Fabula / Les Colloques
Circulations entre les arts. Interroger l'intersémioticité

Les dimensions haptique et musicale des tableaux de Gainsborough

Muriel Adrien

Pour citer cet article

Muriel Adrien, « Les dimensions haptique et musicale des tableaux de Gainsborough », *Fabula / Les colloques*, « Circulations entre les arts. Interroger l'intersémioticité », URL : https://www.fabula.org/colloques/document3871.php, article mis en ligne le 04 Novembre 2016, consulté le 02 Juillet 2025

Ce document a été généré automatiquement le 02 Juillet 2025

Les dimensions haptique et musicale des tableaux de Gainsborough

Muriel Adrien

À l'heure de l'empirisme et des débats autour du problème de Molyneux, la question de savoir comment se construit la perception visuelle était particulièrement sensible, et les réponses qui lui étaient apportées accordaient une place primordiale à un autre sens : le toucher. Le fils de drapier qu'était Gainsborough n'ignorait pas une telle mise en relation, et sa démarche de peintre témoigne de l'importance qu'il accordait au toucher. De plus, il voyait comme congruent à la vue et au toucher une troisième modalité sensorielle : l'ouïe, qui tenait particulièrement à cœur au musicien amateur qu'il était. Aussi ses tableaux font-ils appel à ces trois sens coordonnés : la vision, le toucher et l'ouïe. La texture sensible de la facture devient presque le principe organisateur de la thématique des tableaux, et le rythme de ses touches en impulse le mouvement et la vie.

Une peinture haptique. Prééminence du toucher sur la vision chez quelques empiristes

Les tableaux de Gainsborough semblent solliciter presque autant le toucher que la vision. La touche picturale fait visualiser ses propriétés tactiles tout autant que son pouvoir d'illusion visuelle, comme pour manifester le lien qui existe entre le toucher et la vision.

Arrêtons-nous un instant sur la question de la construction de la vision en relation avec le toucher qui mobilisa la réflexion de nombreux penseurs au xviiième siècle. De Descartes à Buffon, de Locke à Diderot, il y eut consensus sur le primat du toucher par rapport à la vision dans l'appréhension du réel. Ceux-ci présupposaient que le toucher était plus proche du réel que la vision, et qu'il pouvait de ce fait la corriger.

Descartes (1596-1650) insistait sur l'idée d'un contact dans la vision : l'âme interprétait les pressions qui sont provoquées par la lumière jusqu'à ses yeux de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

même qu'un aveugle reconstruit avec finesse la forme des objets qui l'entourent en se servant d'un bâton. Dès les dernières années du xviième siècle, le problème du philosophe et juriste Molyneux (1688) suscita un véritable engouement et alimenta de longs débats passionnés, mettant le plaidoyer empiriste de Locke (1632-1704) à la portée de tous : un aveugle-né recouvrant la vue était-il capable de reconnaître le cube et le globe qu'il savait auparavant distinguer par le toucher ?[1] La réponse de Locke, comme celle de Molyneux, conformément à leur philosophie, était que l'aveugle ne pouvait rien discerner. La solidité des corps et leur volume ne pouvaient être objets de la vue exclusivement, parce que les corps ne projettent dans l'œil que des figures planes. Selon James Jurin (1684-1750), la continuité uniforme de la sphère, perceptible via le toucher et la vision, pouvait permettre à l'ancien aveugle de la distinguer du cube, aux faces discontinues. Berkeley (1685-1753), lui, avait prédit, vingt ans avant que Cheselden ne réalise la première opération de la cataracte, qu'un aveugle qui recouvrait la vue ne pouvait reconnaître les objets. C'est lorsque ce même aveugle joint le tact à la vue, qu'il apprend, par l'exercice simultané des deux sens, « ce langage naturel où le visible est le signe du tangible. »[2] L'essai intitulé « Explication de certaines observations faites par un jeune Gentleman, qui était né aveugle, ou qui avait perdu la vue si tôt qu'il n'avait pas souvenance d'avoir jamais vu… »[3] dans *Philosophical Transactions of the Royal Society* (1728) décrivit comment le chirurgien et dessinateur amateur William Cheselden (1688-1752) ramena à la vue un aveugle qui l'avait perdu tout jeune. Malgré les défauts de sa démarche expérimentale, ses commentaires montrent à quel point le toucher primait pour les penseurs de l'époque, faisant de la vue une forme de toucher.

> « La première fois qu'il vit, il était si loin de porter le moindre jugement sur les distances que (1) il croyait que tous les objets, quels qu'ils fussent, touchaient ses yeux (ainsi qu'il le dit), tout comme ce qu'il sentait touchait sa peau… » (Baxandall 36)

---

1 Jean-Pierre Changeux, « De la science de la lumière à une nouvelle conception du monde », in Changeux, Jean-Pierre (ed.) *La Lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui – art et science*, Nancy, Odile Jacob, 2005, p.32-33.

2 Dans son *Essay towards a New Theory of Vision* (1709), il dit: « *Cube, sphère, table* sont des mots qu'il (l'homme qui était autrefois aveugle) savait appliquer aux choses perceptibles par le toucher, mais dont il n'avait jamais su qu'ils s'appliquaient aux choses parfaitement intangibles. Ces mots, dans leur application habituelle, ont toujours désigné dans son esprit des corps ou des choses solides qui étaient perçus par la résistance qu'ils lui offraient. Mais il n'y a aucune solidité, aucune résistance ou aucune protubérance perçue par la vue. Bref, les idées perçues par la vue sont de toutes nouvelles perceptions auxquelles, dans son esprit, n'est joint aucun nom; il ne peut donc pas comprendre ce qu'on lui dit à leur sujet. Et lui avoir demandé à propos des deux corps qu'il voyait placés sur la table, lequel était la sphère et lequel était le cube, c'était pour lui une question parfaitement risible et inintelligible. » Michael Baxandall, *Ombres et lumières,* trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p.33.

3 « An Account of some Observations made by a young Gentleman, who was born blind, or lost his Sight so early, that he had no Remembrance of ever having seen ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

L'agent principal de la transmission du problème en France, qui y rencontra encore davantage d'échos, surtout dans les années 1740-60, fut Voltaire qui traduisit Cheselden en 1738 dans ses *Eléments de la philosophie de Newton*. *La Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* de Diderot, qui parut en juin 1746, reprit la question posée à John Locke par William Molyneux[4]. Compte-tenu des observations de Cheselden et après un entretien avec l'aveugle-né du Puiseaux qui « n'avait de connaissance que par le toucher », Diderot conclut que « la vue est une sorte de toucher »[5] ou encore « tous les sens ne sont qu'un toucher »[6], et cita la *Dioptrique* de Descartes[7]. A propos de Saunderson, célèbre non-voyant enseignant la géométrie à Cambridge, Diderot disait qu'il avait une telle sensibilité de la peau « qu'on peut assurer qu'avec un peu d'habitude, il serait parvenu à reconnaître un de ses amis dont un dessinateur aurait tracé le portrait sur la main. (...) Il y a donc aussi une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile. »[8].

