

Université de Tel Aviv  
Faculté des Lettres au nom de Lester et Sally Entin  
École des Sciences de la Culture au nom de Shirley et Leslie Porter

**L'INSCRIPTION DANS LA PEINTURE DE LA SECONDE MOITIÉ  
DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE EN FRANCE  
DE MANET À VAN GOGH**

THÈSE PRÉSENTÉE POUR L'OBTENTION DU GRADE  
"DOCTEUR EN PHILOSOPHIE"

par

Denise Pessah

PRÉSENTÉE AU SÉNAT DE L'UNIVERSITÉ DE TEL AVIV

Août 2007

Ce travail fut accompli sous la direction du  
Professeur David Mendelson  
et du Docteur Dominique Lévi-Eisenberg

## Remerciements

Je voudrais ici exprimer ma reconnaissance à mon directeur de thèse, le Professeur David Mendelson qui, au long des années, m'a fait bénéficier de son érudition, m'a offert conseils et encouragements pour enfin réaliser mon projet.

À Dr Dominique Lévi-Eisenberg, co-directrice de ma thèse, je souhaite marquer ma profonde gratitude : son savoir et ses critiques, comme sa générosité et sa patience m'ont permis de mener à terme cette ambition de si longue date.

Deux occasions de participer à des colloques aux États Unis et en Suède ont été possible grâce au département de français de l'Université de Tel Aviv.

À mon mari, Chaim et à notre fils, Tom

À la mémoire du Professeur Claude Gandelman

## ABSTRACT

Le point de départ de notre enquête fut la question de savoir si l'inscription en peinture construisait un espace discursif à l'intérieur de celui de la représentation. Cet espace premier, dont on a fait l'hypothèse, nous voulions l'étudier de manière circonstanciée pour déterminer ce par quoi il est constitué, dans le dessein d'approfondir notre entendement des œuvres picturales abritant des fragments d'écriture.

D'emblée faut-il signaler que ce travail considère tant l'objet que la pratique d'inscription, telle qu'elle s'exerce en France pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle. De plus, en précisant dans l'intitulé le contexte pictural dans lequel s'insère cet objet, l'on cherche à marquer ce par quoi l'inscription en peinture se distingue de celle tracée sur la pierre ou autre matériau résistant. Car, pour autant que par la visée comme par le système signique qu'elle engage, l'inscription en peinture évoque celle écrite ou gravée sur une surface dure, sur d'autres plans, certaines divergences se présentent. Envisagée d'abord comme un texte à lire, quelque soit la manière dont elle se réalise, l'inscription aura pour mission, selon la définition lexicale, de "transmettre une information, conserver, évoquer un souvenir, indiquer une destination, éterniser [...], immortaliser [...] la mémoire d'une personne, d'un événement"<sup>1</sup>. Si, par ailleurs, l'une comme l'autre font usage de signes écrits pour se constituer, l'inscription peinte se trouve être investie d'un complément de signes plastiques et texturaux, permettant, à ce titre, de saisir par le regard la qualité visuelle d'une écriture

---

<sup>1</sup> Le Grand Robert de la langue française, tome V, deuxième édition, entièrement revue et enrichie par Alan Rey, 1985.

peinte. Traversée donc tant de la perspective linguistique que de l'aspect visuel qu'elle revêt, l'inscription qui nous concerne prendra sens de manières variées, en fonction de l'axe de signification qui lui est octroyé. Ce qui revient à dire qu'une même inscription signifiera d'autant par sa lisibilité que par sa visibilité. En ce qui concerne les inscriptions insérées dans des oeuvres impressionnistes composant l'essentiel des instances ici étudiées, les divers plans de signification auront tendance, sauf exceptions, à se compléter. À ces exemples s'opposeront un nombre restreint d'inscriptions prises dans des œuvres réalistes ou symbolistes et dont les effets de divergence entre l'inscription et la représentation englobante sont susceptibles de rendre les rapports mot-image plus complexe.

## **Les hypothèses**

Les hypothèses énoncées ici sont élaborées dans la perspective d'engager une réflexion sur les rapports du lisible et du visible dans un tableau inscrit, visant, en fin de compte, à élucider le sens de ses rapports. L'hypothèse de départ est que les inscriptions laissent apparaître, voire mettent en valeur, autant le contexte culturel comme celui socio-historique, quelquefois biographique, dont les images peintes en sont le reflet. Les sous-hypothèses élaborées afin de soutenir la supposition initiale s'articulent à travers la mise en place d'un modèle d'interprétation et sous la forme d'une typologie. En partant du constat de la communauté des inscriptions au long de cette période, la typologie projetée aura pour critère fondateur l'appartenance de ces écritures à des catégories repérables et déterminables selon l'articulation linguistique.

## Les courants de recherche exploités

Les courants de recherche exploités se répartissent sur trois paliers, le premier concernant les relations transtextuelles, traitées notamment par Gérard Genette<sup>2</sup> et comportant également des aspects complémentaires relevant de la théorie de l'art. Le second s'inscrit dans une perspective sémiotique (peircienne), et le troisième a trait plus particulièrement à la sémiotique visuelle, notion élaborée par le Groupe  $\mu$  dans l'ouvrage intitulé *Traité du signe visuel - Pour une rhétorique de l'image*<sup>3</sup>. Les modèles tirés de leurs écrits nous fournissent un certain nombre de termes qui relèvent de fait de la poétique, de la sémiotique de l'image ainsi que du concept de signe visuel.

## Le contexte historique

Compte tenu de l'époque cernant notre discours, l'intérêt de la conjoncture d'un moment historique et d'un style artistique implicite à l'intitulé de notre travail, informant de même notre manière de penser le sujet, relève principalement de l'avènement de la manière impressionniste, nouvelle vision esthétique, propre à modifier sensiblement la manière de voir de l'observateur. L'on constate, à cet égard, l'importance comme l'extension de l'expérimentation en optique opérée à cette époque et dont la trace apparaît à l'imagerie environnante, à savoir aux images peintes puis représentées sous forme de gravures et plus tard au moyen de la photographie. Cette production à multiples facettes, autant que les traités théoriques enquêtant sur la nature de la relation s'instaurant entre un observateur et l'objet de son

---

<sup>2</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "Poétique", 1982.

<sup>3</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel - Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "La couleur des idées", 1992.



regard, aura inspiré une nouvelle perception de l'espace urbain. Par ailleurs, l'accroissement de la matière écrite dans l'environnement extra-pictural, la prolifération de journaux, de publications de toute sorte, établira une présence constante et mobile de lectures, phénomène repérable aux motifs privilégiés dans la peinture dite moderne.

## **La Méthodologie**

À travers la notion d'hyperinscription, élaborée dans notre deuxième chapitre et que l'on examine dans le contexte de trois tableaux, en l'occurrence des portraits dus à Cézanne puis à Renoir, l'on se propose de mettre en valeur ce par quoi la présence quasi-obsédante de la lecture se signale dans la vie quotidienne d'alors, puis s'envisage dans la peinture contemporaine. Après ces toiles, nous enchaînons sur l'étude de deux autres portraits inscrits, dont l'un de Cézanne et le second de Manet, auxquels l'on consacre des chapitres à part eu égard à l'importance de leurs inscriptions. En effet, l'analyse de ces écrits débouche sur un problème inhérent à l'art du portrait : la constitution des rapports entre peintre et modèle et la primauté effective accordée à l'un par rapport à l'autre. Les instances sélectionnées fournissent chacune un exemple des différents aspects que peut revêtir cette relation et qui sont accessibles à travers les contextes biographique et historique prenant figure dans l'exécution de l'œuvre.

Au delà des inscriptions considérées isolément, le corpus représentatif d'inscriptions, que nous avons rassemblé à la suite d'une étude approfondie de la production artistique de l'époque, comporte une suite d'images de plusieurs genres : portraits d'individus, portraits collectifs, paysages urbains ou ruraux et enfin natures mortes. Cette collection a dégagé un nombre d'articulations récurrentes dans les oeuvres des peintres marquants de la

seconde moitié du siècle, permettant du coup d'établir une typologie des occurrences. Le type est constitué par les propriétés communes aux objets de ce type, c'est dire aux inscriptions elles-mêmes, ces propriétés résidant soit dans une structure linguistique ou dans une locution, désignées par leur nom typique (dédicace, slogan) ; soit dans une notion (la topoinscription), construite à partir du fonctionnement de l'inscription dans le contexte interne, prélevé, lui, sur le contexte extra-pictural ; soit dans des textes divers projetés sur un même objet de sens, ce serait l'inscription de livre. Envisagée de cette manière, l'inscription saura pointer d'un côté sur la vie culturelle, les discussions d'ordre esthétique par exemple, concernant les sujets à traiter en peinture ou le rôle et statut d'un critique d'art ; et par ailleurs sur des événements historiques ou produits dans la nature, ou encore, constituant des aspects du quotidien dont la toile en est une abstraction.

## **Conclusions**

Les conclusions s'imposant à la suite de nos recherches se désignent dans les termes suivants. Elles rendent compte de la lourde charge historique dont les inscriptions sont investies au niveau du contenu, par la référence explicite à des événements marquants, dans le domaine de l'art, mais aussi dans l'espace social et jusque dans l'arène politique ; et par ailleurs, de la qualité éphémère dont cette écriture est également dotée, apparente au traitement visuel, à la facture, portée par des effets d'expression plastique et iconique, complétée du reste par une iconographie du transitoire. En ce qui concerne la dimension textuelle des écrits, l'on s'aperçoit qu'il ne s'agit plus d'un texte défini "par son *autonomie* et sa *clôture*"<sup>4</sup>, mais plutôt d'une

---

<sup>4</sup> Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.375.

"productivité"<sup>5</sup>, voire d'une inscription qui fait texte. Ce mode de fonctionnement linguistique permet de considérer l'inscription sous les aspects d'un texte en voie de formation, se fixant momentanément à chaque fois qu'il coïncide avec une circonstance déterminante à laquelle la représentation donne forme.

---

<sup>5</sup> Ibid., p.443 et seq.

## TABLE DES MATIÈRES

	Page
Introduction	1
(i) Le contexte historique des inscriptions	
(ii) La méthodologie	
(iii) Les hypothèses	
Chapitre I : <b>Prolégomènes à l'inscription en peinture</b>	<b>17</b>
I (i) Rapports mot-image en peinture : instances exemplaires d'inscription.	
I (ii) Rapports mot-image dans le quotidien de la modernité ; interférences dans la production culturelle.	
I (iii) Modèles théoriques ; définition du terme "inscription en peinture".	
I (iv) Courants de recherche exploités.	
I (v) Le corpus des inscriptions : la répartition auctoriale, typologique et générique ; la forme et l'expression.	

## Première partie

	Page
Chapitre II : <b>L'hyperinscription en peinture – évènement et lecture</b>	50

Avènement de la lecture, lectures de *l'Évènement* selon Paul Cézanne et Pierre Auguste Renoir. Sur le statut de la lecture dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle comme creuset de l'inscription contemporaine. L'émergence de la lecture dans l'espace socio-culturel de l'époque et son apparition dans l'espace de représentation.

Chapitre III : <b>Les portraits - messages dédoublés</b>	101
--	-----

III (i) *Le Portrait d'Achille Empeire* (1867-1870) par Paul Cézanne : un effet d'équivoque.

III (ii) *Le Portrait d'Émile Zola* (1868) par Édouard Manet : un effet de redondance.

## Deuxième partie

### AVATARS D'INSCRIPTION – MESSAGES COÏNCIDENTS ET CONVERGENTS

Chapitre IV : <b>L'inscription-dédicace</b>	150
---	-----

L'apparition de l'hommage dans la fiction d'une oeuvre d'art.

	Page
<b>Chapitre V : L'inscription-slogan</b>	191
La découverte d'un moment historique ; Claude Monet et Ernest-Louis Pichio – deux instances contrastives.	
<b>Chapitre VI : La topo-inscription</b>	218
L'instauration du <i>topos</i> dans l'évocation par inscription d'un lieu : de Johann-Barthold Jongkind à Paul Gauguin.	
<b>Chapitre VII : L'inscription de livre</b>	266
La visibilité de la lecture dans les toiles de Vincent Van Gogh.	
<b>Conclusions</b>	306
Sources et Bibliographie	318
Corpus des tableaux	333

Toutes les traductions des citations sont de nous, à moins d'être indiquées autrement

## INTRODUCTION

“Inscription, n.f. :

1444 inscripcion : [...] lat. inscription, de inscriptum, supin de inscribere – inscrire ; [...] 1509 'texte écrit, gravé'. Ensemble de caractères écrits [...] ou gravés sur une surface dure (pierre, métal [...] pour transmettre une information, conserver, évoquer un souvenir, indiquer une destination, éterniser [...], immortaliser [...] la mémoire d'une personne, d'un évènement par des inscriptions.”

Le Grand Robert de la langue française, tome V, deuxième édition, entièrement revue et enrichie par Alan Rey, 1985.

Par certains de ses côtés, la définition en exergue, envisageant l'aspect, l'exécution et la pratique d'inscription, touche au phénomène appelé *inscription en peinture*. En effet, la définition proposée pour cette dernière manifestation d'inscription cherche pareillement à délimiter l'objet visé, précisant de même l'activité en jeu, puis le domaine concerné, et enfin le système engagé. Or, si les objectifs répertoriés dans la définition lexicale recouvrent les deux pratiques d'inscription, ainsi que leur recours à l'écriture pour véhiculer le message, l'on perçoit, néanmoins, certaines divergences lorsqu'on passe à la peinture. Ces différences ont trait tout d'abord à l'usage de signes plastiques ; ensuite au fait que l'insertion d'une inscription dans une représentation picturale l'engage dans un système sémiotique qui est celui de l'image. L'inscription gravée, par contre, se présente de manière foncièrement différente. Tracée sur une surface plus ou moins résistante, et par ailleurs n'étant pas faite de la même pâte, elle fait figure d'ajout au lieu

de se confondre avec son support. En outre, l'exécution de ce genre d'inscription n'implique pas l'usage de matières accessoires, et par conséquent ne comporte pas d'effets de couleur ou de lumière, constituants essentiels pour l'inscription peinte et rendus perceptibles par l'instrumentalité de signes plastiques. La relation visuelle entre l'écriture et le support, fondée sur une communauté de propriétés matérielles, ne saurait donc se produire car effectivement l'inertie de la pierre ou du métal les fait subir sans réaction le travail dont ils reçoivent l'impression. En peinture, qu'il s'agisse d'exalter l'expressivité optique de l'écriture portée sur la toile afin que sa lisibilité soit reconnue, ou, comme le suggère Butor, de l'atténuer pour corriger l'"excessive lisibilité des lettres"<sup>1</sup>, dans les deux cas, le travail ne saurait s'effectuer sans ces mêmes qualités visuelles – couleur, texture, luminance – qui investissent l'écriture comme la peinture, la graphie comme les images. Il semblerait, en effet, que la coïncidence, s'il en est, entre une inscription écrite ou gravée sur une surface dure et celle tracée sur une toile souple, réside davantage dans l'intention que dans la performance. Car tous les objectifs indiqués pour le nom inscription - "transmettre une information, conserver, évoquer un souvenir, indiquer une destination, éterniser [...], immortaliser [...] la mémoire d'une personne, d'un événement" - s'appliquent aussi bien à l'inscription en peinture. De nombreuses instances liées à ces objectifs se reconnaîtront, d'ailleurs, dans le corpus des inscriptions dont traite la thèse.

### **Le contexte historique des inscriptions**

L'intérêt de la conjonction d'une pratique artistique et d'une période historique - conjonction dont s'inspire notre point de vue sur les inscriptions visées - est à rapporter à l'avènement du style impressionniste, nouvelle vision esthétique, propre à modifier sensiblement la manière dont

---

<sup>1</sup> Butor, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969, p.139.



l'observateur est amené à percevoir l'œuvre peinte, cette nouvelle vision étant par ailleurs, apte à instaurer chez lui une perception autre de l'environnement extra-pictural. Car il s'agit là d'une peinture réaliste, documentaire où se reflète la société contemporaine, autant de par ses habitudes que de par son comportement.

Privilégier le travail de l'inscription, en l'insérant dans un cadre déterminé qui serait celui de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, nous permet donc non seulement de traiter cette activité au sein de la représentation picturale, mais, en un deuxième temps, de nous déplacer vers l'espace culturel avec lequel la représentation entre en résonance. Il s'avère que cet espace a subi une transformation considérable à en juger par les pratiques nouvellement acquises par le grand public et dont l'expression artistique porte l'empreinte. Cette empreinte se manifeste dans les motifs courants en peinture, par exemple dans la représentation habituelle de lieux de loisirs autant que dans celle des objets emblématiques de l'époque, tels les journaux et les livres ; mais elle se reconnaît aussi et surtout à l'instauration d'une manière artistique originale, manifestement à l'aspect fugitif marquant l'œuvre impressionniste. Ajoutons que la transformation de l'environnement extra-pictural revêt une importance particulière dans le contexte de cette peinture, étant, elle, marquée tant par le nouvel aspect du panorama urbain que par la tendance des peintres à privilégier des thèmes inspirés de la vie contemporaine.

Pour rendre compte de ces modifications, nous évoquerons certaines des révisions apportées au sein de l'institution artistique : la réorganisation de l'École des Beaux-Arts et son incidence sur la critique d'art, puis les voies par lesquelles ces changements influent sur le public, dont la fréquentation assidue des expositions de peinture va de pair avec l'intérêt porté aux comptes rendus des Salons. On pourrait avancer en outre que l'importance accordée à la critique d'art est tributaire du poids de la lecture, de la nouvelle

valeur qui s'y rattache et de la présence obsédante de matières lisibles au milieu de l'espace social. Du reste, la perturbation du système artistique, la remise en question des valeurs esthétiques traditionnelles et le débat qui s'ensuit font en sorte qu'à défaut d'autorité déterminante, le critique se voit contraint d'assumer une fonction d'arbitre, chargé de se prononcer sur la qualité de l'œuvre<sup>2</sup>. Ceci étant, son rôle s'avère crucial puisqu'il lui revient de ménager une passerelle entre le spectateur et une œuvre d'accès difficile parce que novatrice. Mais la position critique la plus répandue reste celle qui dénonce toute peinture s'écartant du modèle académique, tandis qu'en marge de cette conformité se trouvent isolés quelques défenseurs - dont Émile Zola ou Zacharie Astruc - auxquels il incombe d'initier le public à la Nouvelle Peinture<sup>3</sup>. En raison de l'hostilité, des difficultés rencontrées et du refus ponctuel de leurs œuvres, les peintres<sup>4</sup> tendent à confiner leurs rapports à un cercle restreint d'artistes, graveurs, et photographes à vues convergentes, à se portraiturer les uns les autres, individuellement ou en groupe, et à se réunir le soir dans les mêmes cafés, au Guerbois, à la Nouvelle Athènes, par exemple, ou chez Le Père Lathuille, au quartier des Batignolles.

Un autre aspect de la culture contemporaine concerne l'histoire de la vision où il faut prendre en ligne de compte, une expérimentation extensive en optique d'une part et des traités théoriques enquêtant sur la nature de la relation s'instaurant entre un observateur et l'objet de son regard, d'autre part. Comme l'ont montré de nombreux chercheurs<sup>5</sup>, s'il est une coïncidence entre

---

<sup>2</sup> Voir Bouillon, Jean-Paul et al in *La Promenade du critique influent*, Paris, Hazan, 1990.

<sup>3</sup> Le terme "Nouvelle Peinture" est forgé par Louis-Émile, dit Edmond, Duranty dans une étude ainsi intitulée, publiée en 1876 et consacrée à la manière impressionniste qui commence alors à imposer son esthétique.

<sup>4</sup> Voir Pascal Bonafoux, 'Regards Croisés', *Connaissance des Arts*, no. 419, janvier 1987.

<sup>5</sup> Relevons sur ce point les travaux de Kirk Varnedoe, notamment *A fine disregard; what makes modern art modern*, London, Thames and Hudson, 1990 ; et ceux de Jonathan Crary, en particulier *Techniques of the Observer; on vision and modernity in the nineteenth century*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1992.

l'évolution de ces courants de pensée, l'état des recherches scientifiques et l'avènement de la manière impressionniste, elle ne saurait être fortuite, compte tenu de la mise en valeur du fondement optique dans la production artistique contemporaine.

Tout aussi pertinente en ce qui concerne la peinture impressionniste, est la transformation de l'apparence de la ville de Paris, initiée par les travaux de construction commencés en 1859 sous la direction du Baron Haussmann, et rendue manifeste dans les représentations de sujets typiquement modernes comme les percements de rue ou la démolition de quartiers anciens. Il faut y ajouter la mise en place d'un réseau ferroviaire, dont l'existence offre au public le moyen de gagner facilement la banlieue, de fréquenter des lieux de baignades populaires, telle la Grenouillère à Bougival, voire de se rendre à Argenteuil ou à Asnières pour passer la fin de semaine à la campagne. Les vues urbaines et rurales, comme les distractions auxquelles se livrent les habitants de la ville, sont fréquemment représentées sur les toiles contemporaines à partir des années soixante du siècle.

Ces quelques remarques liminaires avaient pour but d'indiquer la toile de fond sur laquelle se profile le travail de l'inscription dans la période dont nous traitons. Notre projet ne vise pourtant pas à fournir une étude exhaustive des inscriptions apparaissant dans cette peinture. Tout en demeurant dans des bornes historiques délimitées, on se propose plutôt, à partir d'un corpus représentatif des inscriptions insérées dans les tableaux exécutés à une période donnée, d'examiner le rapport entre les modalités significatives des écrits et les toiles qui les abritent. Il s'agirait en conclusion d'établir une typologie mettant en valeur le phénomène qu'est l'inscription dans la peinture de cette époque, et éventuellement d'en tirer un sens.

La présente thèse constitue donc le résultat d'un travail de recherche sur les inscriptions dans la peinture, plus particulièrement dans celle de la

seconde moitié du dix-neuvième siècle en France. Nous signalons au départ que, sauf pour de brèves mentions, notre recherche exclut formellement l'inscription de signatures et de titres. Ces exclusions sont à reporter à la définition de l'inscription en peinture, formulée en entier dans notre premier chapitre, et dont le terme initial traite l'inscription d'"entité textuelle qui apparaît dans un contexte pictural et qui, ce faisant, prend sens dans le discours d'une représentation picturale." Traitant d'abord de l'inscription de signatures, l'on constate que si la signature formulaire du type "fecit" ou "pinxit" est tombée en désuétude dans le courant du dix-neuvième siècle, pour être remplacée par la signature uniquement nominative, on ne pourrait guère plus envisager cette dernière manifestation d'*auctoritas* comme ayant le statut linguistique d'une entité textuelle.

Lorsqu'une signature, ou quasi-signature, sera tout de même prise en charge dans l'étude d'un tableau particulier, ce serait parce que la marque auctoriale, voire la manière dont l'autorité se signale, l'impose ; par exemple, lorsque l'enjeu de la signature détermine l'enchaînement de l'inscription visée à la représentation iconique, donnant ainsi une direction particulière à l'étude de cette dernière inscription. C'est sous cette optique que nous envisageons la signature, manifeste dans le portrait d'Achille Empereur dû à Cézanne, implicite dans le portrait de Zola par Manet. Par ailleurs, en étudiant la modalité d'une classe d'inscriptions, à savoir la dédicace, il s'est avéré que, dans bien des cas, l'activité de signer et celle de dédicacer se recouvrent puisque le nom du dédicateur tient lieu de signature. Un cas limite concerne l'inscription qui effectivement fait fonction de signature sans pour autant qu'elle ne puisse être définie comme telle. Ici nous renvoyons à la toile de Van Gogh intitulée *Nature Morte. Planche à dessiner avec des oignons* (1889) dont il sera question dans la suite. Pour ce qui regarde la manière dont la signature gagne

l'espace de la représentation, compte tenu du cadre historique, il serait question, le plus souvent, non d'une "*signature incorporée*, sous la forme d'une inscription disposée sur un objet pris parmi les autres ..." mais d'une "*signature sur-imposée*, selon la pratique courante du XIXe siècle et plus rare auparavant, nom tracé quelque part au milieu ou au bas de l'image ..." <sup>6</sup>. Ici encore la correspondance d'avec notre définition fait défaut. Car, s'agissant essentiellement d'un "élément extérieur au spectacle de la composition" <sup>7/8</sup>, conçue de cette manière la signature cadre mal, semble-t-il, avec la notion que l'inscription en peinture prend sens dans le discours d'une représentation picturale.

Quant au second terme de notre définition, désignant l'inscription comme "un ensemble de signes écrits qui s'insère dans un agencement de signes iconiques", ici en effet l'articulation définissante laisserait englober la signature dans le corpus d'inscriptions. L'écartement néanmoins de la signature du cadre de nos recherches est autrement motivé. C'est que le concept de signature nous paraît difficilement séparable des problèmes institutionnels, ayant trait à des questions d'*auctoritas*, d'authentification, de conventions formulaires, aussi bien que celle, accessoire, de la nomination, susceptibles par leur extension dans des domaines éloignés, de nous entraîner au-delà des limites que nous nous sommes imposées dans l'élaboration de notre problématique. Cela n'empêche, le cas échéant, que l'on aborde cette question là où elle nous paraît à même d'éclairer un aspect important de l'inscription dont on traite.

À la question de savoir si les titres ne devraient pas également s'insérer dans la typologie d'inscriptions prévue, il semblerait que ce

---

<sup>6</sup> Chastel, André, in "L'art de la signature : I. Signature et signe", *Revue de l'Art*, no.26, 1974, p.11.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> On peut voir sous ce rapport l'ouvrage d'Alice Vincens-Villepreux qui, travaillant sur la signature en peinture, ne traite quasiment pas des Modernes si ce n'est que brièvement dans la Conclusion, évoquant quelques exemples pris dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle. Voir Vincens-Villepreux, Alice, *Écritures de la Peinture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

problème est également à rapporter à l'art de l'époque, tel que le pratiquent les peintres impressionnistes. C'est d'abord que l'inscription de titres est plutôt rare chez ces peintres. En effet nous n'avons trouvé qu'une instance isolée de telle inscription, figurant dans l'une des premières toiles de Monet, intitulée *La Jetée du Havre par mauvais temps* (1867-68) ; en contrepartie, les exemples que l'on a repérés figurent, sauf exceptions, dans l'œuvre des précurseurs comme, par exemple, Boudin ou Jongkind. Il nous apparaît que l'absence de titres écrits sur le support a trait à l'exclusion, à titre d'authenticité, d'éléments étrangers, empruntés ou inventés, conforme à la pratique stylistique de documentation visuelle propre à la peinture impressionniste, se remarquant notamment dans la représentation de paysages urbains ou ruraux. Il y a même des instances où la signification de l'œuvre inscrite est en grande mesure déterminée par la lecture et l'intelligence du titre et que ce titre n'apparaisse pas sur le support. Que l'on songe à l'exemple de *La rue Saint-Denis, fête du 30 juin, 1878*, dû à Monet, et traité dans notre chapitre sur le slogan. En ce qui concerne les portraits, pas plus que les paysages, l'inscription n'apparaît pas en guise de titre ; elle aura plutôt pour mission de marquer, dans un registre autre que celui de la représentation, la trace du rapport par lequel le peintre se voit lié au sujet portraituré.

