copistes, le monde médiéval est éminemment coloré : vitraux et peintures des cathédrales, enluminures des manuscrits, progrès croissants de la teinturerie... Mais à la fin du Moyen Âge, la création de l'imprimerie entraîne une diffusion rapide de l'écrit et des images en noir et blanc. Deux univers s'opposent alors : « noir et blanc » et « en couleurs ».

L'art de l'estampe prend son envol à l'époque moderne ; les artistes développent leur propre langage s'affranchissant des besoins de la couleur. La domination du noir et blanc dans la diffusion des images s'accroît encore avec l'invention de la photographie puis du cinématographe.



6



4

Hors le noir de l'encre des copistes, le monde médiéval est éminemment coloré : vitraux et peintures des cathédrales, enluminures des manuscrits, progrès croissants de la teinturerie... Mais à la fin du Moyen Âge, la création de l'imprimerie entraîne une diffusion rapide de l'écrit et des images en noir et blanc. Deux univers s'opposent alors : « noir et blanc » et « en couleurs ».

L'art de l'estampe prend son envol à l'époque moderne : les artistes développent leur propre langage s'affranchissant des besoins de la couleur. La domination du noir et blanc dans la diffusion des images s'accroît encore avec l'invention de la photographie puis du cinématographe.

les expériences des peintres sur les couleurs isolées afin de se distinguer de la photographie: ici le noir.



2) LA NON-REPRESENTATION

- a) **Timanthe:** depuis l'Antiquité, les théoriciens de l'art se posent la question, non pas "comment représenter un objet", ce qui serait trop simple, mais "comment ne pas le représenter". Pendant des siècles, l'exemple de "Timanthe" a été répété: c'était un peintre de l'Antiquité, qui dans son tableau du sacrifice d'Iphigénie, a représenté Agamemnon père d'Iphigénie, en proie à la douleur, et en la suggérant du fait qu'il lui a voilé le visage – donc il a représenté la douleur justement en ne la représentant pas. Ci-dessous une fresque de Pompéi (maintenant au Musée de Naples) copie de ce tableau perdu; Agamemnon est à gauche, la tête couverte d'un voile et la main devant le visage.



b) **La représentation indirecte et les transitions insensibles**

L'idée de représentation indirecte, comme dans le tableau de Timanthe, conduisit à une réflexion sur l'art comme suggestion et imagination, plutôt que comme représentation, et à l'idée d'indéfini.

On en vint à s'intéresser (interprétations des XVIIe- XVIIIe siècles) aux transitions insensibles, plutôt qu'aux contrastes marqués, entre formes et entre couleurs, où le passage d'une couleur à une autre est imperceptible – il s'agit bien de couleurs différentes, non de monochrome, mais si proches qu'on ne perçoit pas le passage de l'une à l'autre.

Quand on pousse l'expérience sur les couleurs voisines jusqu'à ce qu'elles soient identiques, on atteint le canular d'Alphonse Allais (1895) où les motifs ne se distinguent plus sur le fond: une feuille de papier à dessin blanc, ce qui est un extrême parodique des recherches des peintres sur les nuances, intitulée "Première Communion de jeunes filles chlorotiques sous la neige".

Voir exemples donnés dans une conférence que j'ai faite il y a près de 40 ans pr le congrès de la SAES à Lyon, ci-dessous
...Nous arrivons à *Art*..

Marie-Hélène Martinié
18 rue Armand-Thiers 75015 Paris
Caractériste au poste de professeur 0121
Paris IV, angles, 11^e action

Congrès de la JAES

Poétique(s) Lyon

1981

INDETERMINATION, MIMESIS ET EXPRESSION DANS L'HISTOIRE DE L'ESTHETIQUE ANGLAISE

Les théories de l'indétermination artistique sont surtout connues dans deux phases, qui furent elles-mêmes assez distinctes. Dans la phase romantique, l'indétermination fut une forme de la puissance imaginative de l'auteur ; parmi de nombreux exemples on pourrait citer la théorie de Keats sur «negative capability» :

that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason

(Lettre à George et Thomas Keats, 21 déc. 1817)

Dans la critique moderne elle est liée à des théories logiques sur la signification et ses différents types. Or ces notions ont eu une longue histoire antérieure ; il est frappant qu'on y retrouve les principales catégories de questions qu'elles soulèvent de nos jours — les questions de psychologie esthétique dues à l'appréciation du rôle de la subjectivité et les questions logiques du sens et de la référence à un monde extérieur, qui historiquement se sont manifestées à la faveur de l'insistance croissante sur l'«expressivité» au milieu des théories «mimétiques», et enfin (corrélât pratique), la distinction entre l'indétermination comme principe et comme effets formels (1).