Peu après Diderot, dans le tome II et III de son *Histoire naturelle* (1749), qui comportait l'« Histoire naturelle de l'homme », l'anglophile Buffon défendit, lui aussi, l'idée que non seulement le toucher était nécessaire à la vue mais, plus conforme au réel, il rendait mieux compte de la vérité. Buffon disait que les imperfections de la fonction visuelle, par exemple l'image double, l'image inversée par la rétine[9], ou encore la notion de distance[10] devaient sans cesse être corrigées par « la vérité du

---

4 Diderot rapporta que l'aveugle-né guéri par le chirurgien Cheselden, après l'opération, « ne distingua de longtemps ni grandeurs, ni distances, ni situations, ni même figures » et qu'« il lui fallut un grand nombre d'expériences réitérées pour s'assurer que la peinture (qu'on lui présentait) représentait des corps solides et discerner le cube de la sphère sans le secours du toucher. » Il en conclut : « c'est par le toucher que nous acquérons (l'impression) de leur distance ; il faut peut-être que l'œil apprenne à voir, comme la langue à parler ; il ne serait pas étonnant que le secours d'un des sens fût nécessaire à l'autre. » Denis Diderot. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972. Cité in Rossetti et Farnè, « La lumière au-delà de l'œil: la question de Molyneux à l'éclairage des neurosciences », in Changeux *Op. cit*., p.199.

5 Jean-Pierre Changeux, « De la science de la lumière à une nouvelle conception du monde », in Changeux, *Op. cit*., p.32-33.

6 Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in Jacqueline Lichenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne,* Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2003, p.13.

7 Chez Descartes, les esprits animaux, coulant dans les nerfs, transmettent au cerveau, siège de l'âme, les vibrations reçues par « les petits filets » dont la substance intérieure des nerfs est composée et qui servent au sens. Cette théorie, développée dans la *Dioptrique* (1637), reprise dans *Le Traité de l'homme* (1648) et *Les Passions de l'âme* (1649), entraîne le primat du toucher sur la vue, considérée jusque là comme le sens le plus universel et le plus noble: la subtilité de l'« objet » extérieur qui frappe « les petits filets »—objet matériel, air ou lumière—est une forme de toucher.

8 Diderot, *Op. cit* ., p.102.

9 En 1603, Kepler découvre l'image que l'optique de l'œil dessine sur son fond et en publie les résultats dans son *Ad vitellionem paralipomena quibus astronomiae pars optica traditur* (1604). La question évoquée par Buffon est la suivante : Comment pouvons-nous voir les choses à l'endroit alors qu'elles sont retournées par notre cristallin ?

10 « Nous ne pouvons avoir par le sens de la vue aucune idée des distances : sans le toucher, tous les objets nous paraîtraient être dans nos yeux, parce que les images de ces objets y sont en effet ; et un enfant qui n'a encore rien touché doit être affecté comme si tous ces objets étaient en lui-même. » Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, « Du sens de la vue », *Œuvres complètes. Avec des extraits de Daubenton et la classification de Cuvier*, Paris, Furne, Jouvet & Cie Editeurs, 1867, 578. Cité in Rossetti, Farnè, « La lumière au-delà de l'œil: la question de Molyneux à l'éclairage des neurosciences », in Changeux, *Op. cit*., p.191. Selon le *Traité des sensations* de Lecat, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu, la perception de la distance et du relief était également donnée par la sensation du toucher. Le grand physiologiste allemand des Lumières, Albert von Haller, étudiait les processus cérébraux en jeu après l'impression des rayons lumineux sur la rétine dans *Eléments de physiologie*. In Jean-Pierre Changeux, « De la science de la lumière à une nouvelle conception du monde », in Changeux, *Op. cit*., p.26.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

toucher ». Ainsi, pour lui, « si nous étions privés du toucher, les yeux nous tromperaient donc non seulement sur la position, mais aussi sur le nombre des objets. »[11] En 1774, Mérian disait que ce qu'on attribuait au visuel n'était en fin de compte que d'anciennes sensations tactiles qui lui étaient associées.[12] L'emprise du toucher sur le visuel est si forte, selon Mérian, que « toute l'illusion de la peinture ne consiste qu'à réveiller en nous des idées tactiles ».[13]

La mise en correspondance ou l'interface entre le toucher et la vue était-elle donnée ou acquise? D'après Locke, les idées abstraites qui permettaient de reconnaître des volumes devaient être les mêmes pour les différentes modalités sensorielles, et ces références communes permettaient donc à l'aveugle de reconnaître visuellement un objet tactile. Le « sensationniste » Condillac, tenant d'un empirisme radical dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) et le *Traité des sensations* (1754), récusait l'inférence inconsciente et le transfert intermodal, démarche trop intellectuelle à son sens. Il utilisait une métaphore picturale pour dire que c'est le toucher qui permet l'élaboration de la perception visuelle à partir de la sensation optique : la main tient le pinceau qui organise les couleurs dans ou sur l'œil.

Pour Berkeley, dans *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709), la continuité entre les choses tangibles et leur contrepartie visuelle ne pouvait être assurée que par le pouvoir de Dieu qui fait correspondre ces impressions hétéronomes[14]. A l'autre extrême, dans *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Leibniz (1646-1716) opposait à la psychologie empiriste, un nativisme : l'homme est doué de la faculté de distinguer ce qu'il voit après une période provisoire de confusion, et s'il a l'assurance, via un toucher préalable, que les objets sont bien présents. Il pensait

---

11 « Le premier défaut du sens de la vue est de représenter tous les objets renversés : les enfants avant que de s'être assurés par le toucher de la position des choses et de celle de leur propre corps, voient en bas tout ce qui est en haut, et en haut tout ce qui est en bas ; ils prennent donc par les yeux une fausse idée de la position des objets. Un second défaut, et qui doit induire les enfants dans une espèce d'erreur puis de faux jugement, c'est qu'ils voient d'abord tous les objets doubles, parce que dans chaque œil il se forme une même image du même objet ; ce ne peut être encore que l'expérience du toucher qu'ils acquièrent la connaissance nécessaire pour rectifier cette erreur, et qu'ils apprennent en effet à juger simples les objets qui leur paraissent doubles ; cette erreur de la vue, aussi bien que la première, est dans la suite si bien rectifiée par la vérité du toucher, que quoique nous voyions en effet tous les objets doubles et renversés, nous nous imaginons cependant les voir réellement simples et droits, ce qui n'est qu'un jugement de notre âme occasionné par le toucher, est une appréhension réelle produite par le sens de la vue » GL Leclerc de Buffon, « Du sens de la vue », *Histoire naturelle, générale et particulière,* Paris, 1749, vol. 3, 307-308. Cité in Stéphane Schmitt, « L'optique de Descartes à Newton: la vision des couleurs et les illusions visuelles », in Changeux, *Op. cit*., p.142. Ou Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, « Du sens de la vue », *Œuvres complètes. Avec des extraits de Daubenton et la classification de Cuvier*, Paris, Furne, Jouvet & Cie Editeurs, 1867, p.577. Cité in Rossetti et Farnè, « La lumière au-delà de l'œil: la question de Molyneux à l'éclairage des neurosciences », in Changeux, *Op. cit*., p.191.