L'écartement des titres de notre réflexion sur l'inscription est conforté de même par la tendance des peintres impressionnistes, face au problème de l'intitulément, de se contenter de simples indications du lieu, de l'évènement représenté ou encore, de l'objet d'un portrait, le titre définitif étant reporté à l'occasion du Salon annuel ou aux exposition privées, en marge de leurs contreparties officielles, pour paraître dans le livret ou le catalogue. On pourrait, cependant, envisager l'exemple de *Trouville à la plage 61*, mention inscrite sur une toile de Boudin, comme le fondement du titre autorisé, en l'occurrence *La Plage à Trouville*, ayant la valeur

d'un titre sans en avoir le statut, enfin comme un quasi-titre, du genre "thématique", relevant du " "contenu" d'une œuvre"<sup>9</sup>. Or, même si cet écrit apporte une précision au sujet dépeint, et qu'au plan de l'expression, les caractères puissent susciter l'intérêt de par leur aspect distinctif, ce même écrit n'invite guère à une analyse minutieuse. D'un autre côté, certaines manifestations du type d'inscription traité ici de topo-inscription, s'approchant du titre par la fonction d'identification ou d'étiquetage, convient à une réflexion plus extensive sur le texte inscrit. Au fait, un renouvellement dans la constitution des titres, parfois inscrits sur le support, est inauguré avec l'avènement de la manière symboliste. D'indications précises, immédiates, ils se muent en énoncés difficilement accessibles, formés de fragments poétiques, mythiques ou de descriptions évocatrices par l'étrangeté, voire par le côté mystérieux d'une langue ésotérique. Nous songeons, bien sûr, aux titres de Gauguin de Tahiti, à *Te nave, nave fenua* (1892), à *Manau Tupapao* (1892) ou, dans la suite, à *Nevermore* (1897) où des questions de langue et de culture emportent sur la fonction d'identification. Mais pour l'époque dont on traite, il semblerait que l'inscription de titres ait moins de pertinence qu'elle ne l'aura dans les périodes qui en prennent le relais.

## **La Méthodologie**

Autour des divers types d'inscription dans différents genres de tableaux, notre travail ambitionne de mettre en place un réseau herméneutique étayé par des outils pris dans l'Histoire et l'Histoire de l'art ainsi que par des théories nous permettant d'exposer les traits pertinents de l'histoire culturelle, surtout ceux qui touchent à la conjonction de l'iconique et du verbal. Il serait question, dès lors, de créer un dispositif interprétatif pluridisciplinaire, ayant pour mission de traiter du statut de

---

<sup>9</sup> Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "Poétique", 1987, p.78.

l'inscription à l'époque visée. Pour ce faire, il nous faudra rendre compte de la diversité des rapports verbo-iconiques manifestes dans la culture contemporaine. Nous aurons à brosser, de fait, un arrière-plan de l'état du visible dont nous aurons fait l'hypothèse, de façon à créer un rapport de dépendance exégétique entre les inscriptions et l'environnement extra-pictural.

Nous évoquerons, en un premier temps, la forte présence de l'image dans des contextes verbaux, sa diffusion, par exemple, dans les organes de la presse, auxquels pourront s'ajouter l'épanouissement de l'art de la caricature et l'expansion de l'illustration dans l'édition de livres. De plus, il faudra prendre en ligne de compte la lente invasion de la publicité, voire des affiches et des enseignes dont les façades des villes principales se recouvrent peu à peu. En un deuxième temps, nous nous déplacerons vers le corpus représentatif des toiles choisies, en enchaînant le fond culturel sur la performance<sup>10</sup>. Notre travail ambitionnera ainsi d'établir des corrélations entre les trois éléments constitués par les œuvres, par les artistes et par le contexte socio-historique/culturel, instaurant ainsi une circulation permanente entre ces trois niveaux. À cette fin, on se servira de modèles pris à l'Histoire et à l'Histoire de l'art, chargés de rendre compte tant des événements déterminants dans ces domaines que des traits stylistiques, ainsi que des aspects biographiques des peintres engagés dans cette mouvance.

Quels sont les facteurs socioculturels et langagiers, présents dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, qui ont conduit à l'accroissement renouvelé d'éléments écrits dans la représentation plastique ? Car la question n'est pas simplement de savoir comment ils se comportent dans un contexte particulier. Il importe tout autant de se demander l'origine de ces inscriptions, pour tenter de mettre en valeur leur fonction dans

---

<sup>10</sup> Précisons que "la performance" désignerait ici ce par quoi s'effectue la communication visuelle.



l'œuvre artistique sur laquelle elles s'articulent. Nous avons opté ici pour une approche qui traverse les disciplines, déterminant en fin de compte la méthodologie adoptée. Cette approche nous a permis de confronter notre problématique à un nombre restreint de modèles conceptuels et historiques circonscrits par l'apparat scientifique fourni par la sémiotique peircienne et par la théorie de l'art.

Notre point de vue sera tout de même plus théorique qu'historique. Le point de départ restant l'énoncé écrit, tout comme le but de notre propos, ce sont les questions de textualité qui nous retiendront plutôt que les points d'iconographie ou d'iconologie. Au cours de notre travail, nous aurons donc à soulever le problème des rapports du verbal et du visuel, tout comme la question corrélatrice du comportement d'un élément scriptural, composante d'une configuration plastique dont l'exploration permet la constitution d'une lecture englobante de l'œuvre peinte.

En outre, notre projet visant à déterminer le statut de l'inscription à l'époque en question passe par la tentative de dresser un corpus de tableaux représentatif des tendances de la peinture contemporaine, qui rend compte en même temps de la diversité des modalités des inscriptions s'y repérant. Il s'agit d'une série de peintures intégrées à des contextes historiques, biographiques et culturels, mais qui relèvent également de l'histoire des styles. Car, au fond, ce que nous offre l'inscription dans la peinture de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, c'est un parcours historique à travers les relations sociales et artistiques des peintres et de leurs œuvres, ainsi qu'un aperçu synthétique des goûts et habitudes du grand public.

En second lieu, nous avons choisi des modalités pures que nous mettrons en rapport avec un ensemble de toiles issues d'une époque amorcée par les dernières traces du réalisme, se prolongeant dans la peinture impressionniste et dont l'ultime phase inaugure le mouvement

symboliste. Notre corpus est pris essentiellement dans l'œuvre des impressionnistes, puis dans celle d'importants peintres précurseurs ou s'affirmant progressivement dans des styles divers. Il comporte une suite d'images de plusieurs types : portraits d'individus, portraits collectifs, paysages urbains ou ruraux et enfin natures mortes. Nous examinerons cette production à l'aide des modèles théoriques pris dans les écrits de Gérard Genette, Mieczlaw Wallis et du Groupe  $\mu$ . Les modèles tirés de leurs écrits nous fournissent un certain nombre de termes qui relèvent de fait de la poétique, de la sémiotique de l'image ainsi que du concept du signe visuel.

Notre débat concernant des inscriptions sélectionnées s'ouvre en posant le problème d'un écrit récurrent que nous tenterons d'élucider en le confrontant au modèle théorique de l'hyperinscription : cette démarche vise à dégager la question de la lecture telle qu'elle devrait apparemment se manifester à cette époque. Plus spécifiquement, la conception de l'hyperinscription cherche à donner un sens de l'idée de lecture, eu égard au statut exalté dont elle jouit à l'époque. Car, au fond, même si l'inscription apparaît dans un contexte pictural et qu'elle est ainsi perçue d'emblée comme une entité visuelle, on pourrait supposer que, dans la mesure où elle se laisse déchiffrer, elle est destinée à être lue et assimilée en tant qu'unité de sens. Il nous paraît raisonnable d'avancer, du reste, qu'une inscription lisible est susceptible, fût-ce à dessein, d'ordonner notre point de vue sur l'œuvre dans laquelle elle s'enchâsse, de sorte que le peintre pourrait s'en servir, justement, pour nous orienter dans une direction prévue. C'est le cas, selon nous, de l'inscription de *l'Événement* qui, désignée comme hyperinscription, s'offre comme à même de circonscrire l'expérience courante de la lecture en tant que phénomène, activité et manifestation visuelle.

Bien plus, à notre sens, la notion de lecture permettra d'articuler ce par quoi cette époque se distingue de celles qui l'ont précédée dans le siècle. C'est que la lecture, sous ses multiples aspects, est ressentie comme une présence quasiment englobante, attestée par l'avènement de la presse populaire, par la multiplication de feuillets dans les journaux, mais aussi par les cabinets de lecture et l'institution de la bibliothèque municipale, éléments auxquels il faut ajouter l'extension de la matière lisible sur la superficie urbaine. Si bien, que tout ce qui touche à la vie quotidienne est marqué par le lisible.

Nous enchaînerons sur l'étude de deux portraits, porteurs chacun d'une inscription unique, au sens restreint du terme. L'analyse de ces inscriptions débouchera sur un problème inhérent à l'art du portrait : la constitution des rapports entre peintre et modèle et la primauté accordée dans l'œuvre à l'un par rapport à l'autre. Les instances sélectionnées fourniront chacune un exemple des différents aspects que peut revêtir cette relation, et qui sont accessibles à travers les contextes biographique et historique qui prennent figure dans l'exécution de l'œuvre.

L'ultime partie de notre thèse aura pour but d'élaborer une typologie d'inscriptions, au moyen de l'étude d'un nombre représentatif d'instances classées selon les critères prévus dans l'élaboration de nos hypothèses. Désignée nommément, à savoir comme inscription-dédicace, inscription-slogan, topo-inscription et inscription de livre, leur appartenance typique est déterminée par le fonctionnement de l'inscription dans le contexte interne, prélevé, lui, sur le contexte extra-pictural. Ajoutons, par ailleurs, que notre étude de l'inscription de livre sera axée sur l'œuvre de Van Gogh ; ceci du fait que les toiles de ce peintre offrent un éventail d'inscriptions de ce type, permettant de nuancer notre approche, en considérant l'objet dans ses divers états, cette fois aux confins d'un seul œuvre.

Certaines précisions s'imposent avant que nous nous engagions dans notre projet. Signalons d'emblée que la primauté est accordée ici au contenu - "ce qu'une œuvre laisse voir, sans en faire parade"<sup>11</sup> - des énoncés tel que le véhicule le contexte pictural. Afin de cerner tous les aspects de la problématique, nous aurons néanmoins à rendre compte des plans de la forme et de l'expression, dans la mesure où ils se révèlent significatifs pour l'analyse de l'instance visée. Car les trois modes de signification se recourent et s'entrecroisent dans la performance visuelle. Il n'en reste pas moins que, dans la perspective qui est la nôtre, c'est le registre sémantique qui s'offre comme le plus productif, sauf, bien entendu, dans un cas où la lisibilité fait problème, entravant ainsi le déchiffrement de l'inscription.

Remarquons enfin que si les premiers chapitres de notre thèse privilégient des tableaux spécifiques, de façon à élucider des problèmes théoriques importants posés par et dans une articulation singulière, la visée de notre travail de recherche s'inscrit dans une perspective intégrante, ayant pour ambition d'élaborer une typologie d'inscriptions qui porte de manière circonstanciée sur la peinture de la seconde moitié du dix-neuvième siècle en France. Pour ce faire, nous aurons à compléter le corpus originel par un supplément de tableaux, censés nous offrir des exemples récurrents des types répertoriés.

## **Les hypothèses**

Nous nous proposerons alors de déterminer l'apport de l'inscription dans la perception et l'intelligence du tableau. Les hypothèses élaborées à cette fin s'articuleront à travers la mise en place d'un modèle d'interprétation et sous la forme d'une typologie. L'élaboration de cette

---

<sup>11</sup> "that which a work of art betrays but does not parade" Charles Sanders Peirce, cité par Erwin Panofsky dans *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p.41, traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre (Édition originale, Ferguson, Harper Torchbooks, 1955).

typologie constitue en effet une approche des œuvres incluses dans notre corpus, permettant tout à la fois de saisir les mécanismes de la production du sens, tels qu'ils s'avèrent à la jonction de l'écrit et de l'image, ainsi que de recenser sous la forme d'une méthode le jeu du verbal et du visuel. Le corpus représentatif d'inscriptions que nous avons rassemblé à la suite d'une étude approfondie de la production artistique de l'époque a dégagé un nombre d'articulations récurrentes dans les tableaux des peintres marquants de la seconde moitié du siècle, autorisant du coup l'éventuelle constitution d'une typologie des occurrences. Compte tenu du constat de la communauté des inscriptions tout au long de cette période, la typologie projetée aurait pour critère fondateur, leur l'appartenance à des catégories déterminables. L'élaboration de ces catégories vise en gros à mettre en valeur la toile de fond culturelle ainsi que celle socio-historique d'où émerge la peinture de l'époque et que l'inscription, chevauchant le contexte interne et l'environnement extra-pictural, donne à voir. Le type est constitué par les propriétés communes aux objets de ce type, c'est dire aux inscriptions elle-mêmes, ces propriétés résidant soit dans une locution ou dans une structure linguistique désignées par leur nom typique (dédicace, slogan) ; soit dans une notion construite (la topo-inscription), prenant en charge le comportement de l'inscription dans le contexte interne, instaurant, lui, une certaine image de la société environnante ; soit dans un texte tracé sur un même objet de sens, ce serait l'inscription de livre, plus spécifiquement de son titre, et dont les instances, par des effets de dessin ou de coloris, par le choix des caractères d'imprimerie ou manuscrites, par leur mise en valeur ou atténuation par excès ou défaut de lumière, sembleraient donner à voir une expérience de lecture nettement individuelle. Si ces deux derniers types se définissent de manière plus abstraite que les précédents, leur traits communs ne sont pas pour autant moins démontrables qu'elles ne laissent incorporer ces genres

d'inscription dans la typologie, procédure destinée en outre, et notamment par le prolongement du sujet dans des domaines voisins, à rendre compte de notre sujet d'une manière plus extensive. La typologie projetée serait en dernier lieu une tentative d'inventorier les diverses relations instaurées à partir de l'insertion d'un texte écrit dans un espace représentationnel, en reportant le problème sur les inscriptions comprises dans notre corpus.

Dans le volume annexe sont reproduits les tableaux analysés.

## CHAPITRE I

### Prolégomènes à l'inscription en peinture

#### I (i) Rapports mot-image en peinture : tradition et innovation

La portée de nos recherches ne nous permettra pas de repérer la trace de l'inscription à partir de son instauration dans la peinture française, car ce projet dépasserait bien évidemment leur cadre. Il importe, toutefois, de faire appel à des instances exemplaires, aptes à ce titre à fournir des points de repère pour notre examen de l'inscription dans la peinture à travers laquelle se constituera la tradition moderniste. Afin d'initier ce parcours, évoquons d'emblée une instance de séparation de l'écrit de son espace habituel sur la page, pour être transposé dans un espace de représentation, et qui du même coup, laisse apercevoir l'émergence de la peinture française comme un art autonome. Dans le courant du treizième siècle, tel que relaté par Joan Evans, "on peignait les murs des châteaux dans un style pareil à celui des livres de leurs propriétaires. Au début, en effet, l'imitation était ressemblante au point d'inclure le texte aussi bien que l'illustration. En 1235, le poète Thibaut de Champagne fait peindre les chansons qu'il avait composées avec Gaston Brulé, sur les murs de ses Salles à Provins et à Troyes [...] et, au début du quatorzième siècle, tous les mots et une partie des illustrations du *Jeu de Robin et Marion*, écrits par un trouvère protégé de la Maison d'Artois, furent peints dans la 'Salle aux chansons' de leur château à Hesdin [...].

Pourtant, la peinture commençait déjà à s'établir comme un lieu à part de l'illustration des livres [...]. Le Registre d'Impôts de la Ville de Paris de

1292 [...] constate l'existence d'une colonie de peintres demeurant dans la rue Bertin Porée et de vingt-neuf autres, logés dans diverses parties de la ville [...] "<sup>1</sup>

Lors même, cependant, que le processus de l'affranchissement de l'image de la page du livre se poursuit, le travail conjoint de l'écrit et de l'image persiste. Voilà comment Michel Melot décrit leur relation : "Longtemps, jusqu'à nos jours, on a considéré qu'il y avait deux types d'accès à la connaissance : l'écrit et l'image, qui se complétaient l'un l'autre, l'écrit commentant l'image, l'image illustrant l'écrit, nécessaires l'un à l'autre et qui devaient s'entraider comme, dans la parabole, l'aveugle et le paralytique."<sup>2</sup>. Au cours des siècles, on devait assister, en effet, à une mise en rapport des deux activités qui passe par la peinture et par l'enluminure, figure dans l'expression emblématique comme dans l'art de l'illustration pour également accéder à divers lieux relevant de l'architecture (la façade), de la marqueterie ainsi que de la tapisserie.

Il y a, pourtant, des instances d'inscription en peinture qui, de par leur unicité, se détachent sur le fond art historique et historique et se signalent donc, également, par leur intérêt documentaire. Que l'on songe, par exemple, à l'épître figurant dans l'*Ex-Voto* de Philippe de Champaigne (1602-1674), célèbre représentant du classicisme français. L'inscription, magistralement analysée par Louis Marin<sup>3</sup>, est remarquable d'abord pour sa longueur et, de la sorte, par l'espace qu'elle occupe dans la plage iconique. Elle se distingue plus particulièrement en ce qu'au lieu d'être intégrée à la scène dépeinte, elle

---

<sup>1</sup> Evans, Joan, *Art in Mediaeval France 987-1498*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p.179-180.

<sup>2</sup> Melot, Michel, "Le temps des images", *Bulletin des Bibliothèques de France*, Paris, t.46, no 5, Dossier : Images, p.15.

<sup>3</sup> Marin, Louis, "Écriture/Peinture : l'Ex-Voto de Champaigne", in *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Générale d'Éditions, Paris, Collection "Esthétique", 1975, pp. 409-429.



fonctionne comme une espèce de prologue évoquant la maladie de la fille du peintre et le miracle de sa guérison, texte qu'il incombe à l'observateur de lire attentivement afin de donner un sens à l'histoire se racontant au fil des images picturales.

Un évènement inscriptif tout aussi notable et dont traite un certain nombre de théoriciens d'art<sup>4</sup> apparaît dans une œuvre due à un artiste contemporain de Philippe de Champaigne, le peintre Nicolas Poussin (1594-1665), auteur du tableau intitulé *Les Bergers d'Arcadie* (version du Louvre, 1650-55) dans lequel s'insère l'inscription équivoque *Et in Arcadia ego ...* En ce qui concerne notre exposé, c'est à nouveau les travaux que Louis Marin consacre à cette toile et qui intéressent tout spécialement par l'approche pluridisciplinaire, élaborée sur les modèles de la linguistique, de la sémiotique et de la théorie de l'art. C'est en recourant à ces divers systèmes que sont traités successivement le mode d'articulation de l'énoncé écrit, la sémantique de la phrase, à laquelle s'ajouterait une dimension philosophique, découvrant différentes voies qui permettent au fragment d'écriture de prendre sens dans le contexte pictural. Dans l'un de ses débats portant sur cette inscription<sup>5</sup>, inspirée d'une lecture de deux essais, en date des années 1936 et 1955, dus à Panovsky, Marin poursuit, avec l'historien d'art, la question du sens littéral de l'inscription, et plus particulièrement l'ambiguïté relevant des deux possibilités de traduction de la formule latine, problème philologique dont le prolongement se désigne dans l'interprétation iconographique de la toile.

---

<sup>4</sup>Voir notamment Panovsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1969, pp.278-302.

<sup>5</sup> Marin, Louis Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "L'ordre philosophique", 1995, pp.106-125.

Dans *Détruire La Peinture*, la même inscription est prise en charge, privilégiant cette fois la dimension spatiale de l'élément écrit, que l'auteur relie à la disposition des figures, à leurs gestes d'indication et jouant de la repartition spatiale de l'inscription pour lui donner des significations alternatives qu'il trouve réarticulées dans la fiction de l'œuvre.

Chez Poussin, cette fois dans le premier de ses deux autoportraits (1649, musée de Berlin), apparaît une inscription qui fait également l'objet d'un essai dû à Louis Marin<sup>6</sup>. L'entreprise de Marin consiste à s'enquêter sur le sens que peut adopter une inscription lorsque le regardant, en parcourant un espace de représentation extensif, englobant en l'occurrence deux tableaux, opère le rapport de l'écrit et des icônes sur lesquelles l'inscription se trouve être en prise. Le discours du chercheur sur ces œuvres de Poussin, et qui effectivement "transite"<sup>7</sup> entre les deux autoportraits, laisse envisager l'inscription en question comme un modèle d'homologation du verbal et du visuel, mise à même, dans cette perspective, de transcender les limites du cadre. Le propos de Marin est fondé sur le constat des rapports entre, d'une part, la signification du titre *De lumine et colore* inscrit sur la tranche du livre que tient Poussin dans le premier autoportrait et qui fait écho au nom d'un ouvrage, à savoir *De lumine e umbre, colore e mesure*, que Poussin ambitionnait d'écrire, mais il n'a pas réalisé ce projet ; et de l'autre, la pierre enchâssée dans la bague que porte le peintre dans le second tableau (1650, version du Louvre) et sur laquelle tombe la lumière. Ainsi illuminé, le diamant "jette autant de rayons qu'il a de faces et de différentes couleurs, rouge, verte, jaune, bleue. [...] Par lui, *lux* se reflète en *lumen* et *lumen* se

---

<sup>6</sup> Marin, Louis, *Sublime Poussin*, op. cit., pp.186-208.

<sup>7</sup> Le mot est pris dans les écrits de Marin, notamment dans *Détruire la Peinture*, Paris, Éditions Galilée, Collection "Écritures/figures", 1977.

divise en produisant *colores*." <sup>8</sup> De telles analyses, visant à déterminer la signification d'un écrit en fonction tantôt de son aspect sémantique, tantôt des images visuelles qui l'abritent, exemplifient différents modes d'approche, l'un ou l'autre mis en avant suivant le cadre théorique choisi pour fonder la lecture du texte inscrit.

## **I (ii) Rapports mot-image dans le quotidien de la modernité ; interférences dans la production culturelle**

Après ces observations préliminaires à l'étude de notre sujet, il convient de nous pencher sur la question des rapports mot-image dans le quotidien de l'époque qui nous concerne et à en tirer notre réflexion sur le comportement de l'inscription en peinture. Constatons d'emblée l'expansion sans précédent de la presse qui ne cesse de se réinventer sur des supports divers, des journaux, des revues critiques, des magazines illustrés qui comportent tous des images visuelles distinctes recourant à différentes techniques pour leur reproduction : la gravure, puis la lithographie et plus tard, la photographie. Mentionnons encore l'épanouissement de l'art de la caricature, à laquelle se consacrent des revues entières qui se nomment *Le Charivari*, *Le Journal Amusant*, *Le Journal pour Rire*. En ce qui concerne leurs sujets préférés, ils portent sur la politique, sur la presse et sur les journalistes (*Le Journal Pour Rire* consacre aux journalistes un numéro spécial [11 mars 1854]), ainsi que sur des manifestations culturelles et, à certaines époques, sur les distractions en vogue, l'une des plus fécondes étant la vaste fréquentation des expositions de peinture qui fournit aux caricaturistes une infinité de situations divertissantes.

---

<sup>8</sup> Marin, Louis, *Sublime Poussin*, op. cit., p.197.

En restant dans le cadre de l'imprimé, nous découvrons d'autres productions où le verbal et le visuel agissent en contrepoint. Que l'on songe aux livres illustrés dont l'édition est facilitée par le développement de procédés techniques et, plus particulièrement, de la reproduction en couleurs à laquelle on recourt pour des éditions de luxe, ainsi que pour celles de livres d'enfants dont on voit un bel exemple dans *Un après midi d'enfants à Wargemont* (1884) de Renoir. Évoquons sous ce rapport la collaboration d'artistes et de littérateurs, celle à l'œuvre dans les *Sonnets et Eaux-Fortes* de 1869, parus sous la direction de Philippe Burty avec des gravures par Corot, Millet, Jongkind et Manet ; de même celle qui, en 1875, réunit Manet et Mallarmé à travers les quatre lithographies<sup>9</sup>, "flottant entre écriture et image"<sup>10</sup>, que produit le peintre pour accompagner la traduction réalisée par le poète du célèbre poème d'Edgar Allan Poe, *Le Corbeau*. Et l'année d'après, des gravures sur bois exécutées par Manet qui viennent illustrer le poème de Mallarmé, *L'Après-midi d'une faune*. Rappelons aussi la lithographie que crée Manet en affichant *Les Chats* de Champfleury<sup>11</sup>, dont une version réduite s'ajoute au texte imprimé. Ce serait peut-être la sensibilité éveillée par ces démarches qui aurait ouvert la voie à d'autres productions mixtes, pareillement fondées sur l'intégration du texte à l'image. Aussi voit-on la naissance de l'art de la publicité, qui allait s'imposer dans le cours des dernières décennies du siècle et, en outre, un renouveau de l'intérêt porté aux arts décoratifs, au dessin et, en particulier, le dessin des lettres, qui selon Michel Melot<sup>12</sup>, ont acquis dans les années trente et quarante, pour la première fois peut-être, une valeur sémantique particularisée. Sous cet

---

<sup>9</sup> numérotées 53-56.

<sup>10</sup> Voir Schneider, Pierre, " "Du fond d'un naufrage" : Mallarmé regarde Manet" in *Les Cahiers du Musée* no. 65, Automne, 1998, p.9.

<sup>11</sup> Champfleury est le pseudonyme de Jules Fleury (1821-1889), écrivain et critique.