•
•

On voit dès l'Antiquité apparaître dans la philosophie de la «mimesis» des thèmes qui devaient se développer : celui de ses rapports avec l'expressivité, et avec l'unité formelle de l'ensemble. Aristote, dans sa *Poétique*, définit la poésie comme imitation, et établit les distinctions selon les moyens employés — parole, chant, rythme ; pour ce dernier, qui est un concept formel impliquant un

ensemble, il introduit l'idée que le sujet d'imitation peut être les mouvements de l'âme ; il utilise ici un mot de même racine que la «mimesis» qui est son thème général, mais les traductions utilisent souvent «exprimer» – par exemple celle de Batteux (1771), dont les notes développent tant l'idée du rendu des passions dans le sujet que celle du rythme comme organisation stylistique (2). Aristote montre encore les rapports entre la définition par le sujet et la définition par la manière ; la poésie, dit-il, se caractérise par l'imitation du sujet, non par la manière, car un poème composé dans des mètres variés ne rentrerait dans aucune catégorie, l'exemple choisi étant précisément celui d'une œuvre sur un animal équivoque, l'hippocentaure.

Quand les Anciens voulaient appliquer l'idée d'imitation à la représentation de l'infini, ils le faisaient à travers certains thèmes – les sujets indicibles, ce qui nous place dans une esthétique d'expression, et les sujets de nature ambiguë ; ils le faisaient aussi par l'intermédiaire de questions techniques – celle des effets relatifs : ils voyaient l'incertain comme un extrême à placer dans une gradation, caractérisé par la manière dont on l'approche.

Pour ce qui est de l'indéfini dans le sujet, ils citaient toujours le tableau peint par Timanthe au IV^{ème} siècle av. J.C. (connu d'après une fresque pompéienne qui s'en inspire, actuellement au Musée de Naples) représentant le sacrifice d'Iphigénie, dans lequel le visage d'Agamemnon, douloureux à l'excès, est peint voilé : il s'agit donc de l'expression des sentiments. Cicéron y fait allusion dans l'*Orator*, et explique qu'après avoir montré tous les degrés du chagrin, le peintre n'a pu suggérer la douleur encore plus grande d'Agamemnon qu'indirectement :

pictor ille vidit, cum immolanda Iphigenia tristis Calchas esset, tristior Ulixes, maereret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari (22,74)

(ce peintre vit que, le sacrifice imminent d'Iphigénie mettant Calchas dans l'affliction, Ulysse dans une affliction encore plus grande, et Ménélas dans la douleur, il fallait voiler le visage d'Agamemnon, car ce comble de chagrin ne pouvait être imité par le pinceau)

Il place l'inexprimable dans une gradation. L'anecdote est répétée par Quintilien (*Institutio oratoria* II.XIII. 14) ; Valère Maxime (*Factorum et dictorum memorabilium Libri novem* VIII XI. 6) ; Pline l'Ancien (*Historia Naturalis* XXXV. XXXVI. 73).

La figuration de l'indéfini avait aussi un aspect formel, les transitions et les rapports de nuances à l'intérieur d'une harmonie d'ensemble. Aristote étudie les relations des couleurs entre elles (*Meteorologica* III), et Pline l'Ancien écrit :

ars [...] invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante, postea deinde adiectus est splendor, alius hic

quam lumen, quod inter haec et umbras esset appellarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen (XXXV. XXIX)

(la peinture découvrit la lumière et les ombres ainsi que les rapports des couleurs qui jouent les unes avec les autres. Ensuite s'ajouta la luminosité, qui est autre que la lumière. La relation entre ces dernières et l'ombre fut appelée «tonon», et les gradations et les transitions entre les couleurs furent appelées «harmoge»).

le mot de «tonon» s'applique donc au rapport des valeurs (3), celui d'«harmoge» à leur transition.