12 « cette étendue, ces figures que nous voyons, ou croyons voir, ne sont, en effet, que l'étendue et les figures originellement connues par le toucher, mais que par une habitude longue et indélébile, prise dès les premiers jours de notre enfance et par un exercice continuel et simultané de ces deux sens, nous associons constamment aux qualités visuelles, de sorte que les dernières ne viennent s'y joindre. » Cité in Rossetti et Farnè, « La lumière au-delà de l'œil: la question de Molyneux à l'éclairage des neurosciences », in Changeux, *Op. cit*., p.191-99.

13 Cité in Rossetti et Farnè, « La lumière au-delà de l'œil: la question de Molyneux à l'éclairage des neurosciences », in Changeux, *Op. cit*., p.191-99.

14 Amal Asfour, Paul Williamson, *Gainsborough's Vision.* Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p.18.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

néanmoins que la collaboration entre les sens contribuait à l'identification des signaux perceptifs, chacun en lui-même incorrect et insuffisant pour extraire les propriétés abstraites des objets externes.

L'idée que le toucher était inné, ne nécessitant pas d'apprentissage perceptif car en prise directe avec le réel, contrairement à la vision, semblait recueillir l'assentiment de tous les savants. Parmi les trois sens du toucher, de l'ouïe et de la vue, Kant (1724-1804) accordait à la vue le plus de noblesse, mais ne remit pas en question la plus grande proximité au réel du toucher. La vision se construisait de manière à rendre compatible l'expérience visuelle avec l'expérience tactile.[15] Toujours est-il qu'à l'époque de Gainsborough, la vision se ramenait désormais dans le monde et dans l'organisme à un processus du type du contact, toute sensibilité visuelle étant en fin de compte une forme de toucher.

Touche picturale : La main prime sur l'œil

Gainsborough espérait sans doute toucher les gens, un peu comme la nature ou l'atmosphère touchent les personnes dans ses tableaux.[16]

> « Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui. » disait Merleau-Ponty, dans un esprit à peine différent des empiristes : « Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile »[17]

Le sens du contact que l'on trouve dans les scènes et les portraits, où se jouent toutes formes de sympathies, de partages, de liens et de communications, est palpable dans son coloris (force proto-empirique…), et surtout dans le toucher du pinceau.

Reynolds voyait une parenté entre Gainsborough et Rubens dans leur traitement sensuel de la couleur et de la touche. Si Rubens obéissait entre autres à l'esthétique de la Contre-Réforme qui entendait solliciter les sens à des fins religieuses, Gainsborough était évidemment loin de tels préoccupations. Gainsborough

15 L'idée de relier la vue au toucher n'était pas neuve. La plupart des théories de la vision de l'Antiquité s'apparentaient au toucher ou du moins utilisaient des images tactiles. Selon la doctrine émanationniste d'Epicure, la vision suppose que « quelque chose venant des objets extérieurs pénètre en nous » et c'est ainsi « que nous voyons les formes et que nous pensons » : on pensait que le stimulus optique, loin d'être une image plane, avait les mêmes propriétés tridimensionnelles et attributs que l'objet perçu. Même la doctrine contraire, émissionniste, de la Grèce antique disait que le « feu visuel » jaillissait de l'œil sous l'action de la lumière et allait au contact des choses pour en éprouver les propriétés.

16 « Toucher le spectateur » était préconisé par tous les théoriciens du XVIIIème siècle, y compris chez ceux qui prônaient les conventions classiques et la représentation de passions les plus générales.

17 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964, p.177.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

répondit au *Discours IV* de Reynolds en affirmant que le *colore* est comme le *disegno* doté de sens[18]. Peut-être peut-on voir, dans cette affirmation sur l'importance de la couleur, des préoccupations empiristes post-berkeleyienne. Dans *New Theory of Vision* (1709) de George Berkeley, les données fondamentales à partir de quoi étaients déduits les formes, volumes et distance étaient les valeurs (magnitude) et couleurs[19].

Toujours est-il que Gainsborough se délectait à manipuler la peinture et à sentir l'odeur des couleurs, en dehors de tout souci sémantique ou représentationnel. Il avait tant hâte de réaliser ses effets qu'il n'hésitait pas à se servir de ses doigts et d'un morceau d'éponge pour travailler la dynamogénie de la matière. La jouissance plastique et la beauté générale de la surface peinte étaient pour lui d'une importance primordiale, et cela se ressent très nettement dans sa manière peu « léchée » qui est toute d'animation, de succulence, d'effets de transparence et d'empâtements à la fois, de pétrissage lisse, d'étincellements et réfléchissements plus que de lignes, contours et reliefs bien finis. Peut-être, comme Greuze devant les toiles de Rubens (tel que l'évoquent les Goncourt), flairait-il la peinture, le nez sur la toile.[20]

Dans une citation bien connue, Reynolds disait, sans doute inspiré par la description de l'art du Titien par Vasari : « toutes ces étranges taches et rayures (...) cet aspect informe, tout prend tournure, à une certaine distance, comme par magie, et toutes les parties du tableau semblent soudain reprendre leur place »[21] et rajoutait que sa facture était donc loin d'être finie :

> « Gainsborough n'a souvent pas plus [donné de fini et de précision de formes aux] traits de ses portraits, qu'on ne le fait ordinairement au couler. »[22]

---

18 Asfour, Williamson, *Op. cit*., p.155.

19 *Ibid.,* p.111.

20 Pour la remarque des Goncourt, voir Daniel Arasse, *Le Détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Champs Flammarion, 1996, p.234. Il en envisagea la possibilité dans une lettre de 1758, même si dans ce contexte-ci, il ironisait sur le sujet: « Je ne pense pas qu'il serait plus ridicule de mettre son nez contre la toile et de dire que les couleurs ont mauvaise odeur, que de dire combien la peinture est grossière; car l'un contribue autant que l'autre à détruire l'effet et le dessin d'un tableau. Sir Godfrey Kneller avait l'habitude de leur répondre que les tableaux n'étaient pas faits pour être sentis; et ce qui donnait plus de valeur à ses tableaux qu'à d'autres aux yeux des connaisseurs était son coup de pinceau ou touche. » Traduction de: « I don't think it would be more ridiculous for a person to put his nose close to the canvas and say the colours smell offensive, than to say how rough the paint lies; for one is just as material as the other with regard to hurting the effect and drawing of a picture. Sir Godfried Kneller used to tell them that pictures were not made to smell of: and what made his pictures more valuable than others with the connoisseurs was his pencil or touch. » (*Letters,*Ipswich, 13 mars 1758).

21 Traduction de : « all those odd scratches and marks, which, on close examination, are so observable in Gainsborough's pictures, and which even to experienced painters appear rather the effect of accident than design ; this chaos, this uncouth and shapeless appearance, by a kind of magick, at a certain distance, assumes form, and all the parts seem to drop into their proper places. » Reynolds *Discours XIV, Op. cit*., p.257-58.