<sup>12</sup> Voir Melot, Michel, *L'illustration : histoire d'un art*, Éditions d'Art Albert Skira 1984, Chapitre VI.

angle, Melot se réfère aux livres de chansons et de ballades à couvertures illustrées, notamment par Célestin Nanteuil et Tony Johannot. Cette double articulation du dessin gagne également les couvertures de revues dont on se sert au même titre pour étaler le contenu thématique d'un numéro. Tout comme l'illustration et l'affiche dont les domaines comme la pratique se rapprochent, ici encore, la méthode consisterait "à faire participer la lettre de l'image, à utiliser le relais formel de la figure"<sup>13</sup>. Indiquons sous ces rapports, les exemples de la *Revue d'Art* vouée à la promotion des arts décoratifs ; celui de *L'Image*, publiée par la société corporative française des graveurs sur bois et qui, à leur dire, a pour but la conservation d'un art que les procédés mécaniques tendent à faire disparaître ; puis *l'Estampe et l'Affiche*, dont chaque numéro est pourvu d'une couverture destinée à visualiser les idées promues par la revue ainsi présentée.<sup>14</sup>

Le rapport entre le mot et l'image s'opère, du reste, sur d'autres plans et dans d'autres contextes : en littérature, par le biais de l'illustration des pages de romans, attendue déjà par le lecteur, puis imposée par l'édition et à laquelle les auteurs s'adaptent par une collaboration régulière avec un illustrateur préféré ou, comme Victor Hugo, en y apportant leurs propres dessins<sup>15</sup>. Par ailleurs, le roman contemporain abonde en descriptions qui ont trait à la peinture : soit que l'histoire qui se raconte et la genèse d'un tableau se confondent ; ou que le texte fasse référence à des œuvres picturales, ce qui est parfois le cas chez les Goncourt ; ou bien, il réarticule en termes langagiers des images déjà traitées en peinture – comme dans cet exemple, la description d'une visite aux Folies Bergères : "Dans le vaste

---

<sup>13</sup> Christin, Anne-Marie, *L'Image Écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, p.118.

<sup>14</sup> Voir *La Lettre Art nouveau en France*, Catalogue rédigé et établi par Philippe Thiébaud, Conservateur en chef au musée d'Orsay, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

<sup>15</sup> Pour une histoire extensive de cet aspect de l'illustration, et d'où ces faits sont rapportés, voir Michel Melot, op. cit.

corridor d'entrée qui mène à la promenade circulaire, où rode la tribu pariée des filles, mêlée à la foule sombre des hommes, un groupe de femmes attendait les arrivants devant un des trois comptoirs où trônaient, fardées et défraîchies, trois marchandes de boissons et d'amour.

Les hautes glaces, derrière elles, reflétaient leurs dos et les visages des passants."<sup>16</sup> ; et ici, d'une promenade dans le Bois de Boulogne : "Les amazones passaient, minces et moulées dans le drap sombre de leur taille, avec ce quelque chose de hautain et d'inabordable qu'ont beaucoup de femmes à cheval ; [...]"<sup>17</sup>

Ou encore, à l'exemple des Goncourt derechef, les écrivains ambitionnent d'élaborer une "écriture artiste" qui consiste à emprunter à la peinture certaines de ses techniques stylistiques qu'ils remanient pour en faire usage dans un texte littéraire<sup>18</sup>, démarche visant à rapprocher le plus possible les deux types de texte, exemplifiée ici par le biais d'une représentation verbale dont la sensibilité impressionniste fortement marquée est effectivement calquée sur celle d'une production picturale stylistiquement assimilable - taches de couleur, mouvance de lumière, brouillement de contour, ainsi que des images récurrentes chez certains de ces peintres : "La pluie tombait toujours, une pluie douce, tendre, pénétrante, fécondante. L'air, rayé d'eau, avait une lavure de ce bleu violet avec lequel la peinture imite la transparence du gros verre. Dans ce jour de neutre atteinte liquide, le jet d'eau semblait un bouquet de lumière blanche, et le blanc qui habillait des enfants avec la douceur diffuse d'un rayonnement. La soie des parapluies tournant dans les mains jetait çà et là un éclair. Le premier sourire vif du

---

<sup>16</sup> Maupassant, Guy de, *Bel-Ami*, Paris, Éditions Albin Michel, 1958, p.19 (Édition originale, 1885).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>18</sup> Pour une discussion de ce procédé, voir l'article de David Scott intitulé "Writing the arts: aesthetics, art criticism and literary practice" in *Artistic Relations, Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Collier, Peter and Lethbridge, Robert, eds, Yale, Yale University Press, 1994, pp. 61-76.

vert commençait sur les branches noires des arbres, où l'on croyait voir, comme des coups de pinceau, des touches printanières semant des frottis légers de cendre verte."<sup>19</sup>. Du reste, il se trouve que plus d'un ouvrage romanesque a pour thème l'histoire d'un peintre – d'un Claude Lantier dont l'image ici profilée sur son chef d'œuvre se dessine dans l'écriture: "Claude, en manches de chemise malgré la rude température, n'ayant mis dans sa hâte qu'un pantalon et des pantoufles, était debout sur la grande échelle, devant son tableau. Sa palette se trouvait à ses pieds, et d'une main il tenait la bougie, tandis que de l'autre il peignait. Il avait des yeux élargis de somnambule, des gestes précis et raides, se baissant à chaque instant, pour prendre de la couleur, se relevant, projetant contre le mur une grande ombre fantastique, aux mouvements cassés d'automate. Et pas un souffle, rien autre, dans l'immense pièce obscure, qu'un effrayant silence."<sup>20</sup> – ou bien, celle d'une communauté d'artistes qui suit de très près le train de vie des peintres contemporains et dont la journée se passe dans la forêt de Fontainebleau et la soirée dans une auberge avoisinante, ou qui, restés à Paris, dînent chez le Père Lathuille.

Évoquons enfin la relation mot-image réalisée dans ce que Leo H. Hoek<sup>21</sup> qualifie de 'commentaire d'art', ainsi que dans la littérature d'art, centrés tous deux sur l'image. La relation visée peut être établie à travers la reconstitution verbale d'un texte iconique, par le biais d'une transposition

---

<sup>19</sup> de Goncourt, Edmond et Jules, *Manette Salomon*, Édition définitive, Paris, Flammarion et Fasquelle, p.208. Édition originale 1865 à la librairie internationale Lacroix, Verboeckhoven.

<sup>20</sup> Zola, Émile, *L'Œuvre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p.400. Édition originale 1886 à la librairie G. Charpentier et Cie, Paris.

<sup>21</sup> Hoek, Leo H., "La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique", in *Rhétorique et Image, textes en hommage à Á. Kibedi Varga*, Hoek, Leo H. et Kees Meerhoff (éds.), Amsterdam – Atlanta, GA, Éditions Rodopi B.V., 1995, p.65.

intersémiotique ; ou encore, le texte écrit peut instaurer une lecture synesthésique qui tient lieu d'expérience perceptuelle.

On comprend ainsi que les rapports inter-artistiques, coïncidence ou métissage de différentes manifestations esthétiques dont nous avons tenté d'esquisser les articulations pertinentes, s'étendent et se diversifient au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle. À partir des années quatre-vingt, les dernières décennies du siècle inaugurant le mouvement symboliste devaient apporter des modifications profondes qui ont trait notamment à la réaction classicisante, au déplacement d'un comportement artistique dit naturaliste par un autre, exaltant cette fois la sensibilité propre à l'imaginaire. Les perturbations, ressenties tant dans la production que dans le domaine de la critique d'art ainsi que par rapport à l'exposition des œuvres, devaient constituer l'enjeu d'un débat qui se prolonge jusqu'au tournant du siècle et même au-delà. Ces aspects se situent, bien sûr, aux abords de notre problématique mais ils méritent d'être signalés, ne fut-ce que pour désigner l'horizon sur lequel le tableau se détache au long des années dont nous traitons.

### **I (iii) Modèles théoriques**

Notre travail s'inscrit dans le contexte des recherches sur la peinture d'orientations diverses et qui se constituent à partir d'un certain nombre de modèles révélant différentes approches de la relation mot-image :

(i) celui qui place au cœur du discours la dialectique du verbal et du visuel instaurée par la transposition en images visuelles d'un texte écrit, sous-jacent en l'occurrence au texte iconique interrogé et dont la présence marquée instaure une certaine lisibilité à l'égard de la représentation



picturale. Cette manifestation de la relation mot-image a été étudiée par le célèbre historien d'art Meyer Schapiro dans un ouvrage original intitulé *Words and Pictures*<sup>22</sup>. L'on vise, dans ce cas, le texte biblique, plus particulièrement certains épisodes par rapport auxquels Shapiro, en suivant l'évolution exégétique de thèmes classiques, considère la représentation iconographique de motifs récurrents, à partir de l'antiquité tardive et jusqu'au dix-huitième siècle ; et sous ce jour, la manière dont le récit original, voire le sens des mots constituant l'histoire racontée, se dessine dans la configuration des images.

(ii) celui qui étudie de manière circonstanciée une seule inscription, insérée dans un tableau singulier, démarche qui permet d'accéder, par le vocable et la syntaxe, aux unités significatives structurant le texte iconique. Ce genre d'examen est pratiqué dans plusieurs travaux dus à Louis Marin, notamment les études sur Philippe de Champaigne<sup>23</sup> et sur Nicolas Poussin<sup>24</sup>.

Dans les *Études Sémiotiques*, le dialogue du verbal et du visuel est exploré sous une optique en prise directe sur la sémiologie, en vue de constituer une sémiologie picturale et qui effectivement prend appui sur la linguistique. Aussi, même que l'œuvre étudiée est constituée par des signes visuels, il estime que "la constitution de la sémiologie implique la médiation nécessaire du langage dans tout système sémiologique extra-linguistique." Son recueil d'articles<sup>25</sup> a pour critère fondateur la rencontre du visible et du

---

<sup>22</sup> Schapiro, Meyer, *Words and Pictures, On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, The Hague and Paris, Mouton, 1973.

<sup>23</sup> Marin, Louis, "Écriture/Peinture : L'Ex-Voto de Champaigne", in *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op. cit. , pp. 409-431.

<sup>24</sup> Voir a) *Détruire la Peinture*, Paris, Éditions Galilée, Collection "Écritures/figures", 1977 b) *Sublime Poussin*, op. cit.

<sup>25</sup> Marin, Louis, *Études Sémiologiques, écritures, peintures*, Paris, Éditions Klincksieck, Collection "Esthétique", 1972.

lisible dans la lecture d'un texte, et spécifiquement les différentes modalités de cette rencontre. En partant d'une position théorique qui envisage le tableau comme "un texte figuratif et un système de lecture ..." (page 19) les parcours de l'auteur dans différents domaines esthétiques engagent une réflexion sur les rapports du voir et du dire, axés sur divers objets : un texte épistolaire qui parle d'un tableau ; des énoncés littéraires ou bibliques marqués d'images verbales ; puis des écritures en marge ou insérés dans une œuvre picturale, ou encore, une médaille porteuse d'une figure et d'une légende, et par la suite, un emblème. C'est sur cet ensemble de productions que s'élabore l'argument et d'où se dégage une problématique informée par un discours sémiologique sur l'écrit et l'image, basé sur l'idée que le tableau est à envisager comme un texte, se donnant à "lire" et à déchiffrer, en privilégiant le fondement verbal.

(iii) La question de la coïncidence du mot et de l'image revient dans un ouvrage de Victor Stoichita<sup>26</sup> où elle s'inscrit dans une enquête, à orientation sémiotique également, sur le statut de l'image dans un contexte artistique et historique délimité, à savoir "l'image peinte en Europe occidentale entre 1522-1675". Dans cette perspective, Stoichita considère plusieurs toiles dont l'engagement avec des textes écrits s'opère soit par l'inscription de mots dans l'espace de représentation ; soit par la présence implicite d'un texte verbal sous-jacent, et qui transparait au travers des images représentées. Un exemple curieux du premier type est repéré dans le tableau intitulé *Le Christ chez Marte et Marie* dû à Pieter Aertsen (1552). L'intérêt de cette œuvre pour ce qui nous concerne dérive plus particulièrement de ce qu'elle permet de considérer les interférences de deux inscriptions (problème abordé dans

---

<sup>26</sup> Stoichita, Victor, *L'Instauration du Tableau, Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

notre troisième chapitre, III(i) ), apparaissant en l'occurrence chacune dans une autre zone de la représentation, et dont l'une délimite un espace qui, selon Stoichita, fonctionne comme un hors-texte par rapport à l'espace du premier plan ; l'autre inscription se situe à la frontière des deux espaces, encore que "En laissant une mince portion libre, il [le peintre] suggère sans équivoque la continuité entre les deux niveaux d'espace."<sup>27</sup> Cette dernière écriture, marquant le passage d'un espace à l'autre, désigne en l'intitulant, le texte évangélique qui fonde la représentation ; alors que la première inscription, encadrant la scène se jouant à l'arrière plan, se rapporte à un événement raconté dans l'Évangile nommé. De sorte qu'au plan textuel les deux écrits coïncident tout en étant situés dans des espaces contrastifs quant aux niveaux stylistique, générique, thématique autant qu'à ceux liés à la composition et à l'échelle de grandeur, antithétiques du reste au regard de leur conceptions. En même temps, ainsi que Stoichita l'explique, la représentation comporte non moins de rappels au texte dont elle s'inspire, destinés, eux, à renouer les deux parties de la composition.

(iv) Les recherches de Svetlana Alpers<sup>28</sup>, situées dans une période historique à peu près contemporaine à celui qu'étudie Stoichita, se poursuivent dans une autre direction. Traitant, parmi nombre de sujets, de la représentation de textes écrits, son propos vise notamment la manière dont l'inscription de mots s'intègre tout naturellement à l'instauration des images dans une tradition de peinture hollandaise courante à cette époque et par laquelle cette dernière se distingue.

Étudiant ce phénomène de plus près, l'auteur fait repartir le point de vue sur l'écrit et l'image sur trois paliers : "les inscriptions ; la représentation de

---

<sup>27</sup> Ibid., p.15.

<sup>28</sup> Alpers, Svetlana, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, London, Penguin Books Limited, 1989.

textes comme lettres ; et les légendes implicites dans des œuvres narratives"<sup>29</sup>, le premier étant, bien entendu, le plus pertinent pour ce qui nous concerne. Poursuivant sur ce sujet, Alpers montrera que dans une peinture à inscription la fonction du texte écrit est adéquate à celle du texte iconique, l'un comme l'autre étant assimilables à un art de description. Ainsi, à l'encontre d'une toile comme *Le Christ chez Marthe et Marie* dont justement l'intelligence est ordonnée par le déchiffrement de l'inscription, les textes descriptifs "étendent sans creuser la référence des œuvres"<sup>30</sup>.

Parmi les toiles considérées, celles de Saenredam se signalent particulièrement par l'inscription de mots sur des objets perçus, de par leur aspect signique, comme dotés d'une surface dure, s'agissant ainsi d'une inscription peinte dont l'exécution distinctive laisse apercevoir l'origine de cette activité. C'est que les mots étant inscrits sur la représentation d'une dalle ou d'une dalle funèbre, sur un mur ou sur une colonne en pierre, autant leur manière d'être évoque l'objet désigné par la définition lexicale d'une inscription, soit un "ensemble de caractères écrits [...] ou gravés sur une surface dure [...]"<sup>31</sup>, autant cette manière permet-elle de saisir à la fois l'aspect matériel d'une inscription proprement dite et son incarnation en peinture.

(v) Or il est encore une direction de recherche, celle qui se dégage d'une analyse d'un ensemble d'énoncés écrits, pris dans des œuvres-clé issues de diverses époques, articulant le travail sur un concept théorique qui donnerait sens aux inscriptions interrogées. Ce mode d'approche a été appliqué dans des recherches menées par Claude Gandelman, notamment dans un texte

---

<sup>29</sup> Ibid., p.172.

<sup>30</sup> "extend without deepening the reference of the works", ibid., p.187.

<sup>31</sup> Voir notre introduction.

extensif intitulé *By way of introduction : Inscriptions as Subversion*<sup>32</sup>. En partant du constat que le système de lecture impliqué par l'inscription est foncièrement différent du système dirigeant la scrutation d'un tableau, l'auteur considère le problème de la subversion, d'autant celle du tableau provoquée par le texte d'une inscription que celle d'une inscription entraînée par les images qui l'abritent. Faisant du phénomène le concept clé de son enquête, il l'étudie dans un corpus représentatif d'œuvres d'art d'où il dégage un certain nombre de techniques de subversion, d'ordre kinétique, esthétique, idéologique, enfin hiératique ou pseudo-hiératique (lorsque l'artiste introduit un dogme théologique dans un tableau religieux, la démarche ayant pour effet de subvertir une interdiction ou un tabou théologique). Du reste, envisageant le problème sous une optique austinienne, l'auteur fait remarquer que dans la mesure où les inscriptions rendent compte d'une chose, comme dans certaines instances de subversion esthétique, elles auraient un caractère illocutionnaire. Alors que d'autres manifestations d'inscription, instaurant une subversion kinétique, seraient perlocutionnaires dès lors qu'elles imposent au spectateur de faire une chose, d'aborder sous un autre angle de vue l'objet visé, d'opposer, parfois nier l'orientation globale du tableau, ou encore de réorienter le regard devant la peinture.

(vi) Les théoriciens évoqués jusqu'ici posent comme objet de recherche le tableau lui-même, inspiré soit d'une source écrite extra-picturale, soit d'un texte inscrit sur le support mais accolé aux images ; ou encore, accompagné ou confronté par une inscription peinte. L'enjeu principal de leur enquêtes se dessinerait ainsi dans l'espace d'une oeuvre picturale. Or, l'approche de

---

<sup>32</sup> Gandelman, Claude, "By way of introduction: Inscriptions as Subversion", *Inscription in Painting, Visible Language* XXIII, 2/3, 1989, 141-169.

Hoek<sup>33</sup>, à l'égard des relations texte/image étudiées dans le cadre de ses recherches sur la transposition intersémiotique, est autrement intéressante dès lors qu'il considère, dans une perspective sémiotique/pragmatique, un éventail de productions déployant différentes manifestations de relations verbo-visuels. Il s'agirait donc non seulement d'œuvres artistiques mais aussi d'ouvrages écrits où, du reste, le chercheur perçoit une distinction entre textes proprement littéraires - poésie picturale, romans d'artistes - d'un côté, et par ailleurs, textes argumentatifs. Ces derniers peuvent englober entre autres la critique d'art et la théorie de l'art ainsi que la " 'littérature d'art', visant l'imitation, la transposition ou la description littéraire d'œuvres artistiques", à distinguer celle-ci de la " 'commentaire d'art' visant la construction d'un savoir"<sup>34</sup>. L'hypothèse avancée est que les relations entre le texte et l'image dépendent de "leur situation de production/reception et non pas de la nature intrinsèque du texte ou de l'image."<sup>35</sup>. Aussi, le classement de ces relations - c'est-à-dire la détermination d'une catégorie adéquate où ranger les trois types de relations repérés par l'auteur, opérée en fonction de la "situation de communication" - tiendra à la perspective adoptée au départ. À partir de cela, l'auteur procède à l'examen de différents genres de productions, instaurant chacun son propre type de discours. Reportée sur une pluralité d'ouvrages où le verbal et l'iconique se conjuguent et dont la co-présence donne lieu à de multiples interférences, la démarche analytique permettra d'établir une classification de types de transposition intersémiotique. Si, cependant, l'exploration du sujet ne touche aux abords de notre propos eu égard à la diversité de textes englobés, le dégagement de deux perspectives signifiantes, celle de la production et celle de la réception,

---

<sup>33</sup> Voir Hoek, Leo H., op. cit.

<sup>34</sup> Ibid, p.65.

<sup>35</sup> Ibid.

laisse émerger une dimension supplémentaire, à en tirer profit pour donner une signification à la relation du mot et de l'image dans un tableau à inscription. Car sous cet éclairage le texte iconique et celui écrit pourraient s'envisager tantôt séparément, en reportant ce dernier à un évènement particulier, à l'exemple de la toile de Claude Monet, intitulé *Rue Saint-Denis, fête du 30 juin 1878* ; tantôt de concert comme dans les peintures de *Inondation à Port-Marly* de Alfred Sisley où, tant par le style graphique et la facture que par le sens des mots, la signification de l'écrit se fondera sur celle du texte iconique.

À considérer le sujet sous les angles ici désignés, il apparaît en résumé que reste à entamer une étude suivie d'une peinture riche en inscriptions, à savoir celle de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, les abordant comme une trace historique, informée par les institutions comme par les évènements dont l'époque est scandée. Notre travail consistera de fait à récupérer un certain nombre d'inscriptions, sélectionnées en fonction de leur appartenance générique, calquée, elle, dans certains cas sur des formules préexistantes (la dédicace, le slogan), dans d'autres sur celles (la topo-inscription, l'inscription de livre) que nous aurons formulées à partir du rôle octroyé par les images environnantes. Dans l'ensemble, il s'agirait d'écrits informés par le discours socio-culturel, instaurant dès lors autant de repères par où tracer un parcours propre à découvrir le visage d'une époque. On voudrait montrer par ailleurs que si la vue que présente cette dernière - à travers la lecture, les loisirs, la topographie, puis les cercles de peintres dont l'œuvre de certains est marqué - se dessine dans la peinture, l'inscription, elle, s'articulant dans un autre registre et fonctionnant en contrepartie, offre moyen de préciser, nommément ou par déduction, le lieu peint, d'affirmer

l'identité d'un personnage portraituré, de reconnaître le livre représenté, bref d'exposer le lieu d'émergence des images.

### **Définition du terme "inscription en peinture"**

On constate que le terme "inscription en peinture" soulève des problèmes d'ordre conceptuel à résoudre d'emblée, avant d'entamer le travail propre, afin de pouvoir situer l'objet de notre étude dans un cadre théorique adéquat. Il nous faudra, partant, préciser les définitions qui seraient à même de cerner de manière rigoureuse la présente problématique telle que nous la concevons.

Ainsi l'inscription que nous envisageons se définira, selon l'approche

(a) comme une entité textuelle qui apparaît dans un contexte pictural et qui, ce faisant, prend sens dans le discours d'une représentation picturale ;

(b) comme un ensemble de signes<sup>36</sup> écrits qui s'insère dans un agencement de signes iconiques<sup>37</sup> ;

(c) comme une unité visuelle composée de signifiants plastiques<sup>38</sup> - formels, chromatiques, texturaux - inscrits sur le support d'une œuvre d'art.

Ces trois manifestations d'inscription définiront de concert l'inscription objet de notre étude. Les relations entre ces trois articulations se marquent

---

<sup>36</sup> Le terme "signe" est ici utilisé au sens que lui donne C S Peirce: "Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre." Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe, rassemblés et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "L'Ordre Philosophique", 1978, p. 121.

<sup>37</sup> Indiquons la définition peircienne d'icône: "Sous-signes premier de la dimension de l'objet. Ressemble à l'objet qu'il représente." *Ibid.*, p.20.

<sup>38</sup> Pour la description d'un énoncé plastique nous renvoyons au *Traité du Signe Visuel*, op.cit., pp.189 et seq.



soit par leur complémentarité – ce qui est le cas de la plupart des œuvres impressionnistes que nous avons repérées – soit par un effet de divergence, tel que nous l'avons découvert dans certaines toiles réalistes ou symbolistes. Précisons, enfin, que si l'inscription visée, quel que soit le plan par lequel elle est définie, prend sens dans le discours de la représentation picturale où elle apparaît ne laissera pas pour autant de faire connaître le contexte dont elle dérive. Ainsi comprise l'inscription dans cette peinture intéresse par la capacité qu'elle a de mettre en rapport le contexte de sa performance et celui extérieur, répercuté sur la toile.

### **Courants de recherche exploités**

Les termes dans lesquels s'articulent les définitions désignent, bien entendu, leur dérivation théorique. La première engagera donc la question des relations transtextuelles, traitée notamment par Gérard Genette<sup>39</sup>, et complétée par d'autres aspects relevant de la théorie de l'art. La seconde s'inscrit dans une perspective sémiotique (peircienne), et la troisième est à rapporter plus particulièrement à la sémiotique visuelle, notion élaborée par le Groupe  $\mu$  dans l'ouvrage intitulé *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*<sup>40</sup>. L'intérêt des travaux dus à ces chercheurs s'indique ainsi en ce que, tout en permettant chacun d'envisager l'inscription en peinture sous une optique particulière, la coïncidence de leurs théories offre moyen de circonscrire l'objet tel qu'il se propose pour notre examen. De surcroît, l'intégration effective de divers courants de recherche favorise

---

<sup>39</sup> voir Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, Collection " Poétique", 1982.

<sup>40</sup> op. cit.

une réflexion compréhensive sur l'objet interrogé, réflexion d'autant plus apte que la co-présence, dans un tableau à inscription, d'éléments hétérogènes est susceptible d'engendrer des problèmes d'ordres différents ne pouvant être exposés qu'à condition de les rapporter à une pluralité adéquate de théories, en empruntant les outils proposés par les écoles convoquées à cette fin.

Quant aux domaines spécifiques choisis pour installer notre problématique, il semblerait que la double approche de la transtextualité et de la sémiotique/sémiotique visuelle permettrait d'aborder l'objet en vue dans sa lisibilité comme dans sa visibilité. En un sens on pourrait avancer que la rencontre du mot et de l'image, davantage encore la complexité des rapports ainsi produits, serait l'élément qui instaure, voire autorise la compatibilité de théories apparemment divergentes. Car, d'un côté ces outils théoriques sont propres à rendre compte, chacun à part, des diverses composantes de l'inscription en peinture ; d'un autre côté, ils sont pleinement adaptés à traiter tantôt l'univers extérieur tantôt le contexte intérieur par lesquels l'inscription est dans la même mesure informée.

Par ailleurs, pour autant que notre raisonnement, par certains de ces côtés, soit marqué d'une pensée sémiotique, il ne s'agira pas ici d'une tentative d'analyse des toiles de notre corpus qui soit rigoureusement fondée sur le modèle peircienne, en vue d'arriver à une classification systématique des inscriptions dérivée des catégories établies dans son œuvre. Plutôt serait-il question de faire usage de l'outil sémiotique, tel qu'il se pratique dans la discipline de la sémiotique d'art, envisageant le tableau, ainsi que nous le faisons, "comme un élément constitutif d'un système de signes et de représentations en interaction complexe avec d'autres systèmes de signes et

de représentations dans la formation sociale."<sup>41</sup> Cette dernière, estime Norman Bryson, "... n'est pas donc quelque chose qui survient ou qui s'approprie ou qui utilise l'image pour ainsi dire *après* qu'elle a été faite : ce serait plutôt que la peinture, en tant qu'une activité du signe, se déploie en dedans de la formation sociale dès le début. Et de l'intérieur – la formation sociale est, de façon inhérente et immanente, présente dans l'image, et non un hasard ou un élément externe s'accrochant à une image qui aurait préféré peut-être qu'on la laisse tranquille."<sup>42</sup> Or, si notre conception de l'inscription en peinture, par rapport au contenu comme à l'expression graphique, privilégie l'articulation dans le tableau du contexte socio-culturel d'où il émerge, ce serait bien sûr que ce point de vue coïncide avec le caractère particulier de l'école de peinture ici visée, à l'égard, certes, des sujets dépeints, imposé non moins par la signification des inscriptions récurrentes dans cette peinture.