C'était souvent par des exemples tirés de sujets ambigus qu'on abordait la figuration de l'indéfini. Lucien (4), quand dans son *Zeuxis*, 6, il loue ce peintre d'avoir, dans un portrait de centaure, représenté de façon insensible le passage entre le corps du cheval et le corps de femme, emploie le mot «harmoge» qui servait à Pline pour la transition entre les couleurs. Philostrate, dans les *Images*, au chapitre de l'éducation d'Achille, reprend la description du centaure et du lien entre ses deux parties ; dans la *Vie d'Apollonius de Tyane*, il parle de formes doublement ambiguës – les nuages qui prennent l'apparence d'animaux, première ambiguïté, et plus précisément d'animaux eux-mêmes doubles comme les centaures, deuxième ambiguïté – pour distinguer l'imitation seule (qui peut être le fait du hasard, comme des ressemblances entre les nuages et les animaux) de l'imitation artistique (due à une volonté) (5) et il emploie les différents mots de la racine de «mimesis».

Les auteurs du 17^{ème} siècle repriront ces thèmes antiques, parfois en les combinant, souvent comme symboles d'extrêmes métaphysiques, et en insistant sur l'idée de l'illusion et de l'expression personnelle, ce qui à ce moment dépendait du thème de la mélancolie : par exemple dans *Hamlet*.

they [shapes of grief] are actions that a man might play. [But I have that within which] passes show – (I.II.84-5)

la mimesis du théâtre (premier vers) est opposée à l'indicible lié à l'expression mélancolique (deuxième vers).

Quand Burton cite, dans *The Anatomy of Melancholy* (1621), l'anecdote de Timanthe, elle sert de figure hyperbolique, placée au dernier livre, dernière section (la mélancolie religieuse), dernier membre, à la sous-section des symptômes du désespoir (qui n'est plus suivie que de deux sous-sections, sur les pronostics et les remèdes) :

these [symptoms] of despair are most violent, tragical, and grievous, far beyond the rest, not to be expressed but negatively [...] What therefore, Timanthe did in his picture of Iphigenia* now ready to be sacrificed, when he had painted Calchas mourning, Ulysses sad, but most sorrowful Menelaus, and showed all his art in expressing variety of affections, he covered the maid's father Agamemnon's head with a veil, and left it to every spectator to conceive what he would himself : for that true passion and sorrow in *summo gradu*, such as his was, could not by any art be deciphered : what he did in his picture, I will do in describing the symptoms of despair : imagine what thou canst, fear, sorrow, furies, grief, pain, terror, anger, dismal, ghastly, tedious, irksome, etc., it is not sufficient, it comes far short, no tongue can tell, no heart conceive it.

(Pt. 3, Sec. 4, Mem. 2, Subs. 4)

*Plinius, cap. 10, lib. 35.

Or, ce passage est introduit pour justifier le ton même de l'écrivain, dans ses rapports avec son lecteur (6) : l'anecdote symbolise maintenant l'expression de l'auteur.

Ces thèmes faisaient partie d'une théorie artistique dont les subdivisions et les principaux concepts étaient empruntés à la rhétorique (7). Junius, dans *The Paintings of the Ancients* (1638), cite Timanthe au chapitre de l'Invention, renvoyant à Quintilien et à Plin (III, Ch. I & 13, pp. 242-3). Il explique plus loin les mots «tonus» et «harmoge» :

Tonus [...] making that which before was esteemed lightsome enough serve for a shadow to what wee would have sticke off
Harmoge [...] an unperceivable way of art, by which an artificer stealingly passeth over from one colour into another, with an insensible distinction (III, Ch. III, & 9, pp. 279-81)

développant les termes de Plin en une théorie de gradation des valeurs relatives ; pour les exemples (en particulier le centaure) il renvoie à Philostrate, mais l'emploi du mot «harmoge» prouve qu'il contamine ce passage avec celui de Lucien sur les centaures.

Sanderson, dans *Graphice* (1658), explique «harmoge» avec les exemples habituels :

Harmoge in Colours, is an unperceivable way of Art ; stealing to pass from one Colour to another, as in the sea and skie meeting in one thin misty Horizontale stroake, both are lost and confounded in sight [...]

So also in Art ; to paint the line or meeting of a Centaur in his two Natures, which must seem to unite and joyn insensibly, as not to distinguish where they meet ; deceiving the Eye with a stealth of change ; a pleasant confusion of differing Colours, It is hard to be

expressed, and difficult to be done, the very excellencie of an Artist ; when the extreame or utmost lines, the unrestrained extent of the figure, lightly and smoothly coosin the Eye, as if something were behind the figure, more to be seen then the Eye sees, when the Lineaments, that do circumscribe, or include the figure, are so thin, as to vanish by little and little ; the highest subtilty for a piece, like spirits and souls painted. (p. 48)

Il amplifie donc les thèmes de l'incertitude, fait appel à l'imagination du spectateur pour continuer l'œuvre au-delà de ses limites, et sa conclusion montre que cet art tend vers ce qui le dépasse.