22 Traduction de : « Gainsborough's portraits were often little more, in regard to finishing, or determining the forms of the features, than what generally attends a dead colour. » Reynolds *Discours, XIV ,Op. cit*., p.259).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Un regard de trop près détruisait l'illusion picturale pour ne révéler que la peinture. Les critiques contemporains n'avaient manqué de le répéter : « Vu de près, l'illusion parait remarquable, car les grattages ne ressemblent en rien aux sourcils ou narines. »[23] Un siècle plus tard, Burne-Jones, attaché à la minutie du détail, s'en indignait : « Il ne fait que gratter la toile » … « taches lâches et mal assurées »[24]. Gainsborough, très conscient de la picturalité de ses tableaux, aurait pu lui répliquer, comme il le fit dans une lettre adressée à un client en 1758, qu'il faisait de gros efforts pour conserver cette singularité qu'il prisait, contre toute boniformisation[25] :

> « Vous me faites grand plaisir en disant qu'il n'y a pas d'autre défaut dans votre tableau que la rugosité de la surface. Cela sert à soutenir l'effet à la bonne distance, ce à quoi un juge reconnaît un original; bref, c'est la touche du pinceau qui est plus difficile à conserver que la surface lisse. »[26]

Si l'effet est rendu à une juste distance qu'il faut respecter (idée qui revient régulièrement en histoire de l'art[27]), le coup de crayon, son brio, sa vivacité allègre « soutient l'effet », mais aussi est une manière de signature (de l'« original »). Si le spectateur « broute » la surface, il pourra y voir le travail de l'art, le maniement du pinceau, la manière haptique.

Pour prendre les catégories de Roger de Piles (1636-1709), partisan de la couleur, Gainsborough ne rechigne pas à montrer la mécanique de la peinture au dépens de la machine du tableau, c'est-à-dire la disposition unitaire des pièces du tableau. Cela ne le dérangeait pas que les conditions de visibilité mettent à jour l'intimité de ses

---

23 Traduction de : « Closely inspected, we wonder at the delusion, and find scumbling scratches that have no appearance of eye-brows or nostrils. » *Gentleman's Magazine*, vol.58, July-Dec.1788, 754, par ailleurs cité par Thackeray. Michael Rosenthal, *The Art of Thomas Gainsborough:* « *A Little Business for the Eye*", New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, p.10.

24 Traduction de : « He just scratches on the canvas »… « loose flimsy stains », in Rosenthal, Myrone, *Op. cit*., p.1.

25 Terme de la critique d'art québecquoise Fernande Saint-Martin (1990).

26 Traduction de : « You please me much by saying that no other fault is found in your picture than the roughness of the surface, for that part being of use in giving force to the effect at a proper distance, and what a judge of painting knows an original from a copy by ; in short being the touch of the pencil, which is harder to preserve than smoothness. » *Letters*, *Op. cit*., p.10.

27 Elle existait déjà dans l'Antiquité. En Angleterre, l'idée avait été évoquée par Henry Wotton (1568-1639), diplomate et amateur d'art qui parla d'un tableau « fait avec naturel, mais grossièrement, à la vénitienne, et qui doit donc être placé assez loin de l'œil. » Traduction de : « done truly and naturally but roughly, *alla Venetiana*, and therefore to be set at some good distance from the sight. » Sir Henry Wootton, Letter to Salisbury, in *Life and Letters*, ed. L. Pearsall Smith, Oxford, 1907, vol.I, p.519, in Marie-Madeleine Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIème siècle*, Paris, Aubier, 1980, p. 26.L'idée d'une distance oculaire optimale pour avoir l'illusion du réel, avec toute la charge démystificatrice que comporte cette problématique, agitait les esprits au XVIIIème et XIXème siècles. Exemple parmi d'autres : Amédée Pichot, dans sa publication à grand tirage, *Picturesque Tour of England and Scotland* (1825), écrivit : « A 15 pas de distance, les paysages de Constable, Callcott ? etc., sont admirables, mais si on les examine de plus près, ils ressemblent parfois à de purs dessins grossiers. Je ne suis pas complètement certain du nombre de pas qu'il faut pour que les tableaux de Claude, Watteau etc demeurent des chefs-d'œuvre mais pour tous les tableaux n'y a-t-il pas une distance donnée au-delà de laquelle leur illusion disparaît ? » Voir Arasse, *Le Détail* pour de plus amples développements sur les enjeux de cette distance. Autre exemple : Chardin dit que pour atteindre « la vérité de la couleur et des effets de lumière », « il faut que je (…) pose (la toile) à une distance telle que je n'en voie plus les détails. Je dois surtout d'en bien imiter, et avec la plus grande vérité, les masses générales, les tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres. » in Changeux, *Op. cit*., p.26-27.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tableaux. Bien au contraire, Gainsborough refusa d'exposer ses tableaux à l'Académie à partir de 1773 parce que, conformément au règlement concernant les portraits en pied, les siens avaient été accrochés trop haut à son gré. Il estimait qu'on ne pouvait en apprécier ni la sensibilité de facture, ni les effets de tonalité, puisqu'on ne pouvait s'en approcher, même s'ils nous y incitaient, comme le disait de Piles.[28] Reynolds :

> « Que Gainsborough regardait lui-même cette singularité de sa manière, et la surprise qui en résultait, comme une beauté de ses ouvrages, peut se conclure, selon moi, du désir qu'il a toujours montré, comme nous le savons, que ses tableaux fussent placés, à nos expositions, de manière à pouvoir être vus de près, aussi bien qu'à une certaine distance. »[29]

Gainsborough ne retourna à l'Académie qu'en 1777 et, se brouillant à nouveau en 1784 avec la commission d'accrochage, retira ses toiles et décida désormais d'exposer chez lui.

Chez Gainsborough, une même sève traverse ses univers de végétaux et d'étoffes et de souffles. Un même élément lustrant, en liant les substances, aide l'imagination dans sa tâche de désobjectivation, de médiation et d'assimilation. De même que les éléments s'unissent et s'entremêlent en une symbiose ou osmose picturales, certaines des lettres de Gainsborough suggèrent un rapport intime entre la toile et le spectateur, et relient la sollicitation sensorielle du regard au contact et toucher, notamment dans cette lettre de 1773 au révérend Dr William Todd qui se réfère à son portrait :

> « Si … je voyais comment le rendre dix fois plus beau, je lui ajouterais quelques touches en témoignage de ma reconnaissance, bien que les dames disent qu'il est très beau ainsi ; car je regarde par la serrure de la salle de peinture exprès pour voir comment vous les touchez hors de la chaire aussi bien qu'à l'intérieur de celle-ci. Dieu du ciel ! s'exclame une des dames, quel œil vif a ce gentilhomme ! »[30]

Œil pour œil, touche pour touche. Le peintre se fait inducteur et voyeur du regard séduit, de la pulsion scopique. On lit dans ses lettres des jeux de mots confondant le fait de toucher et le fait de jouer d'un instrument de musique (par exemple avec le

---

28 « La véritable peinture (…) par la force de l'effet qu'elle produit (…) nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher. » Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1707), Paris, Gallimard, 1989, p.8, in Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 2006, p.274. Joseph Wright of Derby ou George Stubbs se retirèrent également pour les mêmes raisons d'accrochage, même si leur manière est plus lisse et finie.

29 Traduction de : « That Gainsborough himself considered this peculiarity in his manner and the power it possesses of exciting surprise, as a beauty in his works, I think may be inferred from the eager desire which we know he always expressed, that his pictures, at the Exhibition, should be seen near, as well as at a distance. » Reynolds, *Discours XIV*, *Op. cit*., p.158.