Signalons enfin le statut transdisciplinaire de la sémiotique, relevé par Mieke Bal et Norman Bryson<sup>43</sup> : elle n'est pas confinée à un seul domaine mais s'applique à tous, ce qui la rend parfaitement adaptée pour traiter dans les mêmes termes des entités, telles l'inscription écrite et la représentation iconique, s'articulant chacune par le relais de systèmes signiques distincts.

---

<sup>41</sup> Bryson, Norman et al., (eds), *Visual Theory - Painting and Interpretation*, Cambridge, Polity Press, 1992, p.8.

<sup>42</sup> Ibid, p.66.

<sup>43</sup> Pour une discussion de cette propriété de la pratique sémiotique voir Bal, Mieke and Bryson, Norman, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, v.73, June, 1991, p.176.

Le concept de *transtextualité*, affiné dans le cours de plusieurs ouvrages dus à Gérard Genette et notamment dans *Palimpsestes*<sup>44</sup>, est défini par "tout ce qui le [le texte] met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes."<sup>45</sup> Pour ce qui concerne nos propres recherches, l'objet désigné par le terme genettien s'intègre à la présente problématique du fait notamment qu'autant l'inscription que son contexte pictural se laissent aborder comme textes à déchiffrer, soit écrit, soit iconique, ce texte envisagé moins comme une entité statique qu'un "travail mobile"<sup>46</sup>. De surcroît, si la théorie de transtextualité est propre à prendre en charge les deux aires de l'inscription, l'un relevant du contexte interne, l'autre de celui extra-pictural, elle permettra au même titre de confronter les deux environnements afin de découvrir dans quelle mesure et par quelles modifications le monde extérieur est assimilé dans l'univers pictural. On constatera dans la suite de notre travail la valeur de cette approche par l'exemple du *Portrait de Zola* (1867-1868) dû à Manet, et tout particulièrement en rapport à la triade de reproductions ; dans tel autre cas, celui de la nature morte intitulée *Le Bouquet de Violettes* (1872), également de Manet, ce sont justement les particularités (auto)biographiques qui permettent de reconnaître autour de la dédicace des niveaux de signification par delà l'écriture, relevant par exemple du pli de la feuille ou de son déploiement dans l'espace de représentation.

Notre définition de l'inscription en peinture, soucieuse de mettre au jour les éléments constitutifs de l'objet sous les optiques les plus productives pour le projet ici visé, prenant en compte à ce titre la perspective linguistique,

---

<sup>44</sup> op. cit.

<sup>45</sup> Ibid, p.7

<sup>46</sup> Kristeva, J., citée dans Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.444.

ainsi que l'aspect signique, affirme de même la qualité plastique<sup>47</sup> complétant le phénomène. Or, au regard de cette dernière composante, il s'avère que, face aux fondements de la sémiotique de l'image établis à travers l'oeuvre de Roland Barthes et de Louis Marin où seul l'iconicité du signe est accordé un statut sémiotique, l'innovation du courant théorique développé par le Groupe  $\mu$  aura été de reconnaître la dimension matérielle du signe visuel, sa constitution tripartie dont on peut tirer un sens, tant au plan de l'expression que celui du contenu. Ce genre de recherche a une évidente pertinence pour certains aspects de l'inscription en peinture : il nous permet d'abord de situer le problème dans un cadre sémiotique en même temps qu'il laisse considérer séparément les côtés matériels de l'inscription. Par ailleurs, si le coloris comme la texture, sinon la forme, est apte à associer le signe écrit au signe iconique, les "créations" lexiques du Groupe  $\mu$  permettront désormais de rendre compte de ce comportement. De sorte que, tout en désignant l'inscription au plan du lisible comme une entité autonome vis-à-vis du contexte représentationnel, compte tenu de son énonciation en langage verbal, comme de l'usage de signes écrits, l'on est amené à constater en contrepartie un effet d'homologation au plan du visible, pris en charge par des descriptifs comme iconoplastique, chromatique ou textural, inventés pour décrire des qualités sensibles au regard.

Une autre direction théorique se poursuit dans un travail abordant l'inscription en peinture dans une perspective historique, alignée sur l'histoire de l'art, s'occupant à ce titre d'une diversité de tableaux distribués au fil des époques comme à celui des styles et à travers lesquelles se posent les fondements d'une théorie d'inscription en peinture. Nous retrouvons ici les

---

<sup>47</sup> Voir la note 38.

recherches, à orientation sémiotique également, dans le domaine de l'esthétique menées par l'historien d'art Mieczyslaw Wallis<sup>48</sup>, à qui on doit l'ouvrage *Arts and Signs*, et spécifiquement, l'article sur l'histoire, la manifestation et la performance de l'inscription en peinture<sup>49</sup>. Il qualifie ce genre d'écrit de 'semantic enclave', et il est censé désigner "cette partie d'une œuvre d'art qui consiste en signes d'un genre différent ou tirée d'un système différent de signes dont consiste le corps principal de cette œuvre d'art"<sup>50</sup>.

Les recherches originales amorcées par Wallis aboutissent à une classification typologique d'inscriptions reportée sur les moments successifs de l'histoire de l'art. Vérifiées selon le mode du contenu, ces inscriptions sont réparties *grosso modo* sur trois périodes : **la médiévale**, puis **la moderne**, allant du seizième au dix-neuvième siècles, et enfin **la récente**, débutant au vingtième siècle. Pour la première phase, il distingue quatre types d'inscription, à savoir 1) "Des inscriptions qui véhiculent des informations concernant les personnes montrées, les personnes allégoriques, les objets, les événements" ; 2) "Des inscriptions envisagées d'être des affirmations faites par des personnes portraiturees..." ; 3) "Des inscriptions qui sont des invocations" 4), et "Des affirmations d'artistes"<sup>51</sup>. Or, la rupture qui marque l'avènement de l'époque moderne se reconnaît à l'abandon de certaines pratiques naguère en cours. En premier lieu, les inscriptions conçues comme des énoncés émis par les personnages figurés disparaissent ; s'effacent de même les inscriptions traitées comme unités d'information, exception faite

---

<sup>48</sup> Wallis, Mieczyslaw, *Arts and Signs*, Bloomington, Indiana University, Research Centre for Language and Semiotic Studies, 1975.

<sup>49</sup> L'article, intitulé "Inscriptions in Paintings", est publié originellement dans la revue *Semiotica*, vol. IX, 1973.

<sup>50</sup>"that part of a work of art which consists of signs of a different kind or from a different system than the signs of which the main body of that work of art consists". Ibid., p.1.

<sup>51</sup> 1) "Inscriptions that convey information about the persons shown, the allegorical persons, objects, events" 2) "Inscriptions intended as statements by persons portrayed..." 3) "Inscriptions that are invocations" 4) "Artists' statements", ibid., pp. 6-9.

des portraits où ce type d'inscription persiste ; alors que des textes articulés sous la forme de maximes reviennent ponctuellement à partir du seizième et jusqu'au dix-huitième siècles. Au reste, il se trouve qu'au cours du dix-neuvième siècle "le vaste assortiment de signes conventionnels, de symboles, de personnifications, d'allégories, qui ont marqué la peinture de l'Europe occidentale depuis le seizième et jusqu'au dix-huitième siècles... est lentement abandonné".<sup>52</sup> Quant aux dernières décennies du dix-neuvième siècle, Wallis constate un revirement vers les inscriptions de nature autobiographique et les maximes. Dans la perspective qui est la nôtre, ce seront les deux dernières phases qui auront le plus de pertinence et serviront ainsi à fonder l'enquête que nous entamons. Ce sont les inscriptions datant de la période impressionniste qui nous intéresseront plus particulièrement, d'autant plus que nous n'en avons pas trouvé dans la période romantique et rarement dans celle dite réaliste ; puis certaines inscriptions des années qui s'ensuivent, marquées, elles, par une réaction classicisante et l'ouverture au mouvement symboliste.

De par certains aspects, notre façon de voir prend appui sur celle de Wallis, notamment par une approche sémiotique appliquée à la peinture, mais aussi que la démarche méthodologique, ordonnée par époque art-historique et, à l'intérieur de celle-ci, par genre de tableau englobant - portrait, nature morte ou paysage - conduit à une typologie d'inscriptions alignée successivement sur les déterminants stylistique puis générique.

Or, il est curieux de constater qu'en traitant de la période impressionniste, Wallis s'est persuadé que les inscriptions dans cette peinture sont peu communes, les rares occurrences étant "mal définies, indistinctes,

---

<sup>52</sup> "the vast set of conventional signs, symbols, personifications, allegories, which marked West European painting from the 16th to the 18th century ... was gradually abandoned". Ibid., p. 19.

illisibles". Sous ce point de vue il est évident que l'intérêt du texte écrit relèvera uniquement de sa visibilité aussi réduite qu'elle peut paraître. Notre travail tentera de corriger cette vue partielle, en montrant d'abord qu'il s'agit d'une époque riche en inscriptions ; ensuite qu'autant leur extension dans la peinture d'alors permet de gagner, au plan du lisible, les lieux variés de la société contemporaine, autant l'épaisseur de leur présence dans les oeuvres d'art fait ressortir au regard de l'observateur ce qui devait être le caractère distinctif du contexte entourant cette production. Dans le creuset de cette représentation on reconnaît un certain nombre d'inscriptions importantes, à signaler pour leur intérêt documentaire tant sur le plan biographique que sur celui historique. On peut penser sous ce rapport à quelques portraits dédiés - pratique socio-culturelle en outre fort répandue alors, intéressant l'oeuvre peinte comme il s'est fait au long des années pour l'oeuvre écrite - et qui sont destinés à marquer les rapports d'amitié entre les individus, artistes et hommes de lettres célèbres désignés graphiquement par leur nom. D'autres instances d'inscription seraient à relier à la période de transition politique dont s'inspire le contexte pictural, d'autres encore évoquant des évènements singuliers conçus pour avancer le statut encore incertain de la peinture dite moderne. Ces observations liminaires laissent apercevoir que la valeur des inscriptions dont on traite dépasserait largement leur seul aspect visuel.

### **Ut pictura poesis**

Avant de traiter notre corpus d'inscriptions et dans le cadre d'une réflexion historique sur le rapport du texte à l'image dans un tableau inscrit, on voudrait toucher très sommairement sur la genèse de la doctrine *Ut Pictura Poesis*, tentant de dégager les points forts de la problématique à laquelle elle donne lieu afin en un deuxième temps de considérer le rôle



qu'elle a joué dans la reformulation de la peinture à l'époque ici visée. Le sujet est ainsi amorcé en remontant aux origines d'un précepte, pour s'enquêter dans la suite sur sa transformation en doctrine dans le cours du seizième siècle, la rattachant en dernier lieu à la remise en question des conventions classiques annoncée par l'avènement de la tradition moderniste.

L'expression *Ut pictura poesis* énoncé, on le sait, dans le *Ars Poetica* d'Horace - avoisinant idée exprimée dans la *Poétique* d'Aristote, selon laquelle la visée de la poésie comme celle de la peinture se résume dans l'imitation<sup>53</sup> - envisage la poésie en termes de peinture, analogie fondée sur le constat que telle la peinture qu'il faut étudier de près mais également avec un certain recul, telle la poésie<sup>54</sup>. Or il se trouve que dans le prolongement de la Renaissance, vers le milieu du seizième siècle, lorsque, en l'absence d'écrits proprement adaptés à la peinture, les traités d'Horace et d'Aristote sont appropriés à la poésie pour servir d'un *Ars Pictoria*<sup>55</sup>, l'analogie sera appliquée en sens inverse, la peinture, de façon symétrique, étant assimilée à la poésie. Le chercheur David Scott<sup>56</sup> considère que cette conception erronée de la formule ancienne convenait à l'esprit des théoriciens néo-classiques, et permettait d'exprimer l'idée que la peinture comme la poésie est à envisager comme un art descriptif fondé dans l'imitation.

Muée en doctrine humaniste, édifiée par un ensemble de codes et de pratiques traitant de l'imitation, de l'invention et de l'expression, la formule *Ut pictura poesis* devait à travers les siècles perdre de sa force, pour être

---

<sup>53</sup> Il faudra, cependant, prendre en compte que "Both Aristotle and Horace had suggested interesting analogies between poetry and painting, though they had by no means tended to identify them as did the Renaissance and Baroque critics." Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton and Company, 1967, p.4 .

<sup>54</sup> Ibid., p.5.

<sup>55</sup> Ibid., p.7.

<sup>56</sup> Voir Scott, David, *Pictorialist Poetics Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p.5.

finalement controversée par la thèse du dramaturge et philosophe Gotthold Ephraim Lessing, énoncée dans le *Laocoon* (1766), et dont l'importance première réside, on le sait, dans la distinction établie entre la succession temporelle, considérée comme le domaine de la poésie, et la coexistence dans l'espace, étant, elle, du ressort de la peinture.

Il n'empêche que la doctrine ne laisse de perdurer jusque dans le dix-neuvième siècle, notamment dans la peinture à grand sujet à laquelle s'exercent des artistes imbus de la tradition classique, tels Meissonier, Cabanel ou Gérôme. Mais aussi et surtout la doctrine est consacrée par le système de valeurs en cours aux institutions artistiques, à l'École des Beaux-Arts comme à l'Académie, responsables, avec l'État pour l'administration du Salon. Or, vers les années soixante du siècle, cette conception de la peinture avec la théorie d'imitation qui la fonde, entraînant sa dépendance sur le texte littéraire, poétique ou mythique, de mise depuis le seizième siècle, et même après la distinction établie par Lessing, serait effectivement abandonnée, non sans une forte résistance de la part de l'Académie, pour faire place à une peinture dite moderne, l'auto-réflexivité de celle-ci assurée par l'absence, ou plutôt le refus d'une référence textuelle pour régir sa perception, voire son ultime interprétation. Et même s'il y avait des peintres novateurs comme Delacroix qui croit encore à certains éléments de la doctrine, et dont l'empreinte se reconnaît à ses thèmes de composition, pour les peintres représentatifs de la tradition moderniste, la signification attribuée à une doctrine fondée dans l'Antiquité n'aura plus guère de pertinence.

L'affranchissement de la nouvelle peinture des contraintes d'un texte déterminant devait entraîner un certain nombre de conséquences : d'abord, la représentation iconique ne se constitue plus comme texte à partir d'une référence à un écrit préexistant. On ne peut donc procéder désormais, ainsi

que le pourraient les historiens d'art classiques, par l'identification du texte fondateur pour éventuellement retracer sa réarticulation en termes iconiques. Car à présent il s'agirait plutôt d'une production originale dérivant sa signification d'un autre contexte extra-pictural, celui constitué par l'environnement socio-culturel, le monde courant dont les images sur la toile en sont le reflet.

De surcroît, se voyant dispensés d'adhérer à un ensemble de règles établies pour ordonner le comportement d'un autre domaine de créativité, les peintres inaugurant la manière impressionniste devraient à ce titre réinventer la pratique d'inscription. Si bien que dans la mesure où la représentation picturale donnera lieu, au niveau du sens comme de l'aspect, à une correspondance d'énoncés écrit et iconique, elle ne serait plus fondée, comme autrefois, dans la notion d'imitation, entraînant la sélection de modèles, artistiques ou linguistiques, pris de préférence dans l'antiquité, sur lesquels devait reposer l'oeuvre d'art. L'ancien rapport de dépendance est effectivement éclipsé par un enchaînement du texte écrit au texte iconique qui soit moins rigoureusement déterminé, conviant l'observateur à apporter sa propre vision de la genèse comme de l'articulation de la relation verbo-iconique. Cette participation semblerait analogue à celle que réclame la manière impressionniste pour donner forme aux objets suggérés par la couleur.

## **I (v) Le Corpus**

Au plan historique, nos propres recherches sur le dix-neuvième siècle confortent le constat de Wallis selon lequel les types d'inscription qui caractérisent la peinture du seizième au dix-huitième siècle, à savoir des citations de textes bibliques, littéraires ou mythiques ou des informations

ouvertement biographiques, ne figurent plus dans la peinture impressionniste. Pourtant, vers la fin du dix-neuvième siècle, des textes narratifs resurgissent à nouveau, notamment dans l'œuvre des symbolistes. Voilà qui suggère qu'il existe une correspondance entre l'absence de récit à déroulement temporel dans la peinture impressionniste, au profit du descriptif, et le type d'inscription qui apparaît dans cette peinture ; et réciproquement, entre la manière symboliste, pénétrée comme elle l'est d'une pensée littéraire, et le retour aux inscriptions à fonction narrative.

Un aperçu des tableaux dans lesquels s'insère le corpus extensif des inscriptions traitées ici prête à certaines conclusions liminaires, lesquelles portent sur la répartition auctoriale, la fréquence de types spécifiques et la corrélation du type d'inscription et du genre de tableau. En ce qui concerne la première catégorie, on constate que, parmi les impressionnistes et leurs précurseurs, c'est Manet qui recourt ponctuellement à l'inscription, tandis que pour les peintres dits post-impressionnistes, c'est Gauguin et Van Gogh qui prennent le relais. Quant à la seconde catégorie, le type le plus répandu s'avère être ce que nous avons appelé la topo-inscription, puis l'inscription-dédicace, suivie de l'inscription de livre et finalement l'inscription-slogan. Par ailleurs, on trouve des inscriptions importantes dont la particularité les rend refractaire à un englobement dans une catégorie généraliste. C'est le cas, par exemple, du *Portrait de Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste, lisant l'Événement* (1866) ou du *Portrait d'Achille Empereur* (1867-1870), dus à Cézanne, ainsi que du *Portrait de Zola* (1867) par Manet, auxquels on a par conséquent consacré des chapitres à part.

En ce qui concerne la corrélation du type d'inscription au genre du tableau, il ressort de l'analyse des toiles de notre corpus que les inscriptions-dédicaces s'insèrent le plus souvent, mais non exclusivement, dans des

portraits où le sujet est généralement représenté dans un environnement clos alors que les topoinscriptions se retrouvent, sauf de rares exceptions, dans des paysages urbains ou ruraux. Pour ce qui est des inscriptions du livre, elles figurent notamment dans des natures mortes mais quelquefois dans des portraits également, tel qu'il ressort de notre examen de l'œuvre de Van Gogh, notable pour la fréquence de ce type d'inscription. Quant à l'inscription-slogan, elle apparaît dans des toiles visant à rappeler, voire à fixer un évènement exceptionnel. Ce seront en effet des tableaux qu'on pourrait envisager comme des versions contemporaines de la peinture d'histoire.

Lorsqu'on en vient à considérer la forme des inscriptions, plus spécifiquement le style des caractères, deux types principaux émergent. Ce sont l'écriture manuscrite et les capitales d'imprimerie, auxquelles il faut ajouter une occurrence isolée de pochoir. Cette dernière est pourtant englobée dans notre corpus, en raison de l'importance du tableau où elle apparaît, mais aussi parce que, tirant son origine d'une époque plus éloignée du passé, elle désigne certains aspects de l'évolution de la pratique d'inscription. Dans la généralité des cas l'emploi des caractères manuscrits est privilégié, surtout pour les dédicaces. Quant aux capitales d'imprimerie, elles se repèrent fréquemment, mais ici encore non exclusivement, dans les topoinscriptions, notamment sur des enseignes ou sur d'autres indices matériels de la fonction de l'objet de sens auquel s'apposent ces écrits.

Au plan de l'expression, les inscriptions se rangent en trois catégories, à savoir le texte intégral, l'inscription elliptique ou tronquée et la pseudo-inscription. D'évidence, lorsqu'une écriture est reproduite intégralement, elle permet une analyse extensive, telle que nous l'avons pratiquée dans les chapitres consacrés à des tableaux singuliers. Quant à l'inscription elliptique

ou tronquée, dans les exemples pris dans le corpus représentatif ici dressé, elle est à même d'être déchiffrée, malgré la déficience de l'inscription, moyennant le support du contexte iconique. En ce qui concerne la pseudo-inscription, on notera que des degrés alternatifs de lisibilité peuvent s'y trouver :

a) soit aucun de ses caractères ne correspond à un légisigne<sup>57</sup> reconnaissable. Ce qui suggère que l'introduction de l'inscription telle qu'elle apparaît par exemple dans *Liseuse à la Brasserie* (1878) de Manet, a pour but principal de transmettre l'idée de lecture, voire de faire apparaître sa complémentarité à l'activité dépeinte, sans pour autant départager celle de l'observateur entre le voir et le lire. Ici on pourrait parler d'un premier degré de lisibilité ;

b) soit certains caractères sont identifiables, mais le texte n'est néanmoins pas décriptable dans son ensemble. Un exemple de ce type est fourni par *Les Peintres en Bâtiment* de Caillebotte (1877) où l'illisibilité de l'inscription fait privilégier la fonction esthétique de l'entité écrite, celle qui vise à représenter de manière réaliste la façade du magasin. Cela va en effet à l'encontre de la fonction narrative, laquelle aurait vraisemblablement permis l'identification du propriétaire ou du type de magasin visé (comme dans les deux versions de la toile de Monet, intitulée *Rue de la Bavolle, Honfleur*, c.1865 que nous étudierons par la suite, dans la présentation des topo-inscriptions). L'exemple de Caillebotte offre une instance de ce qu'on pourrait qualifier de quasi-lisibilité, sa signifiante dérivant de l'apparence plutôt que du décryptage des signes.

---

<sup>57</sup> "LÉGISIGNE. Sous-signe troisième de la dimension du representamen." "Tous les systèmes d'écriture ... sont des légisignes." Deledalle, Gérard, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979, p.22 et p.72.

c) soit encore que même si les caractères en eux-mêmes ne sont pas déchiffrables, la disposition spatiale des portions de texte 'écrit' sur un objet de sens, par exemple sur une page de livre, permet de reconnaître l'objet désigné. Ce serait le cas de ce qui a été identifié par les historiens d'art comme une représentation du traité de Charles Blanc, *L'Histoire de la Peinture de Toutes les écoles*, celui que tient Zola dans le portrait de ce critique fait par Manet en 1867. Évoquons sous ce même rapport une toile de Renoir, l'une des versions de *La Grenouillère* (1869), (celle qui se trouve au Nationalmuseum, Stockholm) où sur le flanc du cabaret flottant on a collé une affiche dont les pseudo-inscriptions le signalent comme donnant le tarif de baignades. Ces exemples pourraient servir d'illustrations d'un deuxième degré de quasi-lisibilité.

Ainsi se dessine la structure du travail que nous projetons et qui a pour but d'envisager le jeu de l'inscription en peinture, autant la manifestation que le fonctionnement, la visibilité autant que le contexte socio-historique d'où elle ressort, en somme tout ce que notre thèse ambitionne de présenter.

## CHAPITRE II

### L'hyperinscription en peinture : évènement et lecture

"Les événements effacent les événements :  
inscriptions gravées sur d'autres inscriptions,  
ils font des pages de l'histoire  
des palimpsestes."

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t.i., p.46  
(1848-1850).

#### Avènement de la lecture, lectures de *L'Évènement*

Le présent chapitre a pour but de réunir trois inscriptions apparentées par leur sens aussi bien que par le référent du mot inscrit. On les confrontera à un modèle interprétatif apte à donner sens à l'élément verbal, et par ce biais, aux discours des énoncés visuels qui les encasent. Nous renvoyons ici à trois tableaux où s'inscrit le nom du journal *L'Évènement* : (a) *Le Portrait de Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste, lisant L'Évènement* (1866-1868) de Cézanne ; (b) *l'Auberge de la Mère Anthony, Marlotte* (1866) ; et (c) *le Portrait de Claude Monet* (1872), dus tous deux à Pierre-Auguste Renoir.

Partons du constat que certaines inscriptions paraissent avoir partie liée en ce qu'elles refluent vers une idée commune. C'est par exemple le cas d'une inscription évoquant un type de distractions dont le retour dans certaines toiles impressionnistes en souligne la fréquence dans la vie quotidienne mais aussi la persistance de l'idée des loisirs dans cette peinture<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nous songeons à des toiles de Monet, Renoir et Caillebotte où apparaît une inscription relevant du canotage.



C'est en outre le cas des inscriptions qui nous concernent ici et qui, moyennant la notion d'hyperinscription, valorisent cette fois une idée de lecture, voire de lecture comme évènement. Car la lecture, celle des journaux, et par la suite des livres, devait jouer un rôle capital dans la vie quotidienne des français de cette époque. Plus spécifiquement, tel qu'il apparaîtra dans la suite, ces inscriptions évoqueront de manière éloquente la lecture d'un journal particulier derrière lequel se profilent les enjeux esthétiques amorcés par l'avènement de la peinture dite moderne, entraînant l'établissement de nouveaux critères d'excellence en art, signalant de même l'apport fourni par Émile Zola en tant que critique d'art dans le débat qui s'ensuit.

Telle que nous la concevons, l'hyperinscription se situe effectivement à mi-distance entre deux notions apparentées, celle de l'hypertexte, définie par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, puis celle de l'hypericône dont traite W.J.T. Mitchell dans *Iconology: Image, Text, Ideology*. L'hyperinscription sera donc étudiée au départ en la confrontant

(i) au modèle de l'hypertexte que Genette conçoit comme

"... tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple... ou par transformation indirecte : nous dirions *imitation*."<sup>2</sup> [Genette avait préalablement expliqué que pour transformer un texte, "il peut suffire d'un geste simple et mécanique (de façon limite, en arracher simplement quelques pages ; c'est une transformation réductrice ; pour l'imiter, il faut nécessairement en acquérir une maîtrise au moins partielle..."<sup>3</sup>)]

(ii) à la définition de l'hypericône proposée par Mitchell : "La caverne de Platon, la tablette de cire d'Aristote, la chambre noire de Locke, le hiéroglyphe de Wittgenstein, autant d'exemples d'une "hypericône", laquelle,

---

<sup>2</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.14.

<sup>3</sup> Ibid., p.13.

comme le trope familier du "miroir de la nature", nous procure des modèles de réflexion sur toute sorte d'images - mentales, verbales, picturales et perceptuelles."<sup>4</sup>

Étant donc traversée par les notions d'hypertexte et d'hypericône et, dès lors, par les optiques verbale et visuelle, l'hyperinscription se présente comme un compromis entre les deux entités sur lesquelles elle est en prise. Remarquons par ailleurs que ces mêmes notions représentent deux pôles ou plutôt deux forces opposées. Car en raison de son extension dans les domaines désignés par Mitchell, la portée de l'énoncé verbal d'où émerge l'hypericône est élargie. Alors que l'hypertexte se trouve au contraire enfermé dans des limites définies *a priori* par l'hypotexte<sup>5</sup> auquel il renvoie. En tant que moyen terme, l'hyperinscription est donc mise à même de prendre en charge le référent (l'hypotexte) ainsi que l'instance particulière (le texte iconique) qui l'assigne, et par-là, de signaler le genre de performance que nous cherchons à expliciter.