Les œuvres de la Renaissance et du 17^{ème} siècle qui se rattachent à l'esthétique de l'infini ou de l'indéfini furent à leur tour sources de théories ; les critiques poursuivirent ces thèmes en y ajoutant plusieurs notions dépendantes (le mouvement, le non-fini) et en insistant sur le rôle du spectateur et de l'auteur.

Jonathan Richardson, dans *An Essay on the Theory of Painting* (1715), écrit au chapitre de l'Invention :

So far should the Painter be from inserting anything superfluous, that he ought to leave something to the Imagination. He must not say all he can on his Subject, and so seem to distrust his Reader (pp. 67-81).

C'est au chapitre de l'expression qu'il reprend l'anecdote de Timanthe, en y ajoutant celle de Polidoro dans une *Descente de Croix* :

Polydore, in a Drawing of the same Subject (which I also have), has finely expressed the Excessive Grief of the Virgin, by intimating 'twas otherwise inexpressible : Her Attendants discover abundance of Passion, and Sorrow in their Faces, but hers is hid by Drapery held up by both her Hands : the whole Figure is very Compos'd, and Quiet ; no Noise, no Outrage, but great Dignity appears in her suitable to her Character. This Thought *Timanthes* had in his famous Picture of *Iphigenia*, which he probably took from Euripides ; as perhaps Polydore might from one, or both or them. (p. 92)

Il lie clairement ce procédé à l'«expression» des émotions. Dans le même chapitre, c'est à nouveau quand il parle de rendre les particularités de la personne –et surtout de suggérer ses mouvements familiers malgré l'immobilité du portrait– qu'il justifie la touche légère :

part of the Man as the Fix'd ones [...] Van-Dyck, in a picture
of him, has given a brisk touch upon the Under-Lip which
makes the Form, and Set of the Mouth very particular (pp.97-8)

l'essai de l'Esquisse du Dessin, il explique le goût des amateurs pour les dessins et les
esquisses :

Drawings [...] are exceedingly priz'd by all who understand and can
see their Beauty ; for they are the very Spirit, and Quintessence of
the Art ; there we see the Steps the Master took (p. 140)

Cette fois la personnalité mise en jeu est celle de l'auteur. L'association entre
l'esquisse et la révélation de l'artiste, en partie due à un phénomène historique
(les grandes compositions étaient exécutées par les élèves, seuls les esquisses et
les tableaux de chevalet sont de la main du maître), est aussi le signe que l'in-
achevé semblait plus expressif.

En plus de Timanthe, exemple antique, on commença à s'interroger sur le
«non-finito» de Michel-Ange. Dans *An Account of some of the Statues, Bas-
reliefs, Drawings and Pictures in Italy* (1722) les Richardson, qui ne l'approuvent
pas toujours, laissant entrevoir les interprétations données depuis la Renaissance
— l'une, objective, celle de la représentation dans l'espace, l'autre subjective, celle
des colères du sculpteur (8) ; ils disent que le buste de Brutus a cependant noble
air parce qu'il tourne la tête, et par ailleurs ils citent le distique de Bembo selon
lequel Michel-Ange s'est interrompu en pensant au crime du modèle :

In a Yard of the House by the Dome [of Florence] Brutus, a bust
left unfinish'd, but has a Noble Air, turning over his left shoulder.
It has this Inscription upon it, made by Cardinal Bembo
Dum Bruti effigiem Sculptor de Marmore ducit
In mentem sceleris venit & abstinuit (p. 53)

Enfin ils ajoutent la poésie de Milton, déjà rattachée par Addison au «sublime»
(*Spectator* 267-285, 1712) comme exemple de l'art qui fait appel à l'imagina-
tion ; dans *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost* (1734),
pour commenter l'invocation à la Muse Céleste au début du poème («that on
the secret top / Of Oreb, or of Sinai, didst inspire [...]» 1.6-7), ils écrivent :

Whoever Knows not the history of this Inspiration, will infallibly
be Caught by this Epithet Secret ; [...] he will see a fine Picture of
that kind ; but all this is quite out of the way ; we have nothing to
do to enquire whether the Top of the Mountain was Naturally apt
to be Hid or not ; the Inspiration here spoken of had this remarkable
Circumstance, that it was in Secret [...] This Epithet thus unders-
tood, unavoidably conveys the Idea of *Sacredness*, Holiness, being

without any other Help than knowing this much of it (p. 177)

Pour annoter le passage où Milton suggère négativement la beauté indicible de
l'Eden («if Art could tell» IV.236) ils disent :

Milton's Imagination had a Picture which He Dispairs of Communi-
cating to his Readers in its full Beauty, but does what he Can for
them ; They, if they are Equally Expert at this Kind of Painting may
have One, if not in All respects the same, as Fine ; 'tis worth their
Utmost Endeavours to try. [...] 'tis Beyond Expression ! (p. 148)

Milton resta l'exemple d'un art où les résonances infinies dépassent l'explicite
Where more is meant then meets the ear (*Il Penseroso* 120).