30 « If … I thought it possible to make it ten times handsomer, I would give it a few touches in the warmth of my gratitude, though the ladies say that it is very handsome as it is ; for I peep and listen through the keyhole of the door of the painting room on purpose to see how you touch them out of the pulpit as well as in it. Lord! Says one, what a lively eye that gentleman has! » *Letters, Op. cit*., p.120-21.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mot « *fiddle* »). Dans le portrait de *Mme Thicknesse*[31], Paulson voit des allusions grivoises dans les correspondances entre les parties du corps de Mrs. Thicknesse (tête, cou, torse, corps etc) et les instruments de musique du tableau.

La peinture de ce fils de drapier qu'était Gainsborough chatouille le regard, par exemple *L'Honorable Mme Thomas Graham*[32], notamment son traitement caressant des tissus, qu'il peignait lui-même plutôt que d'avoir recours à un assistant comme le faisait Reynolds et d'autres. Cette jouissance kinesthésique de la peinture qui échappe à l'ordre distant du discours, ses modèles les partageaient aussi parfois. Mme Thicknesse écrivit dans un article en 1770 : « M. Gainsborough ne fait pas que peindre le visage : il termine avec ses propres mains chaque coin des drapés; et ceci, aussi trivial que cela puisse paraître à certains, est d'une grande importance pour le tableau. »[33] Le terme « mains » n'est ici pas innocent. Tout se passe comme si à force de micro-caresses insouciantes et volatiles, l'ensemble prenait forme avec virtuosité. Comme si les touches transmettaient cette beauté vénusienne de la vie qui court sous la peau.

Devant la robe de *Mary, Comtesse de Howe*[34], peinte avec une virtuosité consommée et une exquise délicatesse de couleur, l'on croirait entendre le bruissement des soies et des satins. Gainsborough reliait tout toucher au toucher d'un instrument de musique : le costume de *Mme Henry William Berkeley Portman*[35]est une « symphonie en blanc » avant la lettre.

Le tableau *Diane et Actéon*[36]purge la légende de son atmosphère de vengeance et dépeint le voyeur Actéon à ses premiers moments de métamorphose, avant que les chiens de chasse ne soient en vue. Certes, certains historiens ont vu dans le traitement de la légende par Gainsborough un détournement religieux ou politique, traitement auquel les fables d'Ovide ont souvent droit.[37] Mais il n'empêche que le sujet premier de cette légende est celui d'un voyeurisme, dont l'aspect coupable

31 *Ann Ford, later Mrs Thicknesse* (1760). Huile sur toile, 196,9 x 134,6 cm. Cincinnati Art Museum, Ohio.

32 *The Honorable Mrs Thomas Graham* (exp. 1777). Huile sur toile, 237,5 x 154,3 cm. National Gallery of Scotland, Edimbourg.

33 « Mr Gainsborough not only paints the face, but finishes with his own hands every part of the drapery, this, however trifling a matter it may appear to some, is of great importance to the picture (...) » (*Letters* 78).

34 *Mary, Countess Howe* (c.1763-64). Huile sur toile, 243,2 x 154,3 cm. Iveagh Bequest, Kenwood, Londres (English Heritage).

35 *Mrs. Henry William Berkeley Portman* (c.1764-65). Huile sur toile, 213,7 x 152 cm. Portman Settled Estates.

36 *Diana and Actaeon* (c.1784-86). Huile sur toile. 158,1 x 188 cm. Collection particulière de Sa Majesté la Reine Elizabeth II.

37 La transformation ovidienne devient une transformation chrétienne de l'âme vers le salut. Actéon subit le sort du Christ persécuté, crucifié par les juifs pour avoir connu la Trinité (les comparaisons traditionnelles du Christ à un cerf traqué sont nombreuses). L'inclinaison de la tête presque consentante de Diane serait aussi mise en parallèle avec celle de la soumission mariale lors de l'Annonciation. On a rapproché aussi la gestuelle d'Actéon de celle d'un des anges du baptême selon Rubens : les rehauts blancs au-dessus de l'épaule font penser à des ailes. Un petit accent circonflexe blanc à l'envers peut suggérer une colombe du Saint-Esprit. Asfour, Williamson, *Op. cit*., p.232-35. Ce tableau a aussi connu des réinterprétations politiques et biographiques. Selon elles, Gainsborough aurait été de mèche avec ou témoin d'un pouvoir politique qui n'avait pas respecté les termes d'un marché électoral passé avec l'Académie et par conséquent aurait été puni pour sa compromission. Asfour, Williamson, *Op. cit*., p.231.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

n'est pas ici représenté. La touche et la couleur, qui suscitent des émotions plus qu'elles ne s'adressent à l'intelligence d'après le lieu commun, ont des potentialités provocatrices et subversives que n'a pas le dessin bien fini, qui est davantage *cosa mentale* et ne détourne pas de lui-même de la représentation convenue, de l'image « propre ». Reynolds décrivit les talents de Gainsborough avec la terminologie que de Piles utilisait pour caractériser Rubens, dont la peinture « gagne le cœur sans passer par l'esprit. »[38]

Pour Newton, le solvant, qui rend possible une réaction chimique entre deux corps, est un « intermédiaire » rendant les particules « insociables » « sociables par la médiation d'un tiers ». Ce solvant en peinture est assimilable au liant pictural, et cette science des combinaisons et des liens, au jeu d'affinités des formes et les couleurs. Si le chimiste newtonien se consacrait à ses tables[39] pour illustrer les rapports possibles entre les corps, Gainsborough se consacrait à ses tableaux pour expérimenter les sympathies possibles entre les éléments figurés.

De même que ses paysages sont peu profonds, la couche de peinture, bien que parfois empâtée, est souvent volontairement superficielle, souple et fluide. Parfois l'épaisseur n'est que d'une touche de pinceau, et le plus souvent, ne sont superposées que deux touches de peinture, tant et si bien qu'apparaissent en transparence des traces de la mine de plomb du dessin initial. Glanville compara la finesse de la couche de peinture bleue de la robe d'Elisabeth Linley à un lavis d'aquarelle[40]. La fille de Gainsborough évoquait la fluidité de sa palette, « à tel point que s'il ne la tenait pas horizontale, la peinture coulait. »[41] et les spécialistes parlent de dilution à la térébenthine, malgré son instabilité et vieillissement difficile.

De manière générale, ses peintures étonnent par leur translucidité, et leur brillance s'en trouve intensifiée. Au microscope, on s'aperçoit que le blanc de plomb est rare et un liant incolore et transparent est présent en grande proportion. Gainsborough intégrait souvent du verre pilé ou de smalt (verre bleuté) finement moulu pour faire étinceler la peinture, aux propriétés également siccatives, d'autant plus intéressantes qu'il utilisait principalement de l'huile de lin et de pavot, qui ont l'avantage de ne pas jaunir avec le temps mais qui sèchent très lentement.[42] Ces huiles renforcent la vision des particules de couleur individuelles. Certaines

38 Asfour, Williamson, *Op. cit*., p.11.

39 La multiplication des tables à partir de 1750 peut être liée à la publication des *Eléments de chimie* par Pierre Joseph Macquer (1755) qui contient le premier exposé systématique de la doctrine des affinités.