La performance désignée en l'occurrence par le terme hyperinscription s'articule autour de la lecture, telle que conçue à une époque particulière et envisagée par l'énoncé iconique abritant l'inscription. C'est partant une certaine idée de lecture, historique puis artistique, qui est ici en jeu. Envisagée de cette manière, la lecture fait à la fois l'objet d'une représentation et d'une métaphore véhiculées par l'image d'une lecture en cours, celle du journal qui porte l'inscription *L'Événement*. De plus, les trois tableaux dans lesquels apparaît, de façon plus ou moins fragmentaire, le mot *Événement*, intitulé du journal dont la lecture occupe la ou les personnes représentées, sont selon nous à aborder - par delà la figuration de l'activité,

---

<sup>4</sup> "Plato's cave, Aristotle's wax tablet, Locke's darkroom, Wittgenstein's hieroglyphic are all examples of the "hypericon" that, along with the familiar trope of the "mirror of nature" provide our models for thinking about all sorts of images - mental, verbal, pictorial and perceptual." Mitchell, W J T, *Iconology - Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986, p.6.

<sup>5</sup> Selon la théorie de Genette, l'hypotexte est le texte antérieur dont le texte primaire, l'hypertexte, dérive.

voire de la pratique de lecture - comme une représentation au second degré de l'avènement de la lecture comme 'l'évènement' de l'époque. Cet évènement, nous voudrions l'indiquer par l'emploi du terme hyperinscription qui nous paraît apte tout autant à décrire l'état de la lecture vis-à-vis de l'environnement culturel, eu égard à la prolifération de matière lisible dans l'espace urbain, de la croissance de l'édition, comme à la diversité de périodiques et de journaux, tout ce qui devait contribuer au statut élevé dont jouit la lecture à l'époque. L'hyperinscription nous servira donc de modèle interprétatif, voire de structure permettant de représenter l'avènement de la lecture à l'époque interrogée et, en un deuxième temps, de l'illustrer par des exemples conformes.

Ainsi, l'hyperinscription n'est pas envisagée comme un type d'inscription ; s'apparentant en ceci aux hypericônes dont parle W.J.T. Mitchell<sup>6</sup>, et qui procurent des "modèles de réflexion", le concept d'hyperinscription offre le moyen de réfléchir sur la manière dont la lecture se donne à voir. La fréquence et la diversité des images qui représentent ou connotent la lecture permettent de considérer non seulement ses aspects pictural et linguistique mais aussi sa constitution de phénomène socio-historique.

En un sens, on pourrait dire qu'on perçoit ici non pas une image de lecture, mais plutôt l'image de la lecture, telle qu'elle se réalise alors, puis se découvre dans les toiles de Cézanne et de Renoir que nous avons choisies pour la représenter. Signalons d'emblée que c'est surtout la lecture des journaux qui avait gagné en force depuis les années trente. En effet, passé le mi-siècle, cette lecture, pratiquée par la majorité des habitants du pays, connaît un essor sans précédent. Mais le journal spécifique représenté dans ces trois tableaux est investi d'une résonance toute particulière en raison de

---

<sup>6</sup> Mitchell, W J T., op. cit.

la notoriété de son critique d'art, le premier ayant pris la défense publique des impressionnistes. Ainsi, on signale que la lecture de l'inscription, derrière laquelle se profile le débat provoqué par Zola, fait double évènement, tant par rapport à la critique d'art contemporaine qu'en ce qui touche à l'objet vers lequel cette lecture est dirigée, c'est dire ce journal, devenu emblématique de la nouvelle esthétique.

En explorant la notion d'hyperinscription, on est donc mis à même de considérer *L'Évènement* à la fois comme un analogon de lecture, comme le titre d'un journal identifiable par une suite de caractères typographiques, et enfin comme un lexème. Cette notion, qui résume ce que nous venons de voir dans le cas de *L'Évènement*, nous permet d'accéder simultanément à un ensemble de significations axées sur la lecture, voire de tracer un panorama de ses enjeux.

Il existe néanmoins un autre facteur qu'il faudra dégager et qui concerne la signification que nous rattachons au terme *texte*. Le texte qui, selon notre perception de la problématique visée, sous-tend l'hyperinscription qu'est *L'Évènement*, ne se confine pas seulement à celui de la critique de Zola ni à l'œuvre picturale qui assigne cette critique. Ce texte est à envisager de manière coextensive comme une production débordant les confins d'un énoncé singulier pour se reconstituer sous une forme plus souple, voire en un lieu d'encodage de mots et d'images relevant du contexte culturel d'où il émerge. Ainsi que nous tenterons de l'établir au cours de notre exposé, ce qui instaure une cohérence entre ces mots et ces images dans les instances visées, c'est qu'ils convergent vers une seule et même idée. En effet, c'est par le biais de la lecture, en son sens le plus concret, que l'on accède à l'hypotexte auquel renvoie l'hyperinscription. Mais corrélativement, l'hyperinscription étant insérée dans un contexte de représentation, on est bien évidemment amené à prendre en compte sa qualité visuelle et plus

particulièrement la production d'une image de lecture. C'est ici qu'intervient la théorie de Mitchell, laquelle, enquêtant sur les différentes manières de penser l'image, nous permet de dégager l'extension imagière de l'objet inscrit.

"Toute tentative de saisir 'l'idée d'imagerie' ", dit-il, "sera fatalement amenée à affronter le problème de pensée réursive, car l'idée même d'une 'idée' est liée à la notion d'imagerie [...] Une façon de traiter le problème serait de céder à la tentation de voir les idées comme des images et de donner libre cours au problème réursif. Ceci implique d'être attentif à la manière dont les images (et les idées) se doublent : la manière dont on dépeint l'acte de peindre, dont on imagine l'activité d'imagination, dont on se figure la pratique de la figuration. Ces tableaux, images et figures dédoublés (ce que je désignerai [...] par le nom d'hypericônes) constituent autant de stratégies pour simultanément céder et résister à la tentation de voir des idées comme des images..."<sup>7</sup>

Il va de soi qu'en elle-même l'inscription ne saurait être définie comme une image ou une figure, au sens étroit de ces termes. Pourtant, le décodage du message visuel suscite une définition de la lecture qui chercherait à indiquer une manière de pensée courante dans certains milieux à cette époque. C'est dire, d'emblée, la lecture de ce journal spécifique implique une certaine prise de position vis-à-vis de l'art de l'époque et même, selon certains, une position politique : tant par la remise en question, de la part des

---

<sup>7</sup> "Any attempt to grasp 'the idea of imagery' is fated to wrestle with the problem of recursive thinking, for the very idea of an 'idea' is bound up with the notion of imagery [...] A [...] way of dealing with this problem is to give in to the temptation to see ideas as images, and to allow the recursive problem full play. This involves attention to the way in which images (and ideas) double themselves : the way we depict the act of picturing, imagine the activity of imagination, figure the practice of figuration. These doubled pictures, images and figures (*what I will refer to ... as 'hypericons'*)<sup>7</sup> ... are strategies for both giving into and resisting the temptation to see ideas as images..." Mitchell, W J T, op.cit., p.6

tenants de la nouvelle peinture, de l'autorité des institutions artistiques, appuyés en l'occurrence par les articles critiques de Zola parus dans ce journal, que par une manière fugitive, voire instable, à même éventuellement d'ébranler l'ordre socio-politique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, dans la toile de Cézanne, l'image du père de l'artiste lisant ce journal apparaît quelque peu déplacée.

La lecture s'insinue partout et sous toutes les formes, depuis la multiplicité des feuillets dans les journaux jusqu'à l'envahissement de l'espace public par des matériaux lisibles à visée publicitaire, si bien que les exemples d'hyperinscription mis en œuvre dans ces tableaux, suggèrent que penser la lecture implique non seulement un concept, mais aussi une image modèle au sens où Mitchell l'entend. À travers les trois tableaux ici visés, nous voyons s'instaurer une image de lecture constituée par des représentations formelles de l'activité de lire. Mais il apparaît que cette représentation "se double" d'une idée de lecture dérivant d'une époque particulière. Cette idée se donne à voir par le biais de l'objet qui s'offre à la lecture et spécifiquement à la faveur de son inscription. S'il en est ainsi, l'inscription ne prendra sens dans le seul contexte pictural. Elle s'intégrera par ailleurs dans le monde culturel sur lequel elle est en prise. Il nous apparaît que *L'Événement* se mue en hyperinscription en instaurant précisément le discours imagé d'une idée de lecture qui, elle, s'est déjà installée dans la pensée contemporaine. Ici l'on rejoint à la fois le concept des "idées comme images" (Mitchell) et celui d'un texte préexistant (Genette).

Ces indices résument les aspects de l'hyperinscription qui structurent notre argument. Ils nous permettent à présent de raffiner l'hypothèse initiale, en proposant que l'hyperinscription se définisse non seulement à partir de l'usage itératif du texte-modèle mais également dans sa susceptibilité de

convoquer une multiplicité d'images, voire de se manifester comme une instance de celles traitées par Mitchell de "sites de production graphique d'images aussi bien que des images verbales ou rhétoriques (métaphores, analogies, ressemblances)." <sup>8</sup>

Essayons à présent d'appliquer nos observations théoriques aux tableaux qui font l'objet de notre exposé. Nous débiterons par le constat que les peintures interrogées s'articulent chacune autour d'un événement, à savoir une série d'articles critiques, et des lectures : d'abord la lecture se déroulant dans l'énonciation visuelle, puis celle, symétrique, située hors cadre, dans le monde extra-pictural. Quant au terme hyperinscription, il est ici appliqué à un texte particulier, à la fois nom et lexème, *L'Événement* qui se repère à trois reprises dans notre corpus de tableaux.

Que le texte resurgisse ponctuellement laisse penser qu'une dérivation commune est implicite ; ceci suggère en retour que la notion connotée par l'appellation hyperinscription - et largement fondée sur la notion désignée par le terme hypertexte, à savoir "texte au second degré... ou texte dérivé d'un autre texte préexistant"<sup>9</sup> - est propre à articuler la dimension référentielle du texte peint. De plus, le fait que, dans chacun de nos exemples, l'hyperinscription soit projetée sur un objet de sens, invite à postuler que la notion circonscrite par ce terme a trait à la notion contiguë d'hypericône : " 'hypericônes', figures de figuration, tableaux qui réfléchissent sur la nature des images."<sup>10</sup> Ainsi, dès lors qu'il semble se mouler sur le paradigme de l'hypertexte, de même qu'il assimile un vouloir-dire constitutif de la désignation 'hypericône', l'écrit qui fait l'objet de notre enquête s'offre comme un modèle d'hyperinscription.

---

<sup>8</sup> "sites of graphic image production, as well as verbal or rhetorical images (metaphors, analogies, likenesses)." Mitchell, W J T., op. cit., p.162.

<sup>9</sup> Genette, Gérard, op. cit., p.12.

<sup>10</sup> Mitchell, W.J.T., op.cit., p.158.

Pour clore l'introduction à notre problématique, citons un passage tiré des écrits du théoricien d'art Henri Focillon, lequel permet de saisir l'orientation ici prévue : "Si l'œuvre d'art crée des milieux formels qui interviennent dans la définition des milieux humains, si les familles spirituelles ont une réalité historique et psychologique non moins manifeste que les groupes linguistiques et les groupes ethniques, de même elle est évènement, c'est-à-dire structure et définition du temps."<sup>11</sup>

Nous reprenons notre propos par une réflexion sur le constat qu' "un même objet empirique peut tantôt avoir le statut de signifiant, tantôt celui de référent, et [...] deux objets peuvent occuper tour à tour ces deux positions ; ce ne sont jamais des critères perceptuels qui permettent de décider quand un objet a tel ou tel statut"<sup>12</sup>. Effectivement, cette distinction prend toute son importance lorsqu'on vient à considérer l'extension sémantique du terme évènement, pour la reporter ensuite sur un contexte extra-pictural. Il ne sera dès lors pas uniquement question d'une simple identification du modèle (statut de référent). Il s'agira en sus de la mise en valeur de traits sémantiques inhérents au lexème, puis de leur intégration au discours d'une époque (statut de signifiant).

Par exemple, en ce qui concerne les tableaux de Cézanne et de Renoir dont il est question ici, le texte-référent (hypotexte) peut être constitué par la (les) critique(s) de Zola. L'inscription étant cependant insérée dans une représentation plastique, on pourrait également concevoir le référent comme un texte iconique dans lequel est assimilé un texte écrit ; ce référent serait alors une autre représentation du journal titré. Dans ce cas, l'hypotexte

---

<sup>11</sup> Focillon, Henri, *Vie des formes*, Paris, Quaddrige/Presses Universitaires de France, 1990, (1ère éd 1943), p.100.

<sup>12</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel - Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "La couleur des idées", 1992, p.110.



auquel correspond l'hypertexte est constitué par une image picturale. Une telle circonstance est fournie par la toile de Renoir peinte en 1872 et qui, sous ce rapport, évoque celle exécutée en 1866, avec tout ce que cela implique quant à la progression de la critique d'art. À la limite, on pourrait même dire qu'il existait dans l'esprit du regardant d'alors un texte imaginaire constitué de ses nombreux souvenirs de lecteur/lectures de *L'Événement*. Mais, en outre, le texte écrit, autrement dit l'inscription qu'est *L'Événement*, peut être envisagé non seulement comme un objet, mais encore comme une "productivité"<sup>13</sup>. Pour situer sa signifiante, on aurait alors à résoudre la question de savoir à partir de quoi l'énoncé verbal fait texte. Est-il assimilable à l'iconisation d'une lecture ou bien s'inscrit-il dans une vision esthétique qui commence à percer, notamment dans la pensée critique, et plus spécifiquement dans la critique d'art ? Rappelons à cet égard que l'avènement de la manière impressionniste, dont *L'Événement* sert, au début, de porte-parole, annonce le déclin de la peinture académique et l'institution de la Nouvelle Peinture. On voit bien que, dans la perspective qui est la nôtre, la désignation *texte antérieur* prend sens à plusieurs titres, selon le plan sur lequel elle est reportée.

Reprenons à présent le premier terme de la proposition de Genette, touchant la transformation du texte-modèle. En effet, dit-il, "Tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée, il n'est donc pas d'art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l'hypertextualité et qui, d'une manière plus générale, définissent

---

<sup>13</sup> Pour la conception de texte comme productivité nous renvoyons à la formulation de Ducrot et Todorov dont nous donnons un extrait : "Mais on ne saisira vraiment ce que recouvre cette définition du texte qu'à revenir - avec J. Kristeva - au terme crucial de **productivité** : par où il faut entendre que le texte "fait de la langue un travail" en remontant à ce qui la précède ; ou mieux, qu'il ouvre un écart entre la langue d'usage, "naturelle", destinée à la représentation et à la compréhension, *surface structurée* dont nous attendons qu'elle réfléchisse les structures d'un dehors, exprime une subjectivité (individuelle ou collective) - et le *volume sous-jacent de pratiques signifiantes*, 'ou pointent le sens et son sujet' à chaque moment [...] ". Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 p.444-445.

toutes les pratiques d'art au second degré ou *hyperesthétiques*"<sup>14</sup>. Reportées sur leur contenu sémantique, les inscriptions qui font l'objet de notre analyse exemplifient des instances du premier type de transformation, la transformation simple. Ce procédé entraîne le découpage d'un fragment, en l'occurrence un élément verbal prélevé d'un contexte discursif, que l'on transpose dans un contexte secondaire, en l'occurrence de type spatial. La transformation se reconnaît ici au fait que cet élément "évoque plus ou moins manifestement [le texte primaire] sans nécessairement parler de lui et le citer."<sup>15</sup>. D'autre part, si l'on admet que la transposition d'un texte écrit dans une plage iconique met en avant la visibilité dudit texte puisqu'il se trouve désormais dans un environnement foncièrement visuel, on s'aperçoit qu'il n'est pas uniquement question ici de transformation simple : il se produit en outre une transformation d'ordre indirect, celle de l'imitation. Car un degré minimum d'imitation constitue un *a priori*, et pour le déchiffrement des caractères lexicaux inscrits<sup>16</sup>, et pour la reconnaissance du "*mimotexte*"<sup>17</sup> (il s'agit de caractères d'imprimerie appelés Bodoni). En mettant l'accent sur la visibilité, sans pour autant évacuer la lisibilité, cette transformation fait ressortir l'autre face de notre problématique : l'aspect optique de l'hyperinscription.

Partons du constat que la transformation imitative, dès lors qu'elle s'effectue sur le double plan du visible et du lisible, apparie les deux modes d'énonciation. Cette observation laisse entendre qu'il existe une distinction entre l'hypertexte qui se trouve dans un contexte écrit, et l'hyperinscription, située dans une représentation plastique. Car, dans l'inscription d'un texte peint, la manière dont l'élément verbal se fait visible est d'un ordre

---

<sup>14</sup> Genette, Gérard, op. cit., p.435.

<sup>15</sup> Ibid., p.12.

<sup>16</sup> "The crucial point here is that for a genuine notation ... marks correctly judged to be joint members of a character will always be true copies of one another", Goodman, Nelson, *Languages of art*, Indianapolis, Hackett Publishing Company Inc., 1976, p.134.

<sup>17</sup> Voir Genette, Gérard, op. cit., p.88.

matériellement différent de celle qui est en jeu dans la production d'un texte écrit proprement dit. Cette particularité relève du fait que le registre expressif dans lequel s'insère la peinture réclame que le peintre fasse usage de signes plastiques pour restituer l'écriture. Du coup, l'énoncé écrit se laisse appréhender dans sa dimension matérielle, tout autant que par le biais de sa lisibilité. Une distinction supplémentaire concerne le contexte dans lequel s'introduit l'inscription, et où la sémiotique visuelle l'emporte sur la verbale. Si bien que, comme l'ont démontré des recherches dans le domaine, scruter un tableau à inscription fait découvrir que sa perception est médiée par le code pictural - avant que l'écrit ne soit saisi comme texte lexical faisant rupture sur la surface de la toile<sup>18</sup>.

Lorsqu'on parle de l'inscription d'un texte écrit dans une peinture, la question de la transposition se complique par le fait que a) l'énoncé écrit engage deux systèmes sémiotiques ; et b) ils sont englobés dans une même plage iconique, donnant lieu à un problème d'intégration et qui n'est pas sans incidence sur l'orientation, vers l'intérieur ou bien vers l'extérieur du cadre. L'importance de cette question se vérifie au fait que a) la définition de l'hyperinscription en tant que telle se fonde sur le constat d'une corrélation entre l'hypertexte et l'hypotexte qu'elle engage ; et que b) c'est par le biais de l'orientation que le modèle originaire est, soit convoqué, soit distancié. Comme, dans un tableau, l'intellection de l'énoncé écrit est médiée par l'énonciation visuelle, il faut tenir compte, en ce qui concerne la convocation ou la distanciation du modèle, du fait que la visibilité du référent est mise en avant. En outre, certaines figures qui, dans un contexte écrit, seraient dépourvues de pertinence, se font sémiotisantes une fois introduites dans un contexte visuel. Nous songeons, par exemple, à des signes ayant trait à la facture de l'œuvre, tels la saturation de couleur et la luminance - ou encore, à

---

<sup>18</sup> Voir Marin, Louis, *Études Sémiologiques, Écritures, Peintures*, Paris, Éditions Klincksieck, Collection "Esthétique", 1972, pp. 61-83.

des déterminants qui relèvent de l'expression formelle. Au lieu de privilégier la relation intertextuelle, leur présence a donc pour effet de contenir l'inscription dans l'espace représentationnel et, en retour, de la distancier de l'environnement extra-pictural. D'où l'on peut conclure que l'intention de privilégier soit le contexte plastique, soit la réalité extérieure, se manifeste sur un mode d'intégration, celle de l'écrit dans la plage iconique. Ce dernier point nous ramène au problème de l'intentionnalité, que nous voulons à présent illustrer.

Essayons donc de reporter cette question sur les tableaux que vise le présent chapitre, en la rattachant au problème de l'intégration. À titre d'exemple, nous invoquerons deux instances contrastives. La première est le portrait du père de Cézanne, où l'indice d'une intentionnalité se reconnaît au fait que les caractères écrits miment l'imprimé et, plus précisément, imitent l'alternance de traits minces et épais, laquelle permet de reconnaître la typographie de Bodoni<sup>19</sup>. De sorte que par son aspect graphique, le signe écrit est sensiblement marqué par l'apparence de l'entité qu'il assigne, et sur ce plan moins intégré dans la plage iconique.

Le second exemple que nous relevons est une toile de Renoir, le portrait de *Madame Monet étendue sur un sofa* (1872-74), qui, lui aussi, englobe l'inscription du nom d'un journal, en l'occurrence le *Figaro*. Cependant, au rebours du tableau de Cézanne, les caractères n'imitent pas l'imprimé, mais plutôt établissent une rime formelle avec les traits sinueux caractérisant l'ensemble du portrait. Autrement dit, l'intégration est ici à son acmé. D'où l'on déduit que si la nomination du journal est subordonnée aux exigences de la portraiture, le statut du référent est réciproquement dévalorisé, du moins au plan du contenu. Rappelons à cet égard que le critique d'art Jean Rousseau, auquel Villemessant confie le compte-rendu du Salon de 1872,

---

<sup>19</sup> au nom de l'imprimeur/typographe italien Giambattista Bodoni (1740-1813).

n'était pas de ceux, tel Zola, qui posent des problèmes aux abonnés du *Figaro*, qualifié par ailleurs de "vedette de la presse légère"<sup>20</sup>. Considéré comme mondain et distingué, *Le Figaro* est en effet plus un journal de "narcissisme de classe que d'idéologie politique : l'idéalisation de la Haute Société, de ses mœurs raffinées, de son esprit, de ses valeurs y tient toute la place"<sup>21</sup>. Rappelons encore qu'à la différence des autres journaux d'opinion, qui se vendent à un sou, celui-ci (avec *le Temps* et *le Gaulois*) se maintient à quinze centimes. Tout ceci correspond, bien sûr, à la manière dont le modèle Camille Doncieux est représenté. Que de surcroît l'inscription ne ressemble guère au référent laisse à penser que le journal intitulé a de fait été contaminé - dans la fiction de l'œuvre peinte - par la figuration de Madame Monet comme légère, et même frivole.

Or, pour le portrait du père de Cézanne, le procédé va dans le sens opposé, puisque l'intelligence du message visuel de la part de l'observateur s'autorise à partir de l'appréhension du contenu d'un énoncé écrit qui s'enracine dans la réalité extérieure. C'est que la production de sens est médiée avant tout par l'expérience d'un hors texte engageant non seulement une pré-lecture des articles parus dans le journal nommé, mais aussi des commentaires de presse, notamment des activités de *l'establishment* artistique, sujet bien documenté dans le journal représenté. Davantage encore, pour l'énoncé visuelle cézannien, la perception du journal inscrit est informée tout autant par une connaissance des toiles<sup>22</sup> dont parle ce journal, que par des caricatures des tableaux, celles de leurs auteurs et même celles des visiteurs des Salons, satirisés notamment par Cham (Amédée de Noë) et

---

<sup>20</sup> Voir Angenot, Marc, *1889 : un état du discours social*, Québec, Éditions du Préambule, 1989, p.522.

<sup>21</sup> *Histoire Générale de la Presse Française*, publiée sous la direction de Claude Bellanger, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, tome 2, p.300.

<sup>22</sup> Rappelons que "In the course of the nineteenth century the Salon, which had been a small exhibition of painting and sculpture by the leading artists patronized by the court and the nobility, was transformed into a vast public spectacle ...". Hamilton, George Heard, *Manet and his Critics*, Yale University Press, New Haven and London, 1986, p.9.

par Daumier<sup>23</sup>, dans des revues telles que *Le Charivari* ou *Le Journal Amusant*. Comme il a été noté, "le rire devant la peinture nouvelle est un constat général des critiques, des romanciers et aussi des caricaturistes."<sup>24</sup> Et en effet, nous dit le critique d'art Fernand Desnoyers (1828-1869), l'exposition des Refusés "faite pour la première fois, attire beaucoup plus de monde que celle des reçus. On s'y amuse bien plus, et l'on y vient juger juges et jugés."<sup>25</sup>

Nous voulons maintenant poursuivre, en retrouvant nos réflexions sur les tableaux autour desquels s'articule notre propos. Deux voies d'accès se dessinent, donnant lieu à des itinéraires complémentaires. Ces derniers renvoient à deux notions configurées par la représentation picturale : ce sont la lecture et l'évènement. Nous nous proposons d'aborder la première, *la lecture*, par le biais de son aspect socioculturel ; puis de traiter de *l'évènement* sous l'angle de l'intertextualité, et enfin d'intégrer la lecture dans une perspective formelle portant sur son iconisation dans la peinture contemporaine. C'est à l'aide de ces itinéraires, celui qui considère l'environnement externe puis celui qui englobe un contexte artistique plus extensif, que nous tâcherons d'élucider les rapports de nos trois thèmes, la lecture, le journal et leur inscription dans la peinture de l'époque. Cette démarche permettra de considérer, en un premier temps, l'essai et la production de la lecture, dont le journal s'avère être l'une des figures emblématiques. En un deuxième temps, on traitera de la qualité visuelle des

---

<sup>23</sup> Théodore de Banville, dans la *Revue de Paris*, note que "Cham, depuis quelque temps, dispute à Daumier le surnom de Michel-Ange de la caricature" ; alors que Champfleury remarque "On ose à peine prononcer le nom de Cham à côté de Daumier ; ce serait comparer le grain de sable au rocher de la falaise." (Voir *Histoire Générale de la Presse française*, tome 2, op. cit., p.302/303.)

<sup>24</sup> "Cf. les *Salons comiques*, parus au XIXe siècle ; cf. aussi Chabanne (Thierry), *Les Salons caricaturaux..*", Leduc-Adine, Jean-Pierre in Zola, *Émile, Écrits sur l'art*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p.484, note 3.

<sup>25</sup> Desnoyers, Fernand in *Le Salon des Refusés - La Peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil, 1863. Extraits : p.1-11, cité dans *La Promenade du Critique Influent*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hazan, 1990, p.131.

œuvres elles-mêmes et de la représentation picturale où s'envisage l'expérience de lecture, telle qu'elle a été apparemment vécue par le spectateur de l'époque.

## **L'avènement de la lecture**

Reprenons donc le fil de notre argument, en le reportant sur le contexte extra-pictural, tout en signalant que la problématique de l'environnement socio-culturel est ici répartie sur trois paliers, à savoir la rue, le journalisme et la presse.