Ces notions illustrées tantôt par des exemples littéraires, tantôt par des
exemples artistiques, prêtèrent à des discussions sur les rapports entre les arts ;
elles servirent à déterminer le rôle de l'inachevé ou de l'interruption dans un
ensemble et favorisèrent donc la notion de l'unité de l'œuvre d'art. Hildebrand
Jacob, dans *Of the Sister Arts* (1734), énonce cette théorie pour les poètes et
les peintres :

Poets and Painters never gratify more the Observers of their Works,
then when they express themselves not so fully, but that these may
find Matter enough to exercise their own Imaginations upon : We
are agreeably flatter'd by such Discoveries (p. 25)

puis il donne comme exemple l'inachevé dans les esquisses :

and it is for this Reason, that the Sketches, or unfinish'd Desig-
ns of some Great Masters, which are but lightly touch'd, seem some-
times to have more Spirit, and often please more than such as are
perfected. (*Ibid.*)

ensuite l'interruption en poésie et en musique :

A Break, or Pause in Poetry, is sometimes more significant than any
Thing, that might have been said ; so in Music, a Rest in its proper
Place has often a wonderful Effect, and from the Beauty of its
Surprize, makes the Suspension of Harmony itself agreeable (*Ibid.*)

enfin, en dehors de ces effets de forme, le silence des personnages représentés en
poésie :

The Silence of Ajax's Shade to Ulysses in Homer, and that of Dido to Aeneas, which Virgil has copy'd from the former, are esteem'd Master Strokes of this Nature of Poetry (*Ibid.*)

Gilpin, dans *A Dialogue upon the Gardens* [...] at Stow (1748), se sert aussi des comparaisons entre les arts pour justifier le rôle d'une interruption ; il explique dans l'art du jardin la présence d'une haie qui obstrue la vue, en l'assimilant au silence en musique :

Did you never experience in a Concert vast Pleasure when the whole Band for a few Moments made a full Pause ? The Case is parallel : Your Imagination is left a while to itself ; and this Hedge steps in to keep your Attention awake. (p. 10)

et il parle, à propos du temple gothique à Stow, du rôle de l'imagination qui prolonge les objets. Ces phénomènes peuvent être comparés à d'autres procédés ou valeurs du 18^{ème} siècle : la page blanche chez Sterne pour le premier (9), le vague du Sublime avec son appel à la sensibilité individuelle pour le second (10). Dans le premier cas, la comparaison avec la musique fait de l'art des jardins un art qui se déroule dans le temps, en plus de ses qualités spatiales et visuelles, et le fait donc dépendre de la marche du visiteur, qui, elle, est certes progressive – ce qui insiste sur le rôle de l'observateur pour unifier le sens de l'œuvre. Chez Sterne ces procédés sont frappants précisément parce qu'au contraire un art linéaire et temporel – le récit – se trouve interrompu par un effet visuel et spatial, et par une absence littéralement reproduite plutôt que symbolisée par le langage ; ce même phénomène – allusion aux formes de représentation plastique insérées au milieu de l'évocation narrative – réapparaît, non plus littéralement, mais seulement suggéré par des mots, dans *A Sentimental Journey* (1768) quand l'auteur laisse au lecteur le soin de compléter un visage par l'imagination, en comparant ce travail de l'esprit à celui par lequel les archéologues ajoutent à un buste antique une tête découverte dans le Tibre («The Remise Door, Calais»). Le rapprochement avec l'illimité de Burke met aussi en valeur le rôle du spectateur ; Addison avait déjà écrit, comme illustration de la Grandeur, que l'œil aime «undetermined prospects», rattachant explicitement cette catégorie esthétique au plaisir de la vue (*Spectator*, 412, 1712). Burke explique le sens de l'indéfini par le mouvement du regard :