40 « (…) unbelievably thinly, almost as water-colour wash… over the broad white strokes of Gainsborough's initial under-painting. » Glanville, *Artist and Artisan,* p.24, in Rosenthal, Myrone, *Op. cit*., p.35. Par contre, dans d'autres tableaux, par exemple le costume de la Comtesse Howe, les couches de couleur sont beaucoup plus opaques.

41 In Hayes, *Thomas Gainsborough*, Londres, 1980, p.39, in Rosenthal, Myrone, *Op. cit*., p.35.

42 Jones, Rica. « Gainsborough's Methods and Materials : A ʽremarkable ability to make paint sparkleʼ », in MacGregor Neil, Rica Jones, Susan Foister, Rica Jones, *Young Gainsborough*, Londres, National Gallery Company, 1997, in Rosenthal, Myrone, *Op. cit*., p. 29.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

hypothèses évoquent l'influence de la peinture flamande ou alors les raisons économiques qui auraient voulu que Gainsborough achetât une peinture légèrement « coupée » au liant. L'influence la plus probable est celle de ses propres transparences, apparenté au dispositif du peephole, qui montre et dévoile. La machine optique que Gainsborough construisit pour montrer ses transparences dans les années 1780, inspiré de l'eidophusikon de Loutherbourg mais à usage bien sûr plus privé, consistait en un cadre en bois doté d'une lentille, où l'on pouvait faire glisser des transparences le long d'encoches, devant un écran de soie qui diffusait la lumière d'une rangée de cinq bougies[43]. Le spectateur regardait les tableaux par un grand orifice muni d'une loupe, à une distance d'un mètre environ. Dans l'intimité du viseur, le spectateur faisait l'expérience d'un paysage doué d'une intensité et d'une vivacité lumineuses particulières, en l'occurrence surdéterminées. La Somerset House Gazette de 1824 (l'Académie se trouvait alors à Somerset House) disait :

> « Gainsborough dans ses dernières années avait l'habitude de faire des esquisses destinées à être vues dans la boîte d'optique (…) En vérité, il était si captivé par la riche magie des peintures sur verre, qu'il faisait parfois des études qu'il éclairait par-derrière, et dont il cherchait à égaler la luminosité dans ses tableaux. »[44]

La pratique des transparences eut pour autres retentissements sur ses tableaux l'accentuation de l'effet clair-obscur, par exemple dans *Paysage boisé avec du bétail près d'un étang*[45].

Avant de manipuler la peinture avec ses doigts ou des brosses courtes et fines pour les détails, Gainsborough avait parfois recours à des brosses fixées à des bâtons (comme Vélazquez) de six pieds de long, pour mettre en place les valeurs et les proportions, et se plaçait de façon à pouvoir toucher la toile à la distance exacte d'où il regardait son modèle. Dans *Mme Thicknesse*, les touches sont libres et vives, à peine palpables, diaphanes pour la gaze et la dentelle. Les cordes de la guitare ne sont signalées que par des reflets ou absences de reflets de lumière. Le ruban bleu, translucide devant la partition, véhicule l'ombre au niveau du genou. Les touches, légères, effleurent à peine la surface, telle une brise, comme dans *Bois de hêtres à Foxley, avec l'église de Yazor au loin*[46]. L'élève de Reynolds, James Northcote (1746-1831), raconte comment Gainsborough et son neveu Gainsborough Dupont

43 Asfour, Williamson, *Op. cit.,* p.175.

44 Traduction de : « Gainsborough in his later years was in the habit of sketching designs for the show-box exhibition (…) Indeed, so possessed was he with the magical richness of the transparencies, that he occasionally made studies, and lighting them from behind, from these emulated their splendour in his pictures. » *Somerset House Gazette*, n°XXVII, 10 April 1824, p.8, in Martinet, *Op. cit*., p.30.

45 *Wooded Landscape with Cattle by a Pool* (exp. 1782). Huile sur toile, 120,4 x 147,6 cm. Gainsborough's House, Sudbury, Suffolk.

46 *Beech Trees in the Woods at Foxley, with Yazor Church in the Distance* (1760). Craie brune, aquarelle et gouache sur mine à plomb, 28,7 x 38,9 cm. The Whitworth Art Gallery, Université de Manchester.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

avait peint le drapé de *La Reine Charlotte*[47] « avec une telle facilité aérienne », « c'est du mouvement pur »[48]. Jackson écrivit de son ami : « l'hirondelle dans sa course aérienne n'a jamais touché une surface aussi légèrement que Gainsborough touchait ses sujets ».[49]

Vent et airs musicaux

Les touches de Gainsborough servent moins la délinéation que le tracé d'un mouvement qui, né du geste, garde longtemps sa mémoire, le vent du temps et la nostalgie du futur. Ces élans que sont les touches font frémir les choses hors de leur contour. En vibrant sous l'effet d'entraînement, en affolant les traits, elles semblent dilater le réel, et en élargir la perception.

Les hachures[50] et striures de Gainsborough (sans doute issues de ses influences rococo) sont l'équivalent visuel de la syntaxe brisée et de l'exubérance typographique qui caractérisent la littérature de la sensibilité.[51] De même que Gainsborough fait grand usage de hachures, Sterne, qui parle aussi au lecteur de façon intime et apparemment naturelle, fait grand usage de tirets – à la fois marque temporelle et interruption. La littérature de l'époque, de Defoe à Sterne, comme chez Diderot en France comporte toute forme d'invitations linguistiques à la participation du 'récepteur' : le contrat de lecture, puis stylistiquement, les ellipses, les non-dits ou appels plus explicites. Cette interaction insuffle vie au texte, tout comme les œuvres de Gainsborough sont sollicitatrices du regard. Le charme et l'expressivité de la touche vive et heurtée des '*conversation pieces*' de Gainsborough pourraient être comparées, comme ses contemporains l'ont fait avec ses lettres, au style coloré et plein d'esprit de Sterne, son discours par inférence, la matérialisation du temps de la réception, dans des écrits qui mettent le lecteur à contribution. Ainsi Gainsborough aurait pu prendre à son compte ce que Capability Brown disait de ses paysages :

> « Là, je fais une virgule, et là, où il faut un changement plus net, je fais une ponctuation plus accentuée. »[52]

47 *Queen Charlotte* (1781). Huile sur toile, 238,8 x 158,7 cm. Collection particulière de Sa Majesté la Reine Elizabeth II.

48 « with such light airy facility ». « Tis actual motion ». Ernest Fletcher (ed), *Conversations of James Northcote R.A. with James Ward,* Londres, 1901, 160-61, in Rosenthal, Myrone, *Op. cit*., p.37.

49 « the swallow in her airy course never skimmed a surface so light as Gainsborough touched all subjects. » (*Letters* xxvii).

50 Présentes surtout dans ses tableaux de Ipswich. Allan Ramsay (1713-1784) ou Sir Godfried Kneller (1646-1723) avaient une même méthode, inspirée de la technique de pastel français chez Maurice Quentin de la Tour (1704-1788) et Perroneau. John Hayes, Pierre Rosenberg. *Gainsborough, 1727-1788*, Paris, catalogue du Grand Palais, RMN, 1981, p.37.