### **La Rue**

S'il fallait illustrer le phénomène de la lecture au dix-neuvième siècle, ce serait peut-être par l'aspect de l'espace urbain et surtout par celui de la rue parisienne<sup>26</sup>. Comme le note Chantal Georgel, "La rue, avant d'être un lieu historique, un lieu politique, est un habitat, une intériorité, au sens ou Gavroche, passant d'une maison à la rue, déclare : "retrons chez nous" ; en cela, elle s'oppose à la maison, lieu de l'intimité bourgeoise... "T'es dans la rue, va, t'es chez toi", dit encore Aristide Bruant à son héros favori, le peuple des rues. Et il a raison: la rue appartient au peuple. C'est là que réside son pouvoir.... C'est par l'apprentissage de la rue qu'il acquiert les rudiments de la culture, les seuls qu'il puisse s'approprier : par la lecture des journaux [...] celle, assidue, du feuilleton, mais également par la lecture des affiches [...] Placards politiques, affiches électorales, affiches de libraire, et toutes sortes d'affiches publicitaires recouvrent les murs des villes [...]"<sup>27</sup> "L'affichomanie", poursuit Georgel, "est née dans les années 40 du siècle,

---

<sup>26</sup> Évoquons à ce propos la toile due à Guiseppe de Nittis, intitulée *La Place des Pyramides*, 1875, exposée au Salon de 1876. Elle représente un bâtiment en construction, dont la partie inférieure est constituée par un mur d'affiches exhibant tout une gamme de styles typographiques et publicitaires.

<sup>27</sup> Georgel, Chantal, *La Rue*, Paris, Éditions Hazan, 1986, p.10.

elle cessera dans les années 90 ; entre-temps, la ville peut être considérée non seulement comme une "bibliothèque de plein air", mais aussi comme un "musée de plein air" en un temps où le musée prenait de plus en plus d'importance dans la vie culturelle du pays."<sup>28</sup>

La présence obsédante de la lecture se fait sentir par d'autres voies encore : kiosques à journaux où la presse se manifeste dans toute son étendue, lecture des journaux dans les cafés<sup>29</sup> ; sans parler des "aboyeurs de journaux" dont certains "accrochent les journaux à une très longue perche agrémentée d'une sébile pour atteindre l'impériale des omnibus"<sup>30</sup> ; et encore des "hommes-sandwich", puis des transparents lumineux sur les façades des bureaux des journaux, où se lit la nouvelle du jour<sup>31</sup>. Il faut mentionner aussi la publicité peinte sur les murs aveugles (dont l'image revient ponctuellement dans la peinture de l'époque), les palissades et les colonnes Morris pour les programmes de théâtre, et les charrettes-affiches<sup>32</sup>. On voit bien que le dénominateur commun, c'est la chose lisible. À certaines périodes - par exemple en 1871- les journaux de "persuasion" gauche ayant été supprimés, le débat politique se poursuit dans la rue. Comme Lissagaray le raconte : "La Révolution, n'ayant plus de journaux, parlait maintenant par affiches, de toutes les couleurs, de toutes les idées."<sup>33</sup> Il y a peut-être lieu de croire que le déclin des cabinets de lecture, qui constituaient dans la première moitié du siècle le lieu principal de lecture publique, contribue au déplacement de l'espace de lecture, de l'intérieur vers l'extérieur. Ce passage est repérable à même les noms des journaux : *La Rue* (1867), *Le Flâneur* (1862) ou *Le Boulevard* (1876).

---

<sup>28</sup> Ibid., p.61.

<sup>29</sup> Un bel exemple se retrouve dans le tableau (pastel sur toile) de Manet intitulé *Femme lisant* (vers 1880).

<sup>30</sup> Angenot, Marc, op. cit., p.526.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Voir Angenot, Marc, op. cit., p.996.

<sup>33</sup> Lissagaray, Hippolyte, Prosper, Olivier, *Histoire de la Commune de 1871*, Bruxelles, Librairie contemporaine de Henri Kistemaekers, 1876, p.106.



## Le Journalisme

Le dix-neuvième siècle est de surcroît marqué par une série de développements d'ordre professionnel concernant la pratique du journalisme. Au début du siècle, " ... pour collaborer à un journal, on n'avait pas besoin de se dire journaliste ou, si on tenait à se parer de cette étiquette, on n'en faisait pas son titre principal. On était d'abord homme de lettres, avocat ou professeur. On était capable de s'exprimer, on avait le goût des mots et des idées, on choisissait de confier à des gazettes ses impressions ou ses pensées mais on n'y consacrait pas tout son temps et on n'entendait pas s'y limiter. On pouvait bien écrire des articles et les publier, on n'en exerçait pas pour autant le métier de journaliste."<sup>34</sup> Or, le moment où Zola fait ses débuts comme critique d'art est aussi celui de l'établissement du journalisme comme métier<sup>35</sup>, c'est-à-dire comme activité reconnue, avec ses spécialistes dans les différentes sphères de ce qui est devenu une profession à part, légitimée comme telle par les organes de la presse. Ce champ d'activité englobe d'une part les chroniqueurs, puis les envoyés spéciaux, chargés de 'couvrir' un évènement spécifique ayant lieu à l'étranger, (*le Temps* et *le Figaro* ont des correspondants permanents hors du pays) ; et de l'autre, les critiques d'art, de peinture, de théâtre, de musique et de littérature.

Dès lors, rien d'étonnant à ce que les écrivains s'indignent contre l'envahissement par le "démon du journalisme" de ce qui était un domaine littéraire. Ainsi que noté par les Goncourt dans leur *Journal* de 1867, "Ce temps-ci est le commencement de l'écrasement du livre par le journal, de l'homme de lettres par le journalier des lettres".<sup>36</sup> Et la critique d'art

---

<sup>34</sup> Ferenczi, Thomas, *L'Invention du Journalisme en France*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1996, p.21.

<sup>35</sup> Ferenczi signale que dans le Dictionnaire des professions d'Édouard Charton qui date de 1842, celle de journaliste ne paraît pas.

<sup>36</sup> Cité par Mitterand, Henri, *Zola Journaliste, de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, Armand Colin, 1962, p.85.

n'échappe pas non plus à cette "contamination". Charles Blanc, alors directeur de la *Gazette des Beaux Arts*, commente un état de choses où "le premier venu, sans savoir le plus petit mot de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts du dessin, se propose, n'importe où, pour écrire d'emblée l'article *Salon*. On a ramassé quelques mots au hasard dans le langage des ateliers, on prend parti pour quelque paradoxe, on fait semblant d'avoir un système, on est imprimé vif et, ce qui est pire, on a des lecteurs, souvent même beaucoup de lecteurs."<sup>37</sup> Il n'est peut-être pas insignifiant que son article ait été publié l'année même où Zola faisait fonction de critique d'art de *L'Événement*.

## **La Presse**

Tout aussi notable pendant cette période est l'élargissement du domaine de la presse, dont les années 1870-1914 représentent "l'âge d'or". "La presse ... appartient à cette forme de littérature que Sainte-Beuve appelait 'industrielle'. "Destinée avant tout ... à la vulgarisation des idées nouvelles, elle s'adresse en effet au public le plus large, celui composé de tous ceux qui savent lire, et qui sont alors de plus en plus nombreux, surtout en ville, où le peuple est presque totalement alphabétisé dès le début du siècle."<sup>38</sup> Pour donner une idée de l'extension de la presse qui touche "à l'économie, à la pensée, à l'art, au mouvement des capitaux et à l'effervescence des esprits",<sup>39</sup> il n'est que de la confronter d'une part au nombre croissant de journaux disponibles, à l'étendue de sa visibilité sur toute la superficie de la ville, puis à l'étonnante diversité de publications comportant des feuilletons ; ainsi qu'aux revues professionnelles, de loisirs, de femmes et de la mode ; aux

---

<sup>37</sup> Blanc, Charles, "Salon de 1866", second et dernier article, *La Gazette des beaux-arts*, t.21, juillet, 1866, p.28. Ajoutons que son texte débute sur l'observation ironique suivante : "Heureux temps que le nôtre pour cette branche du journalisme qu'on appelle, faute d'un meilleur nom, 'la critique d'art' ".

<sup>38</sup> *Histoire Générale de la Presse française*, tome 3, op. cit., p.281.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.60.

journaux de spectacles, presse pour enfants et magazines pour la jeunesse ; livrets de Salon, auxquels on pourrait ajouter un genre marginal, les feuilles de chansons, (vendues dans la rue par des chanteurs afin de permettre au public de suivre les paroles) ; sans parler des ouvrages techniques : annuaires, guides touristiques, almanachs, manuels - on aura même, vers la fin du siècle (en 1891) un quotidien consacré au vélo (souvenons-nous de l'éloquente toile de Manet intitulée *Le Vélocipède* (1871) ). Si bien qu'à chaque aspect de la vie culturelle et à tout secteur de la population correspond un objet de presse, un objet de lecture.

En outre, il faut prendre en compte le phénomène du grand tirage, facilité par le lancement, sous le Second Empire, du journal bon marché 'à un sou', lui-même rendu possible grâce à l'emploi de nouvelles techniques générées par d'importantes inventions<sup>40</sup>. Tout ceci aboutit à "l'acclimatation du plus vaste public possible à la culture par le langage et *par l'image*."<sup>41</sup> Mentionnons aussi la parution en fragments non seulement de romans mais aussi de textes théoriques, par exemple *L'Histoire des Peintres de Toutes les Écoles*, due à Charles Blanc, laquelle paraît dans la *Gazette des Beaux Arts* en feuilletons qui s'étirent sur vingt-sept années.

En 1866, année de la représentation du *Portrait du père de Cézanne* et de celle de *l'Auberge*, de Renoir, la presse française est donc en plein essor. Le nombre de journaux continue d'augmenter au cours des années qui s'ensuivent, phénomène attesté par les fréquents recensements entrepris à l'époque<sup>42</sup>. Mais il n'est pas uniquement question de la quantité de journaux

---

<sup>40</sup> Parmi elles, on compte la rotative de Marioni (1867), utilisant le papier continu en bobine (1873), la transmission, à partir de 1866, des nouvelles par câbles à travers l'Atlantique nord, puis le téléscripteur et le téléphone.

<sup>41</sup> Crubellier, Maurice, *Histoire Culturelle de la France*, Paris, Armand Colin, 1974, p.172. C'est nous qui soulignons. Ajoutons qu'à partir de 1870 le nombre d'alphabétisés va en croissant, pour devenir quasiment total au tournant du siècle.

<sup>42</sup> "En mai 1868, l'on compte 304 journaux cautionnés en province dont une centaine de quotidiens ou de quadri-hebdomadaires, et autant de petites feuilles d'annonces non politiques. Puis, le 7 décembre 1874, *Le Figaro* en dénombre 562 dont 179 quotidiens et, lors du recensement de la presse des départements au

disponibles, de l'énorme diversité des publications, ni même de l'étendue de leur visibilité dans l'espace urbain. Il faut considérer en outre la mobilité des nouvelles, qui résulte en partie de la pratique de "*l'intercitation*"<sup>43</sup>, selon laquelle tous les journaux se citent mutuellement. De telle sorte que souvent, ainsi que le remarque Angenot, une page de journal se réduit effectivement à un simple collage, voire, un recyclage de copie récupérée sur des feuilles concurrentes.<sup>44</sup> Et la mobilité des nouvelles est en un sens sémiotisée, rendue visible à l'œil à travers le déplacement matériel des journaux, lorsqu'on les promène le long des rues de la capitale, entassés sur des charrettes.

Afin de traiter adéquatement du contexte culturel dans lequel s'insère notre problématique, il faut tenir compte de ce que Jonathan Crary qualifie de transformations sociopolitiques, qui génèrent selon lui la création de loisirs et l'affranchissement culturel de nouveaux secteurs des populations urbaines, l'un des résultats étant le musée d'art public<sup>45</sup>. (Signalons au passage que la visite du musée comporte, elle aussi, une expérience de lecture, d'abord par le biais du livret, puis éventuellement à travers les critiques d'art.) À ces transformations il faut ajouter la naissance de la bibliothèque municipale, dont la première date de la même période (1860)<sup>46</sup>, institution qui, au cours du siècle, prendra racine dans toutes les régions du pays<sup>47</sup>. Nous ne voudrions pourtant pas suggérer que le goût de la lecture

---

premier janvier 1884, l'on comptait 1025 titres, 258 quotidiens, 166 tri- ou quadri-hebdomadaires et 601 hebdomadaires". *Histoire générale de la presse française*, tome 3, op. cit., p.177.

<sup>43</sup> Ibid., p.537.

<sup>44</sup> C'est le secrétaire de rédaction, traité de "coupeur de journal" qui est "chargé d'extraire ce qui lui a paru neuf et intéressant : il est ce qu'on appelle "une paire de ciseaux intelligente." Texier, Edouard, *Les Choses du temps présent*, Paris, Claye, 1862, p.202, cité dans *Les Journalistes*, catalogue établi et rédigé par Chantal Georgel, conservateur au musée d'Orsay, en collaboration avec Claudine Reinhartz, Paris, Éditions des musées nationaux, 1986, p.15.

<sup>45</sup> Voir Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., London, England, MIT Press, 1994, p.21.

<sup>46</sup> Notons que jusqu'au mi-siècle, c'était les cabinets de lecture, payants, qui remplissaient cette fonction.

<sup>47</sup> Il faut signaler que de 1877 à 1887, le nombre de bibliothèques et des volumes qu'elles conservent croît d'environ 70%. (Voir Angenot, Marc, op. cit., p.1015.)

soit un phénomène nouveau : déjà, au dix-huitième siècle, la manie de lecture se fait remarquer par une pratique curieuse consistant à 'blanchir le livre', c'est dire "à le découper en plusieurs volumes afin de s'assurer une meilleure rentabilité de location, en instaurant un tour de rotation plus rapide d'un même ouvrage...."<sup>48</sup>. C'est plutôt que, grâce à la location de livres, à la fréquentation des bibliothèques publiques, puis aux innovations techniques, la pratique de la lecture s'intensifie tout au long du siècle.

Or, la masse des journaux, la croissance accélérée des tirages, l'affichomanie et la disponibilité de matière lisible, mais aussi et surtout la mobilité dont s'accompagne leur fonctionnement, ne sont pas à envisager que comme des faits sociaux. C'est qu'au-delà de cet aspect, apparaît leur apport déterminant pour la constitution de l'espace environnant, notamment en ce qui concerne sa visibilité :

"L'isolement de la peinture après 1830 en tant que catégorie d'étude viable et autosuffisante", poursuit Crary, "devient fortement problématique, pour ne pas dire plus. La circulation et la réception de *toute* l'imagerie visuelle sont à tel point imbriquées au milieu du siècle, qu'aucun médium ni forme de représentation visuelle n'a plus réellement d'identité autonome significative. Les sens et les effets de chaque image spécifique sont toujours contigus à cet environnement sensoriel surchargé et plural, ainsi qu'à l'observateur qui l'habitait."<sup>49</sup>

Selon notre appréhension de la pensée de Crary, cet environnement engloberait des images peintes, aux côtés de celles esquissées sur les affiches, ou traitées dans les journaux, ces dernières évoquées par le biais de

---

<sup>48</sup> Parent-Lardeur, Françoise, *Les Cabinets de Lecture*, Paris, Payot, 1982, p.47.

<sup>49</sup> "The isolation of painting after 1830 as a viable and self-sufficient category for study becomes highly problematic, to say the least. The circulation and reception of *all* visual imagery is so closely interrelated by the middle of the century that any single medium or form of visual representation no longer has a significant autonomous identity. The meanings and effects of any single image are always adjacent to this overloaded and plural sensory environment and to the observer who inhabited it." Crary, Jonathan, op. cit., p.23.

reportages quotidiens, puis représentées sous forme de gravures qui recouvrent souvent presque entièrement la Une. Dans les dernières décennies du siècle, l'extension de la photographie fait prévaloir son usage sur celui de la gravure comme support visuel privilégié pour le reportage des nouvelles. Non moins significative dans cette abondance d'images, la prolifération d'hebdomadaires illustrés comprenant de nombreuses gravures et photographies ; puis de revues satiriques, notamment *Le Charivari*, célèbre en particulier pour les caricatures de Cham, mais aussi le *Journal pour Rire*, *La Caricature*, *Le Journal Amusant* et bien d'autres encore.

Par ailleurs, l'empreinte du transitoire dont l'environnement est marqué se perçoit d'un côté par rapport aux affiches, qui sont régulièrement remplacées afin d'assurer l'actualité du contenu ; de l'autre côté, par celui des journaux, dont un bon nombre résiste mal au temps. C'est ainsi que l'image d'un journal spécifique est susceptible d'être effacée ou surimposée par une autre. De manière analogue, le genre journalistique du *fait divers* ("La locution remonte à la création du *Petit Journal* en 1863"<sup>50</sup>), pratiqué par presque tous les journaux à l'époque, s'inscrit, de par sa nature même, dans une absence de suite au plan du contenu, outre qu'il privilégie le contingent. Mentionnons enfin le roman feuilleton, dont le côté passager s'oppose à la permanence du roman relié. "Le roman feuilleton", dit Angenot, "est absolument partout (et présent aussi dans les hebdomadaires politiques, satiriques, professionnels, dans les magazines illustrés, dans les grandes revues.) Il est même des journaux qui en offrent quatre, un sur chaque page!"<sup>51</sup> On s'aperçoit donc que l'instabilité de la lecture, laquelle se manifeste tant par l'inconséquence de la matière visée que par le défaut de savoir cumulatif au niveau du contenu, se présente comme analogue à ce que Crary décrit comme une nouvelle valorisation de l'expérience visuelle : on lui prête, dit-il, une

---

<sup>50</sup> Angenot, Marc., op. cit., p.606.

<sup>51</sup> Ibid., p.551.

mobilité sans précédent, faisant abstraction de tout site fondateur ou de référent.<sup>52</sup>

Il semble que nous puissions voir une corrélation entre l'instabilité du texte et les développements dans le domaine de la vision ayant lieu vers la même époque lorsque, ainsi que Jonathan Crary l'explique, les théoriciens découvrent que la vision est inséparable du transitoire - c'est-à-dire de "temporalités nouvelles, de vitesses, d'expériences de flux et d'obsolescence".<sup>53</sup> Il y a lieu de croire, en effet, qu'à partir du mi-siècle, l'éphémère est reconnue comme une dimension de la vue, de la perception, mais qu'elle est aussi métaphorisée dans la peinture, au plan de la forme, comme à celui de l'image et de la couleur. C'est alors que se pose la question du travail de l'inscription dans un contexte visuel que l'on peut définir comme une métaphore de l'immédiat et de l'éphémère.

En ce qui porte sur le contenu des inscriptions dans la peinture de cette période, il s'agit pour une large part de textes fondés dans l'éphémère, voire dans une intention s'articulant sur l'immédiat. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la rupture avec la tradition classique avait eu pour effet de supprimer la primauté thématique antérieurement accordée aux textes canoniques, et de produire un effet analogue sur des énoncés d'ordre citationnel, tels des maximes ou des proverbes. À partir de là, le renvoi à de telles sources - par le biais des inscriptions - est supplanté par des références à des textes plutôt transitoires. Lorsqu'il s'agit, par exemple, de l'écriture du nom d'un journal, l'autorité dont jouit le texte inscrit provient du fait que l'écrit vise directement une feuille dont le caractère éphémère est proclamé justement par sa nature d'organe de presse. En ce qui concerne plus particulièrement L'Événement, il faut prendre en ligne de compte le statut de ce journal vis-à-vis du tournant esthétique et surtout face à l'émergence

---

<sup>52</sup> Crary, Jonathan, op. cit., p.14.

<sup>53</sup> Ibid., p.21.

concomitante de nouvelles valeurs dans le domaine de la critique d'art. À l'égard des inscriptions de *L'Événement*, cet état de choses se donne à voir, et en un sens se vérifie, au fait que les trois exemples s'énoncent sous forme d'une manchette tout en préservant le signe de l'imprimé. De sorte que l'identité et le contexte d'émergence sont affichés de façon tranchée.

## **L'Événement et l'intertextualité**

Nous voulons à présent initier le second de nos itinéraires pour l'aligner sur les toiles qui font l'objet de notre propos. Rappelons qu'au delà de la répétition du mot inscrit, ces peintures se rapprochent au plan narratif puisqu'elles figurent, voire restituent le déroulement d'une lecture. Mais si la représentation d'un événement rattache les trois peintures, elle détermine aussi leur point de divergence. Car chacune de ces toiles traite d'un événement d'ordre différent : privé, public ou ou historique. Celui dépeint dans le portrait du père peut être qualifié de privé, au sens fort du terme car il s'agit de la représentation du maître du Jas de Bouffan, portraituré chez lui, campé dans un fauteuil, lequel réapparaîtra sous forme semblable dans d'autres tableaux décrivant également l'intérieur familial.<sup>54</sup>

Le portrait en question est le second d'une série de trois, exécutés entre 1864 et 1875, et qui tous représentent le père en train de lire un journal. Pourtant, la version de 1866 se distingue de ses semblables comme étant la seule à porter une inscription qui, par son haut degré de lisibilité, permette d'identifier le journal en question. Cependant, une analyse plus poussée de cette toile révèle qu'effectivement la mise en œuvre fait coïncider trois événements<sup>55</sup> : l'avènement de la lecture dont nous venons de traiter ; deux

---

<sup>54</sup> Il s'agit de la *Jeune Fille au Piano - l'ouverture de Tanhäuser* (c.1869) et du *Portrait d'Achille Empereur* (1869-70).

<sup>55</sup> Notons à cet égard que, dans le dictionnaire de la langue française (tome IV, Le Robert, 1985, p.240), l'une des citations choisies pour illustrer la définition lexicale d'*événement* se lit "Mais qu'est-ce qu'un



témoignages d'amitié offerts à Cézanne par Émile Zola ; enfin l'exécution de l'œuvre.

Le premier des témoignages dont il s'agit ici est constitué par la dédicace à Cézanne (et à Baptiste Baille, un autre ami d'enfance) du premier roman de Zola, *La Confession de Claude*, publié en 1865. Quant au second, il est tributaire d'une série d'articles due à Émile Zola et parue dans le quotidien *L'Événement*. D'où, dans la version finale (1866) du portrait du père, la substitution de l'inscription originale, celle du nom du journal *Le Siècle*, par l'inscription *L'Événement*, ce qui met le père - qu'il le veuille ou non - au courant de l'actualité en peinture.

L'ancien *Événement* commence à paraître le 1er août 1848. Le titre n'a pas été choisi au hasard : "Nous donnerons la place la plus visible à l'événement de la journée, quel qu'il soit, quelle que soit la région de l'âme ou du monde d'où il vienne"...<sup>56</sup> (objectif analogue à celui du *Charivari*, ambitionnant lui de publier quotidiennement un nouveau dessin<sup>57</sup>). Aussi, le premier numéro prend-il comme événement le compte rendu d'un discours prononcé par Proudhon, trois jours auparavant, à l'Assemblée Nationale. Plus tard, *L'Événement*, "qui n'avait pas réussi comme journal du matin, rogné son format, se mua en journal du soir, devint ... le plus amusant, le plus oseur et le plus répandu des journaux du soir"<sup>58</sup>. Y collaborent de nombreux littérateurs/critiques d'art influents, notamment Paul Mantz et Champfleury. Mais le journal ne va durer que trois ans et en 1851, il ferme.<sup>59</sup>

---

événement ? Est-ce un fait quelconque ? Non pas ! me dites-vous, c'est un fait notable." (Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, II in OE, E II, p.499, 1881).

<sup>56</sup> *Histoire Générale de la Presse française*, op. cit., tome 2, p.223.

<sup>57</sup> voir Michel Melot, op. cit., Deuxième Partie, Les Journaux Illustrés.

<sup>58</sup> *Histoire Générale de la Presse française*, op. cit., tome 2, p.224.

<sup>59</sup> Mentionnons au passage que le journal porte en sous-titre une citation du poète Victor Hugo : "Haine vigoureuse de l'anarchie, / tendre et profond amour du peuple". (Voir *La promenade du critique influent*, op. cit., p. 20.)

C'est en 1865 que *L'Événement* est relancé<sup>60</sup>. "Le nouveau journal, quotidien, est destiné à concurrencer *Le Petit Journal*, et à lui enlever 'sa couche de lecteurs intelligents'. Collaborateurs annoncés : Jules Richard, Edmond Texier, Victorien Sardou, Philibert Audebrand, Henri Rochefort, Jules Vallès, Albéric Second, Théodore de Banville etc."<sup>61</sup>. Albéric Second, le rédacteur en chef du *Petit Journal*, l'annonce ainsi dans le *Grand Journal* du 3 décembre 1865 :

Ce ne sont que journaux à cinq, à dix centimes.  
 À tout Événement le sage est préparé.  
 Soudain il en est dix pour un seul enterré.  
 O feuilles à trois sous, vos pleurs sont légitimes.  
 De ces petits journaux vous périrez victimes<sup>62</sup>.

Emile Zola y fait ses débuts le 1er février, d'abord comme critique littéraire, puis, en avril, "il ajoutera à ses fonctions de courriériste littéraire celle de 'salonnier' "<sup>63</sup>. Les neuf articles, écrits entre le 19 avril et le 20 mai 1866 (nous incluons "Un suicide" et la pièce valédicatoire clôturant la série), sont publiés sous la direction, nouvellement entreprise, d'Hippolyte Cartier, (qui signe Hippolyte de Villemessant) (1812-1879)<sup>64/65</sup>.

---

<sup>60</sup> On notera qu'en 1872 *L'Événement* ressurgit, sous l'administration d'Auguste Dumont qui voulait que le journal soit le *Figaro* contemporain. (Voir *Histoire de la Presse française*, op. cit., tome 3, p.227.)

<sup>61</sup> Mitterand, Henri, op. cit., p.50.

<sup>62</sup> *Histoire Générale de la Presse française*, op. cit., tome2, p.330.

<sup>63</sup> Mitterand, Henri, op. cit., p.59.

<sup>64</sup> "Après avoir collaboré à *La Presse* de Girardin et tenté sans succès de faire paraître plusieurs journaux légitimistes après 1850 (*Le Lampion*, *La Bouche de Fer*, *La Chronique de Paris*), Villemessant ressuscite, en 1854, *Le Figaro*, hebdomadaire allait devenir quotidien en 1866, et en reste propriétaire jusqu'en 1875. On lui doit diverses publications : *Le Figaro-programme*, *La Gazette de Paris*, *Le Grand Journal*, *Paris-Magazine*, *L'Autographe*, *La Gazette des Abonnés*, *L'Événement*." *Histoire Générale de la Presse française*, op. cit., tome 3, p.177.