let us set before our eyes a colonnade of uniform pillars planted in a right line ; let us take our stand, in such a manner, that the eye may shoot along this colonnade, for it has its best effect in this view. In our present situation it is plain, that the rays from the first round pillar will cause in the eye a vibration of that species ; an image of the pillar itself. The pillar immediately succeeding increases it ; that which follows renews and enforces the impression ; each in its order as it succeeds, repeats impulse after impulse, and stroke after stroke, until the eye long exercised in one particular

way cannot lose that object immediately
(*A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757 ; 1759, IV.VIII)

ce qui souligne le lien entre les différentes parties créé par le mouvement du regard. Mais Richard Payne Knight, dans sa critique de Burke, distingue dans la littérature descriptive l'indéfini de forme et l'indéfini de sujet : si le sujet peut être indistinct, il doit être représenté par une forme déterminée (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 1805, Pt.III, Ch. I, & 81).

L'esthétique pittoresque utilisa ces thèmes. D'un côté, l'insistance sur la vision subjective fit apprécier les esquisses comme révélation de l'imagination de l'artiste ; Gilpin écrit :

the rough sketch of a capital master [...] has sometimes an astonishing effect on the mind ; giving the imagination an opening into all these glowing ideas, which inspired the artist.
(*Three Essays*, 1792, «On Picturesque Travels»)

D'un autre côté, dans le domaine formel, l'intérêt pour les effets de complexité mena Uvedale Price à poursuivre la théorie de Hogarth sur les courbes, l'appliquant (ce qui fut un développement courant au 18^{ème} siècle), en plus des formes, au rendu des surfaces avec couleurs et ombres et lumières, pour énoncer le principe des transitions insensibles :

soft insensible transitions [...] extending, not only to form, but to colour, to light and shadow
(*Essays on the Picturesque*, 1798, «An Essay on Artificial Water»)

Les différences entre les arts furent de plus en plus marquées à propos de l'indétermination, quand on s'attacha aux questions de forme. Reynolds, lorsqu'il reprend l'anecdote de Timanthe, montre qu'elle sert d'exemple aux rhéteurs parce qu'elle illustre une théorie valable en littérature, mais il ne pense pas qu'elle soit d'une bonne pratique en peinture :

it may be observed, that those who praise this circumstance were not painters. They use it as an illustration only of their own art ; it served their purpose, and it was certainly not their business to enter into the objections that lie against it in another Art. I fear we have but very scanty means of exciting those powers over the imagination which make so very considerable and refined a part of poetry
(*Discourse Eight*, 1778)

Le seul cas où cette théorie soit acceptable selon lui est celui des esquisses, qu'il compare précisément à la poésie :

It is true, sketches, or such drawings as painters generally make for their works, give this pleasure of the imagination to a high degree. From a slight undetermined drawing, where the ideas of the composition and character are, as I may say, only just touched upon, the

...supplies more than the painter himself, probably, could
... These general ideas, which are expressed in sketches,
... correspond very well to the art often used in Poetry. A great part of
the beauty of the celebrated description of Eve in Milton's Paradise
Lost, consists in using only general indistinct expressions, every
reader making out the detail according to his own particular imagi-
nation (*Ibid.*)

Il cite Falconet (11), selon qui ce procédé fut tiré par Timanthe d'un texte littéraire :

Mr. Falconet has observed, in a note on this passage in his translation of Pliny, that the circumstance of covering the face of Agamemnon was probably not a consequence of any fine imagination of the painter ; which he considers as a discovery of the criticks ; but merely copied from the description of the sacrifice, as it is found in Euripides (*Ibid.*)

La conscience croissante de la distinction entre les arts fit que les anciens exemples —artistiques mais servant surtout de modèle aux rhéteurs— furent utilisés différemment dans les arts plastiques et en littérature.

Si Reynolds critique ces anecdotes, en fait plus symboles d'un principe qu'exemples d'une technique, il encourage les effets correspondants quand ils sont obtenus par des moyens proprement picturaux. Pour la théorie des rapports relatifs de ton, il reprend, afin de définir le clair-obscur, le développement de Junius sur «tonus» —simplement en voyant la gradation du côté des ombres relatives plutôt que des lumières relatives :

This effect is produced by melting and losing the shadows in a ground still darker than those shadows (*Ibid.*)

Dans son Discours XI (1782) sur l'importance de l'unité de l'œuvre, il cite l'idée de la valeur des esquisses, parce qu'elles révèlent la puissance du peintre :

Those who are not conversant in works of art, are often surprised at the high value set by connoisseurs on drawings which appear careless, and in every respect unfinished ; but they are truly valuable ; and their value arises from this, that they give the idea of an whole ; and this whole is often expressed by a dexterous facility which indicates the true power of a Painter

et dans le Discours XIV (1788), il rend justice chez Gainsborough à cette «unfinished manner», «undertermined manner», précisément dans un art d'expression de la personnalité, le portrait.