51 Inversement, il se peut que l'image (vignettes rococo, fleurons, cartouches…) ait modifié aussi l'organisation de la page et donc la scansion de la lecture, en invitant le regard à quitter l'écrit pendant quelques secondes.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le rapport entre l'expression musicale et la couleur en peinture était assez répandu[53], et Gainsborough et son ami Jackson avaient souvent discuté des liens théoriques entre la musique et les arts graphiques. Toujours est-il que le goût musical de Gainsborough est bien connu et s'accordait avec sa manière picturale, conforme à la théorie de l'« expression » d'abord appliquée par Charles Avison (1709-1770) à la musique. Si à Bath il détestait les réunions mondaines, les bals et bavardages futiles de la buvette où l'on prenait les eaux, il fut un habitué du théâtre et de la salle de concert. Il donna à son ami organiste Jackson deux peintures de paysage en échange d'une viole de gambe[54], et lui dit dans une lettre avoir une collection de 5 violes de Games, 3 jayes, 2 barak Normons[55]. Gainsborough s'était lié d'amitié avec les figures musicales les plus en vue, tels JC Bach, Karl Friedrich Abel, Johan Christian Fischer (plus tard son gendre, à son grand dépit), Felice de Giardini, et la famille Linley. Et ses deux filles étaient également musiciennes : Mary jouait de la guitare et Margaret du clavecin. On a coutume de lire dans ses biographies qu'il préférait la société de musiciens et d'hommes de théâtre à celle de peintres.

Gainsborough peignit un certain nombre de musiciens avec leurs instruments, et parfois en arrière-plan, un paysage. Ces instruments sont des flûtes, comme pour *Peter Darnell Muilman, Charles Crokatt et William Keable dans un paysage*[56] ou *William Wollaston*[57], ou des instruments à cordes (par exemple *Le Révérend John Chafy jouant du violoncelle dans un paysage*[58]), comme s'ils encaissaient la brise générale. Dans le portrait des *Sœurs Linley*[59], l'instrument est une guitare, et les notes de la partition

52 Traduction de : « there I make a comma, & there, where a more decided turn is proper, I make a colon. » Dorothy Stroud, *Capability Brown*, p.198, in Martinet, *Op. cit*., p.13.

53 Dès Newton dans ses *Optical Lectures*, qui établissait des analogies entre les vibrations sonores et visuelles. Autres exemples : la *key* de Berkeley, l'essai de Johann Léonard Hoffmann en 1786, le *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau et l'abbé Dubos (1670-1742); De Piles et Shaftesbury avaient aussi parlé de la nécessité pour une image d'être harmonieuse. Dans son *Analyse de la beauté*, William Hogarth évoque l'analogie entre les gradations du son et de la teinte, et mentionne Louis-Bertrand Castel. Hildebrand Jacob parle des arts soeurs, la poésie, la peinture et la musique : « (The) sister arts) are mutually assistant to each other, and ought to dwell much together » (« Of the Sister Arts; An Essay » (1734)). (in Cervantes, Xavier, Hélène Dachez. *Le XVIIIème siècle anglais, Commentaires de textes : civilisation et littérature*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002). Ce lien est évoqué par tous ceux qui écrivent sur l'esthétique, de près ou de loin, tel que Uvedale Price sur les dissonnances pittoresques…. George Field essaya également d'établir une analogie entre l'harmonie chromatique et l'harmonie musicale, avec un « métrochrome » comparable à un « métronome » dans son *Analogie et harmonie des couleurs (Chromatics, of the Analogy, Harmony and Philosophy of Colours*) en 1817. En France, la question de la synesthésie eut un certain succès au début du XIXème siècle, bien avant les correspondances de Baudelaire ou les travaux de Helmholtz (1821-1894) en optique et acoustique physiologiques, *Sur les sensations du ton comme base physiologique pour une théorie de la musique* (1863).

54 La pagination des *Letters* est celle de l'édition suivante: John Hayes (ed.), *The Letters of Thomas Gainsborough*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001, p.66.

55 *Letters*, *Op. cit.,* 68.

56 D'autant plus visibles que leur forme est déclinée par les trois paires de jambes en blanc, ainsi que la série des trois arbres sur lesquels les personnages sont adossés. *Peter Darnell Muilman, Charles Crockatt and William Keable in a Landscape* (c.1750). Huile sur toile. 76,5 x 64,2 cm. Tate Gallery, Londres.

57 *William Wollaston* (c.1759). Huile sur toile. 124,5 x 99 cm. Ipswich Borough Council Museums and Galleries

58 *The Reverend John Chafy Playing the Violoncello in a Landscape* (c.1750-52). Huile sur toile. 74,9 x 60,9 cm. Tate Gallery, Londres.

59 *The Linley Sisters* (exp.1772). Huile sur toile. 199,1 x 153 cm. Dulwich Pictures Gallery, Londres.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tenues par Mary sont scandées par les touches aiguës du pinceau et les accents lumineux qui font frissonner le feuillage et les vêtements, imprimant des harmoniques avec une eurythmie tout en nuances. La dentelle de Mrs. Thicknesse semble l'habiller de signes musicaux composant une partition. Dans ses lettres, Gainsborough n'avait pas omis de faire des parallèles entre la musique et les vêtements.[60]

Dans *The Mall*[61], tous se mirent (Hume : « the minds of men are mirrors to one another ») et dans cette société en représentation, pourrait alors s'amorcer une danse entre ces femmes blanches ou noires agencées comme des groupes de notes. La virtuosité et la grâce du toucher de Gainsborough peuvent être comparées à la grâce policée, la distinction et *sensibility* qu'exigeait la bienséance de l'époque dans un monde pour qui la société était davantage un agrégat d'individus privés qu'une élite de patriciens. Ces « virtuosos »[62] ou ce monde de bon ton avait parmi ses habitudes celle de jouer de la musique (sociabilisante), ainsi exécutant de manière artistique la fluidité de l'interaction sociale qui était de rigueur.[63]

Gainsborough préférait la musique instrumentale à la musique vocale (Asfour, Williamson 161), d'où peut-être sa préférence pour les paysages par rapport aux portraits.

> « Je suis las des portraits et j'ai très envie de prendre ma viole de gambe et de m'en aller dans un gentil village où je pourrais peindre des paysages et jouir de la vie qui me reste dans le repos et la tranquillité. » (*Letters* 68)

Aussi les silhouettes dans ses premiers paysages ont-ils le rôle de faire-valoir des arbres.[64] « (Ces figures de remplissage) créent une distraction pour attirer l'œil loin des arbres, afin qu'il y retourne avec plus de joie… »[65] Arbres bruissants, rires des

---

60 « Un air de musique peut être tellement brouillé par une fausse basse que serait-il même le plus clair, le plus simple et expressif, il deviendra un chaos d'absurdité, de la même façon la beauté d'un visage sera détruite par un paquet d'oripeaux factices sortis de l'invention d'un peintre stupide ». Traduction de: « A Tune may be so confused by a false Bass—that if it is ever so plain, simple and full of meaning, it shall become a jumble of nonsense, and just so shall a handsome face be overset by a fictitious bundle of trumpery of the foolish Painter's own inventing. » Gainsborough, *Lettre au comte de Dartmouth*, le 18 avril 1771. *Letters*, p.90.

61 *The Mall in St James Park* (1783). Huile sur toile. 120,7 x 147 cm. Frick Collection, New York.