<sup>65</sup> Dans son ouvrage *Trente ans de Paris*, l'écrivain Alphonse Daudet consacre à Cartier un chapitre entier d'où perce l'image d'un personnage plein de force et de contradictions : " 'Est-il bon ? est-il méchant ?' On est embarrassé pour répondre, et la comédie de Diderot semble écrite à son intention. Bon ? il l'est certainement ! Méchant aussi, suivant le jour et l'heure ; et un peintre pourrait, sans mentir d'une ligne ni d'un ton, faire de lui deux portraits : l'un paternel, l'autre cruel ; l'un tout en noir, l'autre tout en rose, qui ne se ressembleraient pas entre eux et pourtant ressembleraient au modèle." Daudet, Alphonse, *Trente ans de Paris*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1889, p.30-31.

En mai 1866, en raison de sa "démission"<sup>66</sup> de L'Événement, Zola n'a publié que neuf des seize ou dix-huit articles projetés. Il se résout à publier ses *Salons* sous forme de brochure (pratique assez répandue à l'époque). Dedicacée à l'ami Paul Cézanne, elle s'accompagne d'une lettre ouverte<sup>67</sup> commençant ainsi : "J'éprouve une joie profonde, mon ami, à m'entretenir seul à seul avec toi..."<sup>68</sup>. Toutefois, une lecture plus attentive de la communication révèle que la visée de l'auteur excède celle d'un simple geste d'amitié envers le peintre. Elle s'inscrit dans une perspective plus large ayant trait au "côté passant"<sup>69</sup> de l'époque. À en croire les paroles de Zola, ce dernier cherche avant tout à déjouer ce qui est inhérent au métier du journalisme, capté même dans le lexème qui le signifie, autrement dit le problème de l'éphémère et de tout ce qui en découle :

"Donc la campagne est finie et, pour le public, je suis vaincu. On applaudit et on fait des gorges chaudes. // Je n'ai pas voulu enlever son jouet à la foule, et je publie "mon Salon". Dans quinze jours, le bruit sera apaisé, il ne restera aux plus ardents qu'une idée vague de mes articles. C'est alors que, dans les esprits, je grandirai encore en ridicule et en mauvaise foi. Les pièces ne seront plus sous les yeux des rieurs, le vent aura emporté les

---

<sup>66</sup> On connaît, sans doute, le scandale, les lettres de protestation et les désabonnements provoqués par les articles de Zola, à la suite desquelles Villemessant est obligé d'écourter la série. Zola le mentionne d'ailleurs dans l'édition brochée, en disant : "Ici le peuple proteste, les abonnés se fâchent" (Voir Zola, Emile, *Le Bon Combat*, Paris, Hermann, 1974, p. 132, note 39). Dans l'une des lettres reçues par Villemessant on peut lire : "... j'ai rarement lu un article où l'auteur se moquât de ses lecteurs avec l'aplomb de celui qui signe Claude dans votre journal..." (cité par Alan Krell in "Manet, Zola and the "motifs d'une exposition particulière" 1867", *Gazette des Beaux Arts*, tome XCIX, VI<sup>e</sup> période, mars 1982).

<sup>67</sup> "La lettre-dédicace à Cézanne apparaît seulement dans la brochure ; elle est datée du 20 mai 1866, date du dernier article (*Mon Salon*, Paris, Librairie Centrale, 1866-juillet)" Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p.479, n.1). Remarquons encore que les articles publiés dans la brochure sont suivis de "quelques lettres injurieuses et de quelques autres pleines de louanges reçues par le directeur de L'Événement." (Cézanne, Paul, *Correspondance*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978, pp 115/116).

<sup>68</sup> "À mon ami Paul Cézanne, le 20 mai 1866", cité dans *Écrits sur l'art*, op., cit., p.90.

<sup>69</sup> Voir Geffroy, Gustave, *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, Éditions Macula, 1980, (Édition originale, Crès et Cie, 1924). Il parle plus loin des recherches des impressionnistes qui, dit-il, "comportent, forcément, la recherche de la lumière [mais] valent aussi par l'inattendu de la sensation, par la vérité fugitive de la silhouette entrevue, par tout le momentané, si expressif de l'ensemble de la vie, qu'ils ont aperçu et fixé.", *ibid.* pp. 66-67. C'est nous qui soulignons.

feuilles volantes de *L'Événement*, et on me fera dire ce que je n'ai pas dit, on racontera de grosses sottises que je n'ai jamais formulées. Je ne veux pas que cela soit, et c'est pourquoi je réunis les articles que j'ai donnés à *L'Événement* sous le pseudonyme de Claude. Je souhaite que « Mon Salon » demeure ce qu'il est, ce que le public lui-même a voulu qu'il fût. // Ce sont là des pages maculées et déchirées d'une étude que je n'ai pu compléter. Je les donne pour ce qu'elles sont, des lambeaux d'analyse et de critique. Ce n'est pas une œuvre que je livre aux lecteurs, c'est en quelque sorte les pièces d'un procès ... // L'histoire est excellente, mon ami. Pour rien au monde, je ne voudrais anéantir ces feuillets ; ... // Puis, il me plaît d'étaler une seconde fois mes idées. J'ai foi en elles, je sais que dans quelques années j'aurai raison pour tout le monde. Je ne crains pas qu'on me les jette à la face plus tard.

Emile Zola, Paris, 20 mai 1866<sup>70</sup>

Que l'inscription mette en œuvre, par le biais de la nomination, un journal spécifique, tend à suggérer que la toile de Cézanne n'est pas sans rapport avec deux autres tableaux portant des inscriptions semblables, à savoir *L'auberge de la Mère Anthony*, *Marlotte* et le *Portrait de Monet*, dus à Pierre-Auguste Renoir. Tous trois peuvent être classés comme portraits, le sujet du premier et du troisième figurant un modèle singulier, alors que le deuxième est constitué par un groupe de personnes. Ajoutons encore que dans chacun des cas, le constituant narratif semble réduit au minimum. On pourrait cependant voir un reste de narration dans l'acception du mot "évènement", dont la définition lexicale contemporaine se lit "issue, succès

---

<sup>70</sup> Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, op. cit., pp. 92-93.

bon ou mauvais d'une chose"<sup>71</sup>. Dans le même dictionnaire, l'une des citations introduites pour expliciter le concept semble étayer notre perception de ces tableaux comme représentations d'évènements dont la signification porte sensiblement sur le contexte extra-pictural ; la citation se lit en effet : "dans tous les temps, comme chez tous les hommes, la force de l'opinion a décidé les plus grands événements"<sup>72</sup>.

Tels que nous les avons décrits, les contextes historique et biographique laissent supposer que les textes inscrits dans les trois tableaux convergent vers les critiques d'art contribuées par Émile Zola au journal nommé. Pourtant, on le sait, aucun des Salons parus dans *L'Événement* ne mentionne l'œuvre de Cézanne, ni celle de Renoir. Ce qui laisse à penser que, même si le renvoi nominatif a pour but d'évoquer les articles, cette ambition est doublée d'une intention de mettre en valeur l'ascendant de *L'Événement* vis-à-vis de la critique d'art, certes, mais touche également à l'autorité qu'il exerce sur le comportement et la manière de voir de la société contemporaine. Car, malgré sa courte vie, le journal finira par atteindre le statut d'une institution, bien que ce statut s'exprime pour une large part sous les espèces d'une notoriété négative : "... des forcenés allèrent jusqu'à déchirer le journal en plein boulevard devant les kiosques." écrit Paul Alexis à Zola<sup>73</sup>. Et dans une autre lettre envoyée à Zola, cette fois par le peintre Brigot, ce dernier lui raconte : "Vos articles ont eu un tel retentissement qu'on ne pouvait plus trouver *L'Événement* dans plusieurs boutiques de journaux, particulièrement sous l'Odéon"<sup>74</sup>. Nous ne voulons pas suggérer qu'en elles-mêmes, ces histoires aient conféré au journal un statut institutionnel. Mais de telles anecdotes désignent une situation où l'autorité

---

<sup>71</sup> *Dictionnaire universel de la langue française*, quatorzième édition, corrigée et considérablement augmentée par Charles Nodier et Louis Barre, Firmin Didot, frères, fils et Imprimeurs de l'Institut ; et Rey et Belhatte, Libraires, Paris, 1857, p.295.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Alexis, Paul, *E. Zola, notes d'un ami*, Paris, 1882, p.68, cité dans *Le Bon Combat*, op. cit., p.132, note 39.

<sup>74</sup> cité par Mitterrand, Henri, op. cit., p.67.

du Salon comme seul arbitre des excellences en art étant est remise en cause, ouvrant ainsi la voie à d'autres prétendants. Notre intention n'étant pas ici de retracer intégralement l'histoire du Salon, extensivement documentée ailleurs, nous nous contenterons de récapituler certains faits dont l'enchaînement mène au déclin et finalement à l'abandon, en 1880<sup>75</sup>, du système unique d'expositions officielles existant depuis 1699.

Il est d'abord question de forces circonstancielles relevant, dit Patricia Mainardi, de "perturbations du système officiel d'exposition, contraint de s'accommoder tant de l'augmentation du nombre des artistes, que de la floraison des styles artistiques de plus en plus divers."<sup>76</sup> Pourtant, loin de se plier à la nouvelle situation, le Jury continue à exclure les œuvres qui, selon lui, n'adhèrent ni à l'esthétique, ni à la hiérarchie prescrites par la tradition classique. Pour donner une idée de leur comportement, il n'est que de signaler l'étonnante disproportion entre les tableaux acceptés et les refusés : en 1863, cinq mille ouvrages sont déposés à l'Institut dont deux mille seulement sont retenus<sup>77</sup> ; pareillement, en 1867, le nombre de toiles refusées avoisine les deux-tiers de celles soumises<sup>78</sup>. D'autres signes de malaise sont discernables dans les règlements du Salon qui, en 1865 puis en 1866, ont pour effet de modifier la constitution des jurys d'exposition; puis encore dans l'extension d'expositions *privées*, donc non soumises à la juridiction de l'Institut, et qui se tiennent dans les galeries d'exposition des marchands, dans les ateliers des peintres ou dans d'autres sites appropriés. Parmi ces expositions, on compte celles de Manet, la première ayant lieu le

---

<sup>75</sup> Mentionnons que c'est en 1884 seulement que le *Portrait de Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste, lisant l'Événement* fut reçu au Salon.

<sup>76</sup> "stresses within the official exhibition system itself as it was forced to accommodate both a steadily growing number of artists and increasingly diverse styles of art." Mainardi, Patricia, *The End of the Salon*, Cambridge, New York, Australia, Cambridge University Press 1993, p.10.

<sup>77</sup> Picon, Gaëtan, *1863 : Naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988, p.43.

<sup>78</sup> Le peintre austro-hongrois Félicien Myrbach-Rheinfeld, né en 1853, donne la mesure de la tâche qui se présentait alors, avec un dessin intitulé *Candidats pour l'Admission au Salon de Paris*, (non daté), lequel représente une vaste salle comblée de toiles encadrées qu'un membre isolé du jury tente, une à une, d'examiner.

premier mars 1863 chez Martinet, et la seconde le 24 mai 1867 à l'Exposition Universelle, là où Courbet expose également ses toiles<sup>79</sup>.

La perturbation du système reflue vers l'enseignement : témoin la réorganisation, en 1863, de l'École des Beaux-Arts, démarche qui " ... enlève des élèves de M. Ingres la direction de la maison, le jugement exclusif des concours et le choix des prix de Rome."<sup>80</sup>. Elle reflue en outre vers les programmes d'enseignement où l'on s'avise d'introduire des réformes radicales, proposées notamment par Eugène Viollet-le-Duc. Ce théoricien de l'architecture souhaitait, entre autres, limiter les exercices académiques visant, selon lui, à réduire chez l'artiste sa part d'individualité en la soumettant aux modèles classiques. À cette initiative s'oppose le traditionaliste Ludovic Vitet, soutenant quant à lui que si elle existe, l'individualité saura percer - alors qu'en revanche, l'absence de contraintes invite à un art ne visant la nouveauté que pour elle-même. L'opposition des points de vue donne lieu à un débat qui devait se prolonger jusqu'au tournant du siècle. Mentionnons aussi la modification de la périodicité du Salon, devenu annuel à partir de 1863, puis la reformulation des règles d'accrochage. Au reste, "Le dynamisme ... anime ... le monde de la critique qui s'édite sur de multiples supports (catalogues, pamphlets, grandes revues et petits journaux éphémères) ..." <sup>81</sup>.

Plus pertinentes pour notre sujet se montrent les interventions d'Émile Zola, incisives selon certains, injurieuses selon d'autres, notamment dans les Salons du 27 et 30 avril 1866, où il invective chacun des membres du jury, remettant en cause un système de valeurs fondé, dit-il, sur la tradition et les

---

<sup>79</sup> Manet organise, à l'avenue de l'Alma, une troisième exposition privée qui a lieu fin mai 1876. Juste avant l'ouverture du Salon, il ouvre son atelier durant deux semaines. Sur le carton d'invitation se lit la devise "Faire vrai, laisser dire". Il expose également ses toiles chez certains marchands. Les passants qui se promènent au Boulevard des Capucines, par exemple, sont scandalisés à la vue de *Nana*, exposée en 1877 dans la vitrine de Giroux et Cie.

<sup>80</sup> Dorival, Bernard, *Cézanne*, Paris, Editions Pierre Tisné, 1948, p.22.

<sup>81</sup> *La promenade du critique influent*, op. cit., p.100.

privilèges. Et de fait, mis à part les écrits de Zacharie Astruc, et de brèves notations comme celles de Fernand Desnoyers dans *La Peinture en 1863*, cette *Nouvelle Peinture*, telle qu'Edmond Duranty devait la qualifier dans son étude de 1876, est régulièrement passée sous silence ou bien traitée de manière sévère par l'ensemble des critiques d'art contemporains. De sorte que si Zola fut le premier à tenter une évaluation synthétique de cette peinture, en cherchant à intégrer dans une théorie plus ou moins cohérente des valeurs esthétiques en voie de formation, cette singularité avait de quoi conférer à ses *Salons* un statut quasi-canonique et, par ricochet, un statut institutionnel à l'organe où ils parurent.

### **L'exécution des œuvres**

C'est ici qu'il faut traiter plus spécifiquement de l'exécution des œuvres peintes. Reprenons donc le tableau de Cézanne, dont l'aspect liminaire qui nous retiendra sera celui de la représentation de la page sur laquelle apparaît l'inscription. Il faudrait signaler d'entrée que, les caractères d'imprimé ayant été éliminés (exception faite du titre), aucune trace d'écrit ne s'y indique, ni sous forme de pseudo-inscription, ni sous les espèces d'une répartition formelle de texte lexical. Par conséquent, l'icône, telle qu'elle se donne à voir, se distancie de l'objet qu'elle dénote. Compte tenu de la conception réaliste de l'œuvre, cette absence doit retenir notre attention.

Une citation tirée d'un article dû à l'historien d'art Théodore Reff servira ici à préciser nos propres observations : " [...] la forme rectangulaire de la petite toile derrière lui" [le père] "fait ressortir le manque de relief et la structure quadrillée de l'ensemble, de même que ses formes sombres et compactes font écho à celle du personnage représenté juste en dessous, l'insérant dans une séquence de plans parallèles et inclinés, formés par le journal, le fauteuil et le mur. En reproduisant la nature morte, Cézanne a



rendu son format presque carré, la rendant ainsi plus semblable au journal auquel elle ressemble également par ses tons pommelés et ses bords blancs."<sup>82</sup>

Par contre, il faut signaler la facture de la page, dont la rugosité évoque la matérialité d'une toile et l'oppose ainsi à celle, plutôt lisse, d'une page de journal. Plus remarquable encore, à la faveur du blanc laissé par l'évacuation de l'imprimé, se dégage une zone libre, propre à accommoder la représentation placée en dessus, en l'occurrence une autocitation d'une peinture intitulée *Sucrier, Poires et Tasse Bleue*, exécutée l'année précédente. Une telle transposition, si éventuellement elle se produit, aura pour effet de personnaliser l'espace vide. Quand bien même l'absence de contenu risquerait d'instaurer un écart entre l'inscription et l'icône qui l'abrite, si cette icône est mise à même d'accommoder le tableau d'en haut, elle ne fonctionnera pas exclusivement comme un support formel : un supplément de performatif reflétant lui sera assigné. Envisager la chose de cette manière laisse à penser que l'absence de référent à l'œuvre de Cézanne dans les écrits de Zola, notamment dans *L'Événement*, pourrait être comblée par la trace de la nature morte réfractée sur le blanc de la page.

Fait singulier et même surprenant, le regard du sujet se soustrait à celui de l'observateur dans les trois portraits du père. En effet, le tableau représente un évènement ni mythique ni historique, mais plutôt un évènement privé, à telle enseigne que tout accès est dénié. On a commenté ailleurs "le côté masque des portraits de Cézanne. Le sujet semble avoir été réduit à une nature morte. Il ne communique pas avec nous ; ses traits sont peu expressifs et sa posture tend à être rigide. Tout se passe comme si le

---

<sup>82</sup> " ... the rectangular shape of the small canvas behind him reasserts the flatness and grid-like structure of the whole, just as its dark, compact forms echo those of the figure directly below, locking it into the sequence of parallel and tilted planes formed by the newspaper, the chair, and the wall. In reproducing the still-life, Cézanne has made its format more nearly square, thus more like the newspaper which it also resembles in its mottled tones and white edges." Reff, Theodore, "The pictures within Cézanne's pictures", *Arts Magazine*, June 1979, p. 91/92.

peintre n'avait pas d'accès au monde intérieur du modèle, et ne pouvait le voir que de l'extérieur."<sup>83</sup> Dans la présente instance, le modèle a le regard si rigoureusement fixé sur le journal qu'il paraît même avoir les yeux fermés. Donc, en ce qui concerne la conception de l'œuvre, même si la relation entre le signe et son référent a pour prédicat l'idée de voir, cette idée n'est pas actualisée dans la performance, puisque les yeux du modèle se dérobent à la vue de l'observateur. Cet aspect a ses résonances avec la manière dont l'inscription se donne à voir. Car si elle est envisagée comme énoncé verbal, l'idée de lecture est immanente, de même qu'elle l'est à la fiction de l'œuvre. Pourtant, l'inversion de l'écrit devrait rendre l'inscription illisible, du moins par rapport à la valeur conventionnelle d'un tel signe. De sorte que le message porté par l'inscription ne saurait être transmis. En revanche, même si l'on déjoue le stratagème de l'inversion pour enfin parvenir à une lecture du texte lexical, le plissement de la page indique que la lecture du père et celle du regardant doivent se réaliser non pas simultanément mais successivement. Si bien qu'effectivement, la relation entre le sujet du portrait et l'observateur se révèle subvertie à tous les niveaux, soit par l'absence de contact direct par voie du regard, soit par l'incapacité de l'observateur de rejoindre le sujet sur le plan temporel et d'actualiser ainsi une coïncidence de lectures.

Remarquons enfin que si le propre de la peinture est de représenter un évènement qui s'est produit antérieurement, cette propriété se révèle dans le portrait du père au moyen d'une stratégie de distanciation temporelle. Par ailleurs, une manière - cette fois d'ordre ontologique - de distancier

---

<sup>83</sup> "...the mask-like character of Cézanne's portraits. The subject seems to have been reduced to a still-life. He does not communicate with us ; the features show little expression and the posture tends to be rigid. It is as if the painter has no access to the interior world of the sitter, but can only see him from outside." Schapiro, Meyer, *Paul Cézanne*, New York, Harry N Abrams, 1952, p.15.

l'observateur, s'appréhende à la trace laissée par le lecteur (nous entendons le père) sur l'objet de sa lecture, et qui s'envisage dans le pliage du journal.

Le second tableau qui porte l'inscription *L'Événement* et qui s'intitule *L'Auberge (ou le Cabaret) de la Mère Anthony, Marlotte*, est dû à Renoir. Il représente un groupe d'artistes conversant, la discussion étant apparemment engendrée par la lecture du journal figuré. Cette toile, soumise au Salon de 1866, fut refusée, bien que recommandée par Corot et Daubigny. Il y a lieu de croire que l'inscription, voire son référent, a contribué à ce refus. Quant à la toile de Renoir, son contexte biographique vaut d'être brièvement évoqué, même s'il est moins significatif que celui de la peinture de Cézanne. Rappelons donc que : "Dans le village de Marlotte une colonie entière d'artistes ... a été établie. En 1866 Renoir crée *L'Auberge de la Mère Anthony*, sa première grande composition. Sur le mur, au fond de cette peinture, figure un portrait de Mürger, auteur des *Scènes de la vie de Bohème* et 'découvreur' de Marlotte. Assis autour de la table, Monet et Sisley, barbus, avec, au milieu, l'artiste Jules LeCoeur. Ils sont servis par Nana, la fille de l'aubergiste, dont la tête couverte d'un fichu noir est visible dans le fond. C'est dans cette auberge que, plus tard, Zola allait écrire *L'Assommoir*."<sup>84</sup> À l'égard du portrait de Mürger, Renoir affirme son origine, en disant : "Moi-même j'y avais dessiné la silhouette de Mürger, que je reproduisais dans ma toile, en haut à gauche."<sup>85</sup> La configuration de certaines composantes suggère pourtant que le tableau est conçu, de manière analogue aux articles de Zola, comme un manifeste visuel, par lequel un

---

<sup>84</sup> "In the village of Marlotte, an entire colony of artists ... was established. In 1866 Renoir created Mother Anthony's Inn, his first large composition. On the wall, in the background of this painting, is a portrait of Mürger, who was author of *Scènes de la vie de Bohème* and the "discoverer" of Marlotte. Seated around the table are the bearded Monet and Sisley, with the artist Jules LeCoeur in the middle. They are waited on by Nana, the daughter of the innkeeper whose black-kerchiefed head is visible in the background. It was in this inn that Zola later wrote *L'Assommoir*." Le Pichon, Y, *The Real World of the Impressionists*, New York, Harrison House, 1985, p.53.

<sup>85</sup> Cité par Théodore Reff, "Manet's Portrait of Zola", *Burlington Magazine*, vol. CXVII, no. 862, Jan. 1975, p.42.

peintre, ou encore un groupe représentatif de peintres et d'adhérents cherche à infléchir la réception, de la part du grand public, de leur vision artistique. *L'Hommage à Delacroix* (1864), dû à Fantin-Latour et qui correspond à une telle conception, s'offre comme le modèle exemplaire du genre<sup>86</sup>. "De tels groupes", observe Richard Brilliant, "énoncent des prises de position idéologiques concernant les valeurs, les attitudes et les pratiques partagées par leur membres..."<sup>87</sup> Remarquons, du reste, que deux des dessins préparatoires au portrait de Fantin-Latour incorporent une inscription qui se lit *Vérité*<sup>88</sup>. La version finale adopte toutefois, comme dispositif unifiant, le portrait de Delacroix "celui sur lequel les jeunes peintres doivent avoir les yeux fixés, non pour copier, mais pour imiter son histoire et apprendre à se dégager du troupeau commun"<sup>89</sup>. Dans le portrait dû à Renoir, la reproduction de la page du journal semble remplir une fonction analogue à celle du portrait de Delacroix, sauf que la représentation du journal se situe sur un autre registre. Car au lieu d'une image figurale, 'l'hommage' est offert sous forme d'un fragment d'écriture où se signale l'émergence d'une nouvelle esthétique.

En ce qui concerne l'organisation spatiale de *L'Auberge*, on s'aperçoit que l'icône sur laquelle apparaît l'inscription est entourée de deux groupes de figures - à l'arrière-fond celui qui est dessiné, puis au premier plan, celui qui est peint. Si bien que le journal se trouve abrité par une espèce de cercle dont la trace est inachevée, et ainsi permet au regardant d'y accéder. Tout se passe, en effet, comme si les personnages présents ou ayant passé par ce lieu étaient invités à témoigner de leur adhésion à *L'Événement* et, par là-même,

---

<sup>86</sup> C'est Duranty, dans son article "Ceux qui seront les peintres", paru dans *L'Almanach parisien pour 1867* de F. Desnoyers, qui signale la valeur de manifeste de cette toile.

<sup>87</sup> "Such groups make ideological statements about values, attitudes, and practices shared by their members..." Brilliant, Richard, *Portraiture*, London, Reaktion Books, 1991, p.96.

<sup>88</sup> Voir Fried, Michael, "Manet and his Generation : The Face of Painting in the 1860s", *Critical Enquiry*, 19, Autumn, 1992, p.40 et seq.

<sup>89</sup> Duranty, Edmond, "Salon de 1859", *Le Courrier de Paris*, premier article, 1er avril 1859.

à entériner la mutation artistique qui s'écrit dans le domaine de la critique d'art, comme elle se produit en peinture à l'époque de l'exécution de l'œuvre.

Quant à l'expression plastique, la fresque assombrie dessinée à l'arrière-plan semble s'indiquer comme un cliché du complexe central. A vrai dire, le cliché enclôt un rendement parodique de l'unité principale, nous entendons le groupe de peintres, modalisé par des codes d'expression visuelle contrastés, - caricatural face au naturel - puis par l'opposition de la calligraphie des graffites à la typographie du titre du journal. Par ailleurs, la trace de l'individu inhérente au graffite met en valeur, ici encore par opposition, le statut institutionnel du journal ; alors qu'inversement, la reproductibilité des caractères d'imprimé, et donc le défaut de la marque autographe, impliquent une certaine objectivité par rapport à l'attitude critique de *L'Événement*, susceptible, du moins dans la fiction de l'œuvre, d'influer sur la manière dont l'évocation du journal sera reçue par l'observateur. De manière analogue, le message calligraphié, où l'on retrouve un vers d'une chanson populaire de Mürger<sup>90</sup> (ainsi qu'un fragment de la partition), fait valoir la solidité du référent de l'inscription "imprimée".

Nous voulons maintenant nous pencher sur des indices supplémentaires marquant que la toile de Renoir se signale comme un manifeste visuel, par l'intermédiaire de la lecture d'un journal servant de point de ralliement à tous ceux qui adhèrent au credo formulé par Zola. Selon notre approche, de tels indices seraient repérables à travers un ensemble de signes visuels, d'ordre optique, formel, topographique et substantiel, agissant de concert pour ordonner la mise en valeur du journal. On découvre d'emblée le code mimétique à l'œuvre dans l'inscription du texte lexical : par le biais des lettres d'imprimerie, éminemment lisibles, il instaure une correspondance

---

<sup>90</sup> "the drawings on the wall behind were included as a strong upper register to his composition... they do not recede discreetly to the rear but double the foreground figures in another visual language." Crow, Thomas, *Art in America*, March 1986, p.118.

univoque entre l'objet inscrit et le référent. Il faut noter en deuxième lieu que la surface de la page ressort en ce qu'au-delà de la discrétisation spatiale, elle est chargée de pseudo-inscriptions. De sorte qu'à l'opposé de la page du tableau de Cézanne, celle-ci est moins susceptible d'être contaminée par les formes environnantes. Mais en même temps, on perçoit un resserrement des rapports entre la figure profilée, censée être le peintre Alfred Sisley, et la représentation du journal, resserrement qui donne lieu à une sorte d'élimination d'identité. Ce constat se vérifie d'abord à ce que le personnage se laisse associer au journal, voire à sa représentation, puisque sa main empiète sur le bord de la page ; puis encore parce que, de son côté de la table, le contour du corps épouse celui du journal. Mais aussi et surtout, la quasi-absence de traits de visage tend à dissoudre l'identité de ce peintre au profit de celle du journal, imposée, elle, par le haut degré de lisibilité de l'inscription.