En soulignant le lien entre l'esthétique de l'indéfini et l'expression d'une personnalité —sujet, auteur ou spectateur—, on la situait dans un sens au-delà de l'œuvre, et on posait donc comme distincte la question de la forme qui pourrait la suggérer ; la notion de la différence entre les arts permit d'étudier comment

jouaient ces effets entre le sens et les matières différentes.

En dehors de ces formes d'indétermination dépendantes de l'expression tragique, ou épique, ou du grand style, il se développe une pensée analogue dépendant de la peinture de caractères et de la nature, dans des genres comiques. Maurice Morgann, dans *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777), donne une théorie du caractère qui suppose des contradictions et des obscurités ; en plus des aspects poltrons de Falstaff, ajoute-t-il.

What there is to the contrary of this, it is my business to discover [...] It lies so dispersed, is so latent, and so purposely obscured [...] But what have we to do, may my readers exclaim, with principles so latent, so obscured ? In Dramatic composition the *Impression* is the *Fact* (pp. 3-4)

Il explique que l'on trouve des nuances quand on considère l'ensemble du personnage :

Cowardice is not the *Impression*, which the whole character of *Falstaff* is calculated to make on the minds of an unprejudiced audience ; tho' there be, I confess, a great deal of something in the composition likely enough to puzzle, and consequently to mislead the Understanding. (pp. 4-5)

et que ces nuances du caractère se différencient du fait qu'elles s'adressent chacune à une faculté de l'observateur :

The reader will perceive that I distinguish between *mental Impressions*, and the *Understanding*. [...] There are none of us unconscious of certain feelings or sensations of mind, which do not seem to have passed thro' the Understanding [...] (p. 5)

Il distingue donc les actions qui sont jugées par l'entendement et le caractère qui est perçu par les impressions :

We often condemn or applaud characters and actions on the credit of some logical process, while our hearts revolt, and would fain lead us to a very different conclusion.

The Understanding seems for the most part to take cognizance of *actions* only, and from these to infer *motives* and *character* ; but the sense we have been speaking of proceeds in a contrary course ; and determines of *actions* from certain first *principles of characters* which seem wholly out of the reach of the Understanding (p. 6)

... parmi les phénomènes difficilement explicables :
... neither account for Impressions and passions, nor com-
municate them to others by words : Tones and looks will sometimes
convey the passion strangely, but the *Impression* is incommunicable
(p. 7)

Morgann critique les personnages littéraires qui révèlent entre le caractère et l'action un accord rationnel contraire à la nature :

In Books, indeed, wherein character, motive, and action are all alike subjected to the Understanding it is generally a very clear case [...] this clear perception, in Novels and Plays, of the union of character and action not seen in nature, is the principal defect of such compositions (pp. 8-9)

et il montre que les personnages littéraires riches sont ceux qui sont perçus par l'inconscient du spectateur en même temps que par sa raison, souvent de manières différentes ; il dit de Shakespeare :

But if there was *one man* in the world, who could make a more perfect draught of real nature, and steal such Impressions on his audience, without their special notice, as should keep their hold in spite of any error of their Understanding, and should thereupon venture to introduce an apparent incongruity of character and action [...] (p. 9)

Il en vient à une théorie du personnage non fixe dans l'esprit du spectateur :

It is not to the Courage only of *Falstaff* that we think these observations will apply : No part whatever of his character seems to be fully settled in our minds ; at least there is something strangely incongruous in our discourse and affections concerning him (p. 10)

Il conclut en faisant l'éloge de cette caractéristique précisément parce qu'elle n'entre pas dans le schéma de la pièce :

He was not involved in the fortune of the Play : he was engaged in no actions which, as to him, was to be completed ; he had reference to no system, he was attracted to no center ; he pass'd thro' the Play as a lawless meteor (p. 183)

Ces vues ont eu des destinées variables ; Dr. Johnson y était hostile ; les écoles de critique du 20ème siècle qui cherchent l'unité d'une œuvre dans des schémas thématiques, parfois appuyés par des visions unificatrices de l'histoire, voient dans les hypothèses sur la force centrifuge des personnages comme Falstaff une illusion réaliste dans laquelle Morgann n'est pas en fait tombé ; pour lui la richesse du caractère se trouve dans le rendu littéraire avec les réactions contradictoires qu'il suscite chez les spectateurs. Son sens de la multiplicité irréductible a été à nouveau apprécié par la critique shakespearienne récente (12).