62 Expression utilisée dès le XVIIème siècle, à laquelle Anthony Ashley Cooper, le comte de Shaftesbury (1671-1713) dans son *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711) donna ses lettres de noblesse. Autres expressions approchantes : *curiosi, cognoscenti, connoisseurs* (introduit dans la langue anglaise en 1714) *ou dilettanti.*

63 Inversement, la musique devait être agréable et sociabilisante, comme le répétaient à l'envi des théoriciens tels que John Beattie, Henry Home (Lord Kames) ou Alexander Gerard, dont les critères d'appréciation d'une musique étaient la grâce, l'élégance et le charme mélodique. Charles Avison disait lui-même: « I think we may venture to assert, that it is the peculiar Quality of Music to raise the *Sociable and happy Passions*, and to *subdue* the *contrary ones*. » (« C'est la qualité propre à la musique de susciter les passions sociables et heureuses, et de calmer les passions contraires ») *An Essay on Musical Expression*, London: 2nd ed, 1753, p.1-7.1, in Martinet, *Op. cit*., p.51.

64 Surtout au début. Par la suite, les personnages sont moins subordonnés au paysage.

65 « (They) create a little business for the Eye to be drawn from the Trees in order to return to them with more glee. » Lettre à William Jackson, 23 août 1767. *Letters, Op. cit*., p.40.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

reflets d'eaux, couleurs sonnant avec une certaine verdeur, respiration du souffle, les paysages sont sonorisés en un *concert champêtre* à sa manière.

Que ce soit dans les portraits où les personnages *s'accordent* avec le paysage, ou les paysages eux-mêmes, les vibrations alertes du pinceau et les accents lumineux qui scandent les formes unissent ses tableaux dans un dynamisme quasi-musical. Les nuances sont telles des timbres, et les coups de brosse impétueux qui créent les feuilles semblent imprimer des harmoniques avec un rythme vigoureux et déterminé. « Clavecins oculaires ».[66] Hildebrand Jacob (1693-1739) disait, en suivant Platon, que « la musique a autant d'influence sur l'esprit que l'air en a sur le corps. »[67] L'animation des hachures qui se balancent et s'étirent reproduit peut-être le vacillement des bougies de ses scènes en bocal ou de ses transparences, alors qu'il travaillait essentiellement dans la pénombre. Gainsborough avait fait quelques transparences pour décorer les salles de concerts d'Abel et Johann Christian Bach en 1775.

À William Chambers, Gainsborough écrivit en 1783 à propos de ses *Bergers avec chiens se disputant*[68]que, pour lui, l'action importait moins que le rapport des formes et disait « D'un tableau, une partie devrait être comme un premier morceau de musique qui nous fait deviner le second. »[69]. Dans ses paysages, le regard peut suivre « les chemins ménagés dans l'œuvre » (selon les mots de Klee) en une promenade anglaise toute en sinuosités temporelles. Le regard va et vient de l'ensemble au détail, oscillant entre le local (les paysages nous promènent de lieu en lieu) et le panorama général du tableau.

.

Conclusion

En cette époque où le visuel le dispute au tactile et en épouse le geste, les tableaux jaillissent de l'élan spontané des touches, et se nourrissent de leurs bruissements.

---

66 Louis-Bertrand Castel (1688-1757), mathématicien et physicien jésuite, publia en 1740 un traité intitulé *L'Optique des couleurs* établissant des équivalents entre les notes et les couleurs, au nombre de 12 x 12. Son premier récital de clavecin oculaire eut lieu à Paris le 21 décembre 1734.

67 Traduction de: « *Music* has as much Influence on the *Mind* as *Air* has over the *Body* ». (Ses italiques) « Of the Sister Arts; An Essay » (1734), in Cervantes, Dachez, *Op. cit*., p.114.

68 *Shepherd Boys with Dogs Fighting* (exp.1782). Huile sur toile, 223,5 x 157,5 cm. Iveagh Bequest, Kenwood, Londres (English Heritage).

69 Traduction de : « One part of a Picture ought to be like the first part of a Tune; that you can guess what follows, and that makes the second part of the Tune and so I've done. » *Letters, Op. cit*., p.71.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Sous l'archet du pinceau, les corolles des drapés des unes et des autres font frissonner l'air, le modèle et le spectateur. Réservoirs d'air et de vent, les feuillages ébouriffés, cheveux, étoffes des peintures de Gainsborough sont traversés d'un même souffle, celui des ondes colorées qui parcourent la scène, celui des hachures qui vectorisent les ailes du temps, et insufflent une dynamique de vie à l'ensemble.

Il y a sans doute dans le mouvement serpentin de son pinceau, et dans la sollicitation picaresque et rhapsodique du regard du spectateur, *a love of pursuit* hogarthien, un plaisir de la chasse musicale (« a wanton kind of chase »).[70] Le flux de la contemplation est apparemment instable et indéterminé, mais scandé par autant de points qui appellent le regard, l'oriente, le font migrer sans pour autant désarticuler l'image. Humour et musique, le spectateur est, comme les feuilles animées, sans cesse remué.[71] Ainsi Gainsborough en appelle aussi à un autre sens pour le rythme de déploiement de la vision, le sens le plus sensible au temps : l'ouïe, musicale. Gainsborough rend à la couleur son statut d'onde, à la lumière, son évolution dans la durée, à suivre.

De manière métapicturale, l'image, où s'immiscent différentes temporalités entrelacées et cryptophores, a un régime de temporalité qui la rapproche de la musique. Est musical certes le parcours du regard dans l'image, qui s'alanguit sur certaines parties, bute sur d'autres, ou accélère ailleurs, bref qui suit un certain rythme; mais est musical aussi le cheminement de la représentation de l'image dans la conscience et la mémoire, fuguée, dans le travail de réinvestissement de celle-ci par l'intime et de dévoilement p

70 Après avoir évoqué le « wanton kind of chase », Hogarth dit : « En considérant donc de cette manière les formes des corps, soit en repos, soit en action, on trouvera qu'elles donnent du mouvement à ce rayon imaginaire, ou, pour m'exprimer mieux, à l'œil même, en l'affectant par-là plus ou moins agréablement, suivant leurs différentes figures et leurs divers mouvemens ». Traduction de Hendrik Jansen (Paris, 1805) de : « In this manner of attending to forms, they will be found whether at rest, or in motion, to give movement to this imaginary ray; or, more properly speaking, to the eye itself, affecting it thereby more or less pleasingly, according to their different shapes and motions. » William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, 1753, in Martinet, *Op. cit*., p.134-35.

71 « All is soft, yet forcible. There is no distinct flatness on which the eye is compelled to rest; but it is kept in constant motion. » écrivit un certain Roger Shanhagan, Gent. à propos des tableaux de Gainsborough dans *The Exhibition, Or a Second Anticipation, Being Remarks on the Principal Works to be Exhibited Next Month at the Royal Academy*, publié juste avant l'exposition à l'Académie de 1779. Rosenthal et Myrone, *Op. cit*., p.10.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Une peinture haptique. Prééminence du toucher sur la vision chez quelques empiristes
- Touche picturale : La main prime sur l'œil
- Vent et airs musicaux
- Conclusion

AUTEUR

Muriel Adrien
Voir ses autres contributions
Maître de conférences
Université de Toulouse 2-Jean Jaurès

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.