La théorie de l'indétermination a apporté une insistance sur l'unité de l'œuvre d'art, et sur le caractère indirect de la représentation des détails, qui, loin d'être copiés terme à terme, font partie d'une transmutation d'ensemble. On peut s'en rendre compte par un exemple contraire : *La Première Communion de Jeunes Filles chorégraphiques sous la neige* (œuvre figurative mystificatrice de la seconde moitié du 19ème siècle portant ce titre, et qui représente ce sujet par une simple feuille de papier à dessin totalement blanche, exposée au Musée des Arts Décoratifs en 1975), est une plaisanterie parodique, non une œuvre d'art, précisément parce qu'elle suggère l'idée du « blanc » par une feuille réellement blanche — interprétation littérale de l'indétermination, prouvant *a contrario* que l'indétermination dans le sens doit être évoquée par une forme qui est, elle, déterminée, et que le vide en art ne peut exister que comme interruption partielle dans un ensemble prenant une signification de ses rapports avec ce qui l'entoure, alors qu'ici il est l'œuvre entière.

Elle se développa à la faveur de philosophies de l'art fondées sur l'expression (de l'auteur, du personnage ou de l'observateur ; par ses divers sens, « caractère » rapprochant la représentation du caractère humain et tous les modes de signification artistiques non limitatifs). Par l'insistance sur la capacité de suggestion d'un au-delà, elle rendit plus aiguës les questions du jeu de la forme par rapport à la signification, et donc, d'une façon qui n'est qu'en apparence contraire à ses prémisses subjectives, contribua à mettre en valeur certaines exigences formelles, surtout dans le domaine des relations internes de l'œuvre d'art (13).

Marie Madeleine MARTINET
Université de Paris IV

NOTES

1. Voir les subdivisions de l'article de Charles Altieri, «The Hermeneutics of Literary Indeterminacy: A Dissent from the New Orthodoxy», *New Literary History*, X (1978), pp. 71-99.

2. Aristote, *Poétique*, I. Abbé Batteux, tr. *Les Quatre Poétiques: d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux* (Paris, 1777), pp. 18-9 et pp. 204 sq.
Cf. Gilbert Murray, «Poesis and Mimesis» (1920) in *Humanist Essays* (Londres, 1964), pp. 78-92.

3. Cf. M. Sellers, ed. *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, tr. K. Jex-Blake (Londres, 1896), p. 96, note 4 - «tonon - what the modern French would call 'values' i.e. the passages from the more lit up parts in a picture to the less, the 'value' being the quantity of light in a given colour». Quand cette édition fut faite, la critique d'art anglaise s'intéressait à la nouvelle théorie française des valeurs.

4. J. Bompain, *Lucien Ecrivain: Imitation et Création* (Paris, 1958), *passim*.

5. A. Michel, «Le Monstrueux et le Beau: la Rhétorique du Merveilleux au Temps de la Renaissance», in *Monstres et Prodiges au Temps de la Renaissance*, ed. M.T. Jones-Davies (Paris, 1980), p. 90.

6. Joan Webber, *The Eloquent «I»: Style and Self in Seventeenth-Century Prose* (Madison, 1968), pp. 92-3.

7. M. Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1540* (Oxford, 1971), pp. 101 sq.

8. F. Russoli, *All the Sculpture of Michelangelo*, tr. P. Colacchi (Londres, 1963), p. 20.

9. J.D. Hunt, ed. *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, [de Willial Gilpin] (1748), The Augustan Reprint Society, no 176, (Californie, 1976), p. iv. (voir *Tristram Shandy*, Bk. VI, ch. 38).

10. *Ibid.*, p. VII.

11. E. Falconet, *Oeuvres Diverses concernant les Arts* (Paris, 1787), II, pp. 159 sq. Cette traduction annotée de Plin l'Ancien fut publiée en 1772.

12. K. Muir, «The Pursuit of Relevance» (1973), «This Side Idolatry» (1975), «The Singularity of Shakespeare» (1975), réimprimés dans *The Singularity of Shakespeare and other Essays* (Liverpool, 1977).

13. Voir le rôle du contexte pour la création de l'ambiguïté et de l'obscurité, dans W. Nowotny, *The Language Poets Use* (Londres, 1962) ; 1975), Ch. VIII.