Tout ceci laisse entendre qu'aux plans conceptuel et formel, l'installation du journal dans la toile de Renoir se situe sur le même axe de signification que l'introduction du portrait de Delacroix dans le tableau de Fantin. En d'autres termes, le groupement de personnes autour d'un exemple d'un autoportrait de Delacroix, dont la double présence dérive de *l'auctoritas*, puis de la ressemblance au modèle, est analogue à l'assemblage de figures autour d'une évocation de Zola qui, comme Delacroix, s'y désigne en tant qu'auteur et aussi à travers l'indice de ce qui est vraisemblablement un exemple de ses écrits.

*Claude Monet Lisant* est un portrait exécuté en 1872, date encadrée d'une part par le déclin du système de Salons officiels, vilipendé en son temps par Zola, et de l'autre, par l'habitude de l'ensemble des critiques d'art à la peinture impressionniste. De ce point de vue, on pourrait avancer que l'image présentée saura marquer la trace laissée par les écrits critiques de

Zola, en les perpétuant sous une forme quasiment permanente, et en les inscrivant dans un énoncé visuel où l'émergence du passé dans le présent fait texte. C'est que *L'Événement*, sous l'administration d'Auguste Dumont, est relancé en 1872 pour la troisième fois. Ajoutons que le tableau est exécuté durant la même période, et dans le même lieu (Argenteuil, où Renoir est venu passer l'été chez Monet) que le *Portrait de Madame Monet étendue sur un sofa*. Rappelons que le portrait de Madame Monet porte une inscription qui se lit *Le Figaro*, dont *L'Événement* de 1865 était le tributaire. On peut se demander s'il n'y a pas ici un rappel de l'ancienne existence du journal.

Si l'on considère l'inscription dans le portrait de Claude Monet sous son aspect graphique, on s'aperçoit que, pour autant que les caractères récupèrent la typographie originale (nous entendons celle de 1865-66), l'inscription dans son ensemble est moins exposée qu'elle ne l'est dans le portrait du groupe de Renoir, alors que de ce point de vue, elle tranche de façon marquante avec le modèle cézannien. En outre, l'inscription est fortement tronquée : seuls les trois derniers caractères sont visibles, si bien qu'on en est réduit à faire l'hypothèse qu'il s'agit bien de *L'Événement*. Se pose alors la question suivante : si l'inscription du nom du journal devait marquer le relancement de *L'Événement*, n'aurait-elle pas été représentée de manière plus ostensible ? Or, le fait qu'une partie minime du titre soit seule retenue, et surtout qu'il s'agisse de la fin plutôt que du début, laisse penser que le fragment qui apparaît est à envisager autrement. Le journal de Villemessant, ayant cessé de paraître six ans auparavant, n'aurait laissé qu'une faible trace de sa présence dans le souvenir de ses lecteurs, et c'est effectivement ainsi qu'il s'indique dans cette toile. À en juger par les signes visuels repérables dans le tableau, on peut penser qu'au lieu de faire appel à un journal devenu maintenant une "curieuse feuille radicale ... qui défendit ... toute une série de causes politiques ou financières ... et qui avait beaucoup d'abonnés parmi les

instituteurs."<sup>91</sup>, l'inscription elliptique vise à évoquer *L'Événement* des années soixante du siècle.

Pourtant, si le caractère massivement tronqué de l'inscription implique que la fonction nominative aille en diminuant au fil du temps, un indice du statut de l'ancien journal demeure, signalé par l'emplacement de la signature apposée par Renoir sur la superficie de la page. On se souvient qu'à la différence d'autres peintres dits modernes, notamment Manet (et plus tard van Gogh et Toulouse-Lautrec, entre autres), Renoir ne signe que rarement sur un objet. Tandis qu'au plan symbolique, la qualité évanescence de la fumée échappant de la pipe de Monet s'offre comme le signe visuel de la charge transitoire d'un journal qui avait créé dans le temps "une splendide vacarme, qui fait des articles de CLAUDE *l'évènement* ... de l'année picturale."<sup>92</sup>.

Or, il n'est pas sans intérêt de rappeler que l'image du journal se repère bien avant le dix-neuvième siècle. On connaît la toile, intitulée *La Gazette*, où le peintre hollandais, Adrien van Ostade, (1610-1685) représente un homme tenant un journal dont le nom, illisible en l'occurrence, est inscrit en tête d'une page de pseudo-texte réparti en paragraphes. Mais si de telles figurations sont plutôt rares alors, encore qu'on puisse trouver d'autres instances de représentation de journaux, elles n'ont rien d'exceptionnel à l'époque que nous traitons. Et leur récurrence ponctuelle suggère que dans l'actualité quotidienne d'alors, le journal est devenu une présence normative, même si dans certains genres de tableaux elle peut paraître imprévue. À titre d'exemple, nous évoquons un ensemble des toiles dont certaines traitent d'un sujet paysager, d'autres de scènes d'intérieur.

Une première instance est fournie par une toile de Renoir, *Pêcheur à la ligne* (1877), une scène de plein air où figurent, chacune enfermée dans son

---

<sup>91</sup> *Histoire Générale de la Presse française*, op. cit., tome 3, p.227.

<sup>92</sup> Mitterand, Henri, op. cit., p.67.



propre univers, deux personnes, un homme s'adonnant à la pêche, avec à ses côtés une femme absorbée dans la lecture de son journal. D'autres exemples, (Manet, *Sur la plage* (1873), Monet, *La Plage à Trouville* (1870)) dépeignent des scènes de lecture au bord de la mer. Et dans un tableau intitulé *Sans Dot* (1883-1885), le peintre Jacques Joseph Tissot représente une allée dans le parc de Versailles, l'intérêt particulier de notre point de vue dérivant de l'image d'une vieille dame, assise sous les marronniers en train de lire un journal, le restant des pages étant jeté au hasard par terre, sur un tapis de feuilles mortes. Que de telles occurrences se produisent dans l'actualité sociale est attestée par une citation prise dans le *Journal* des Goncourt : "Nous avons marché le long de la Seine, à Bougival. Dans l'herbe haute de l'île, des gens lisaient tout haut un article du FIGARO".<sup>93</sup> En peinture, cependant, si la représentation dans un paysage d'une figure lisant ressort au style romantique, la lecture évoquée sera par convention celle d'un livre. De sorte que le remplacement de la littérature par un modèle de lecture éphémère, tout en gardant le décor originel, rend perceptible la mutation survenue dans l'actualité culturelle.

Dans les derniers exemples que nous relevons, la lecture est transposée du plein air à l'intérieur, telle la salle où Degas représente sa *Classe de Danse* (1878-80). Ici encore se heurtent l'activité évoquée et la toile de fond, l'image de la lectrice et le contexte dans lequel elle est insérée. Le tableau montre en l'occurrence le Maître de Danse qui observe avec attention l'exécution d'un pas de trois alors qu'au premier plan, une dame assise, vraisemblablement l'une des parentes, indifférente à ce qui se passe autour d'elle, est plongée dans la lecture d'un journal dont l'intérêt est rehaussé au

---

<sup>93</sup> de Goncourt, Edmond, *Journal, Mémoires de la Vie Littéraire*, vol. 1, 1864-1878, Paris, 1956, Fasquelle et Flammarion, dimanche 8 juin, p.1085, cité en traduction par T J Clark, *The Painting of Modern Life*, London, Thames and Hudson, 1990, p. 148.

plan pictural par une inscription sur la manchette qui se lit *Le Petit Journal*<sup>94</sup>.

Par contre, dans *Le Déjeuner* de Monet, exécuté en 1868-69, et qui représente Jean Monet et Camille assis autour de la table à l'heure du déjeuner, la lecture et la fiction picturale s'élident en quelque sorte, c'est-à-dire que l'objet inscrit est configuré dans l'évocation du quotidien. Soumise au jury du Salon de 1870, la toile est refusée, mais elle est reçue plus tard à la première exposition des impressionnistes en 1874. C'est une peinture "... de netteté, de franchise absolue, en pleine lumière du jour", note Gustave Geffroy ; "C'est le déjeuner de l'enfant devant la table servie d'œufs à la coque, de confiture, de raisin, entre l'huilier et la bouteille de vin. La jeune mère surveille le baby, une visiteuse, chapeautée, gantée, est adossée à la fenêtre, la bonne en bonnet blanc, au fond, ouvre un buffet."<sup>95</sup>.

Il nous paraît significatif que dans la documentation des objets, Geffroy ne fasse pas mention du journal plié, dont la disposition spatiale le rend à tout le moins aussi remarquable que les icônes qu'il choisit de dégager. Il y a sans doute rien d'inattendu à ce que le journal soit sur la table, à une place que l'on suppose réservée au maître de la maison. La nature de l'objet s'affirme du reste à la faveur d'une inscription qui s'écrit *LEPI*, en lettres majuscules, éminemment déchiffrables. Mais sa lisibilité ne la rend pas pour autant décriptable. En effet, ce qui s'indique comme le titre du journal ne correspond apparemment à aucun organe de son espèce existant à l'époque, si ce n'est peut-être une allusion sonore au *Petit Journal*. Toutefois, si cet objet devait faire partie du couvert, au même titre que les assiettes et les ustensiles de table, que d'ailleurs Geffroy ne récupère non plus, il serait alors aisé de comprendre pourquoi le journal ne figure pas dans la description et

---

<sup>94</sup> Fondé en 1863 par Moise-Polydore Millaud, ce journal était le plus ancien représentant de la presse à un sou ; "Il proclame 'le plus fort tirage du monde entier' ... (Il tirait à 38,000 exemplaires en juillet 1863 et à 259,000 à la fin de 1865.)" Angenot, Marc, op. cit., p.523.

<sup>95</sup> Geffroy, Gustave, op. cit., p.110.

pourquoi le peintre ne le représente pas de manière à ce que la page puisse être identifiée. À notre sens, il n'est pas question d'individualiser mais justement de rendre la banalité de l'objet.

Quoiqu'il en soit, si le journal est devenu de par son ubiquité un paradigme de lecture, il aurait par là-même acquis sous sa forme représentée le statut d'une hypericône. On rappellera que pendant la première moitié du siècle Victor Hugo avait remarqué que l'imprimé a remplacé l'architecture comme l'interprète le plus éloquent de valeurs culturelles. Au cours des décennies qui s'ensuivent, avec l'instauration du feuilleton<sup>96</sup>, au détriment du roman de nouveauté, et l'établissement du journalisme comme un nouveau genre d'expression écrite venant rivaliser ouvertement avec la littérature, la suprématie du journal fait de sa production un lieu privilégié d'écriture. À tel point que, dans les romans de Zola, par exemple, on constate une étonnante interlisibilité avec les journaux contemporains<sup>97</sup>. Ainsi que Susan Buck-Morss le note, "Il suffit de regarder le format d'un journal du dix-neuvième siècle ... dans lequel le feuilleton occupe le quart inférieur de la Une, pour voir, littéralement, à quel point est mince la ligne séparant le fait politique de la fiction littéraire. Les faits divers étaient des constructions littéraires ; les romanciers de feuilletons utilisaient la teneur des faits divers."<sup>98</sup>

### **L'iconographie de la lecture dans la peinture contemporaine**

Pour clore ces parcours qui nous ont conduit dans le domaine de la lecture, nous voudrions à présent nous pencher sur un aspect qui traite de son iconisation dans la peinture. On a déjà relevé l'extension de la lecture à

---

<sup>96</sup> Inauguré en 1836 par Émile de Girardin (1806-1881), rédacteur de *La Presse*, le feuilleton apparaît dans une section du journal nouvellement établie et qui est consacrée uniquement à la littérature.

<sup>97</sup> Voir Angenot, Marc, op. cit., p.784.

<sup>98</sup> "One has only to regard the format of a nineteenth-century newspaper ... in which the feuilleton occupied the bottom quarter of the front page, to see, literally, how thin was the line between political fact and literary fiction. News stories were literary constructions ; feuilleton novelists used news stories as content." Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts. London, England, MIT Press, 1991, p.140.

travers des instances d'inscription ou de pseudo-inscription, dont la présence dans le tableau met le regardant à même de conjointre lecture et perception. Au même titre a-t-on noté au plan thématique la fréquence de tableaux, et surtout de portraits, qui dépeignent une lecture soit en cours, soit vraisemblablement interrompue au moment de la mise en œuvre. Cette peinture étale du reste toute une gamme d'objets aptes à connoter la lecture, non seulement des journaux mais aussi des livres, des affiches, des enseignes et même un tableau d'annonces<sup>99</sup>. Répercutée ainsi sur des plans et sous des formes diverses, la visibilité de la lecture fait ressentir cette dernière comme une présence englobante. Il apparaît, cependant, que si la lecture des journaux comme motif pictural ressurgit ponctuellement à partir des années cinquante, elle se mue vers les dernières décennies du dix-neuvième siècle en une lecture autre, celle du livre, du roman populaire, parfois d'un ouvrage plus pesant ou d'une œuvre illustrée.

C'est donc plus tard dans le courant du siècle que l'hégémonie du journal sera remise en question par le livre<sup>100</sup>, et "Au culte du 'fait' va se substituer l'amour du 'rêve'. 'Notre génération, positive et sceptique, à laquelle on a inculqué l'amour du fait, qui a abusé du réalisme, qui en use encore, est tourmentée du regret des choses disparues, de la foi détruite, de l'émotion perdue [...] et par tous les moyens possibles elle revient au rêve' ... "<sup>101</sup>. La représentation plastique rendra compte quant à elle de cette mutation à

---

<sup>99</sup> Nous songeons, parmi d'autres, à la toile de Jean-François Raffaëlli intitulée *Invités attendant la noce*, s.d.

<sup>100</sup> Le point d'intersection des deux types de lecture est représenté justement dans une toile de Gustave Caillebotte, *Intérieur, femme lisant* (1880), ici reconstruite par J-K Huysmans : "Au fond, par un bizarre et incompréhensible effet de perspective, un monsieur apparaît, microscopique, couché sur un divan, lisant un livre, la tête posée sur un coussin qui semble énorme ; au premier plan, une femme vue de profil, lit un journal. ...". Et le commentaire qui s'ensuit a une évidente pertinence pour notre propos : "... étant donné l'intelligence, au point de vue de l'art, du monde que représente M. Caillebotte, il y a même lieu de croire que la femme lit le *Charivari* ou *L'Événement* et que le mari fait ses délices d'un Delpit quelconque.", Huysmans, Joris-Karl, *L'art moderne/Certains*, Paris, UGE, 1975, p.101. On pourrait ajouter que même si, au premier abord, on le saisit comme un renversement de rôles, la taille "microscopique" de l'homme par rapport à celle de la femme, dominatrice, a de quoi corriger cette impression.

<sup>101</sup> cité par Angenot, Marc, op. cit., p.791.

travers l'iconographie de lecture, constituée désormais par des images de livres plutôt que de journaux, isolément ou sous les aspects d'une bibliothèque. Or, si l'on discerne un retour au motif du livre dans le tableau, il apparaît fermé sous sa forme courante, sans indice de contenu, un aspect qui persiste jusqu'à l'avènement de la manière symboliste<sup>102</sup>. C'est qu'avant les années quatre-vingt du siècle, il ne porte quasiment pas d'inscription. En outre, les traits distinctifs, s'il en a, visent la dimension reproductive plutôt que la singularité de l'objet. Nous songeons, par exemple, à la couverture jaune ou rouge de l'édition populaire, à l'opposé de l'ouvrage illustré ou de l'album d'estampes. Si, partant, tout se signale dans l'apparence, on peut se demander si le statut du texte ne sera pas, par là-même, rongé. En effet, cette manière de présenter le livre est proprement adaptée à sa probable réception. Citons à nouveau quelques réflexions de Jonathan Crary, qui serviront à cerner le contexte perceptuel d'où émerge à cette période la représentation du livre : "Au dix-neuvième siècle, l'observateur de peintures était toujours et également un observateur qui consommait simultanément une gamme foisonnante d'expériences optiques et sensorielles. Autrement dit", poursuit-il, "les peintures sont produites et prennent sens non pas dans une espèce impossible d'isolation esthétique, ni dans une tradition continue de codes picturaux, mais plutôt comme l'un des nombreux éléments consommables et fugaces à l'intérieur d'un chaos croissant d'images, de produits, et de simulations."<sup>103</sup> Il apparaît donc qu'en peinture, un livre fermé ne portant

---

<sup>102</sup> Il est, certes, des exceptions à cette règle mais elles sont peu nombreuses et, ce qui est plus significatif, elles ne portent pas d'inscriptions lisibles. Sous ce rapport vaut d'être noté chez Manet, le *Portrait d'Émile Zola* (1867-68) où, d'après la disposition spatiale et l'indice d'illustrations, le livre que tient le modèle se reconnaît comme étant un exemplaire du *Traité* de Charles Blanc, l'*Histoire des Peintres de Toutes les Écoles* qui venait d'être relié ; puis, le *Portrait de Stéphane Mallarmé* (1876), les doigts de la main marquant sa place sur la page blanche d'un livre ouvert.

<sup>103</sup> "The observer of paintings in the nineteenth century was always also an observer who simultaneously consumed a proliferating range of optical and sensory experiences. In other words. In other words, paintings were produced and assumed meaning not in some impossible kind of aesthetic isolation, or in a continuous tradition of painterly codes, but as one of many consumable and fleeting elements within an expanding chaos of images, commodities, and simulation." Crary, Jonathan, op. cit., p.20.

pas d'inscription est censé être perçu, au même titre que tout autre icône d'objet qui constitue le tableau, comme représentatif du genre, voire comme une réplique dont la reproductibilité ainsi exaltée va à l'encontre de l'unicité de son texte, tout autant de celle de sa représentation picturale.

S'il est un genre privilégié apte à enchâsser une représentation de livres, ce serait le portrait. De fait, dans bien des exemples la portraiture n'offre de consistance que par la présence des objets instaurant l'univers dans lequel se meut le modèle qui, lui, apparaît souvent accoudé à une table chargée de livres, ou encore figuré sur un fond de bibliothèque. En tant que lieu de représentation, la bibliothèque revient sporadiquement à travers les époques. Lorsqu'il réapparaît dans le courant du dix-neuvième siècle, "le motif de la bibliothèque [...] n'est plus un lieu de méditation [...] Elle ne constitue plus un lieu séparé mais un élément du décor."<sup>104</sup> La bibliothèque, en effet, est devenue chose commune. De son nouvel état nous avons l'exemple du portrait en pastel d'Edmond Duranty<sup>105</sup> (1879) dû à Edgar Degas : "M. Duranty est là, au milieu de ses estampes et de ses livres, assis devant sa table," écrit J-K Huysmans, "et ses doigts éfilés et nerveux, son oeil acéré et railleur, sa mine fouilleuse et aiguë, son pincé de comique anglais, son petit rire sec dans le tuyau de sa pipe, repassent devant moi à la vue de cette toile où le caractère de ce curieux analyste est si bien rendu."<sup>106</sup>

Dans la perspective qui est la nôtre, ce tableau se fait remarquer non seulement par ce qu'il incorpore plusieurs inscriptions, mais plus particulièrement par la manière dont ces dernières s'intègrent à la composition. Apposée sur la couverture d'un des livres brochés, et qui, de

---

<sup>104</sup> Roudaut, Jean, "Divagation, mode, ameublement : Les bibliothèques en peinture" *Rhétorique et Image, textes en hommage à Á Kibedi Varga* Hoek, Leo H. et Kees Meerhoff (éds.), Amsterdam - Atlanta, GA, Éditions Rodopi B.V., 1995, p.246..

<sup>105</sup> Louis-Émile, dit Edmond, Duranty (1833-1880), critique d'art et romancier. Il a écrit six œuvres de fiction entre 1860-1878 mais qui ont été largement éclipsées par celles de Zola et de Flaubert ; ceci à l'opposé de ses articles critiques qui ont connu un succès considérable.

<sup>106</sup> Huysmans, Joris-Karl, op. cit. p.119.

premier plan, sur la table, tend à empiéter sur l'espace du spectateur, s'inscrit la signature de l'auteur de la toile et la date d'exécution<sup>107</sup> ; signalons au passage que l'orientation de l'écrit est conforme à logique du regard, s'adressant à l'observateur plutôt qu'au personnage figuré. À l'arrière plan, une bibliothèque dont la présence s'impose à telle enseigne qu'elle ordonne notre perception du lieu, d'autant que l'environnement est vide de tout meuble, si ce n'est la table, elle-même recouverte de manuscrits. Pour ce qui est des livres rangés sur les étagères, seules les deux autres inscriptions de cette toile viennent troubler de façon quasiment imperceptible l'uniformité rythmique des tranches. Ces inscriptions se trouvent sur des ouvrages situés à la hauteur du visage de Duranty, sur la diagonale allant de la table à l'étagère et traversant la figure du modèle. De la sorte, les trois icônes, (la table, le corps de Duranty et la paire de livres inscrits) scandent une continuité de direction allant de l'avant à l'arrière-plan, en passant par ce qui fait vraisemblablement partie d'un travail en cours, épousant la courbe du bras du critique-écrivain pour s'arrêter sur le travail réalisé. C'est là, sur les tranches, que l'on retrouve les inscriptions manuscrites dont la dénomination renvoie au modèle du portrait.

Si la reconnaissance de Duranty par sa physionomie aurait posé moins de problèmes pour le contemporain, surtout compte tenu du fait que le *Traité sur La Nouvelle Peinture*, très remarqué alors, avait été publié trois ans auparavant - pour l'observateur de nos jours, la mise en rapport de l'écrit et du modèle, puis l'éventuelle identification, ne se produit pas aussitôt, mais ressort justement d'une scrutation de la toile et de ses inscriptions, comme le ferait Duranty peut-être en utilisant les deux loupes qui se trouvent à sa portée. Toujours est-il que, médiée par le code pictural, l'inscription est perçue au premier abord comme une entité formelle, peut-être comme un

---

<sup>107</sup> Notons au passage que le peintre date rarement ses portraits.

élément du dessin, d'autant que le déchiffrement de l'écrit est entravé par la forme des signes dont le rectiligne des consonnes est éfilé jusqu'à l'anamorphose. Du reste, par leur aspect anguleux et pointu, ces caractères font écho au trait déterminant de l'énoncé iconique. Mise à part la figure de Duranty (et même ici la courbe du profil est raidie par la ligne des cheveux et les droites de la barbe) et l'estampe, la forme dominante est le carré, le dessin linéaire, la toile étant traversée de planches, de bouquins de toute espèce, comblés par des manuscrits et des papiers dotés des mêmes propriétés formelles. Ce qui fait que l'appartenance de l'inscription à un autre système sémiotique risque de passer inaperçue. Mais dans la mesure où elle se fait remarquer, au delà de la dénomination, dégager le profil des lettres fait instaurer "un sémantisme secondaire"<sup>108</sup> provenant des associations formelles - celles qui intègrent ces ouvrages de Duranty à la portraiture du personnage, précisément parce qu'elles ordonnent un métissage des caractères et des formes environnantes - et des rapports directionnels qui, eux, relie la critique à sa production écrite.

Ainsi que nous l'avons tenté de montrer, le motif du livre, soit comme détail du décor, soit comme toile de fond, soit comme fondement thématique, revient ponctuellement dans la représentation de l'époque moderne. Vers la même période figurent deux autres types de lecture : celui des revues, dont traite Manet, par exemple, dans *Lecture de L'Illustré* (1879) ; puis la lecture de catalogues d'expositions - les livrets de Salon - évoquée dans plusieurs représentations dues à Degas,<sup>109</sup> et à Renoir<sup>110</sup>. Remarquons enfin que, sauf exceptions et conformément à la pensée

---

<sup>108</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p.218.

<sup>109</sup> Voir les eaux-fortes de 1879-80, de 1882, et de 1885, lesquelles représentent Marie Cassat au Louvre.

<sup>110</sup> Voir *Jeune fille lisant* (1897).



contemporaine, la lecture des journaux, plus pesante, est assumée par les hommes, alors que celle des livres, plutôt agréable, est confiée aux femmes. Si la femme entame néanmoins la lecture d'un journal, cette lecture est rapidement abandonnée, ainsi qu'elle semble l'être dans la toile de James Tissot, intitulée *Rêverie* (1869) où, sur le canapé, à côté de la lectrice, se repère un journal froissé laissant voir l'inscription tronquée *Le Fig.* À ce propos, évoquons la toile de Caillebotte intitulé *Intérieur, femme lisant* (1880). C'est Eric Darragon, dans sa monographie sur ce peintre, qui remarque que comme l'homme, la femme dans cette peinture est en train de lire, " ... non pas un journal - ce serait trop - mais quelque revue ou magazine."<sup>111</sup> On pourrait prolonger sa pensée, en ajoutant que le lecteur de journal se montre préoccupé, mais nullement rêveur, livré plutôt à sa tâche (tel qu'apparaît Hilaire de Gas, dans le portrait [1857] qu'en fait Edgar Degas) même qu'il la suspend pour l'instant de la portraiture, comme dans le *Portrait d'Henri Degas et de sa nièce, Lucie Degas* (Degas, 1876).

C'est tout le contraire pour la lecture d'un livre qui semble, elle, être marquée d'une trace de sensibilité romantique. Non que cette trace soit perceptible à la facture ; elle s'appréhende plutôt à partir d'une certaine distanciation, voire d'abandon, de la réalité extérieure pour être résorbé dans l'univers fictif, envisagée de la sorte dans le portrait de Madame Monet au canapé qui s'intitule, significativement, *Méditation* (Claude Monet, 1870-71). Une vision pareille se laisse apercevoir dans *La Liseuse* (1861) de Fantin-Latour et dans *Femme Lisant* (1874) de Renoir, pour ne nommer que quelques-uns des nombreux exemples courants à cette époque. Aussi tout concourt à suggérer que si la lecture d'un journal reporte le portrait de l'individu sur son activité, celle d'un livre fond le premier dans la seconde.

---

<sup>111</sup> Darragon, Eric, op. cit., p.80. Retraduit par nous, D.P.

Évoquons ici, avec Geffroy, Madame Monet lisant<sup>112</sup>, portraiturée par Claude Monet : "Elle tient dans ses deux mains fines un livre fermé, son visage est pensif, ses yeux semblent regarder sans voir. Elle peut songer à sa lecture, ou être en proie à une pensée qui scrute le présent et attend l'avenir... C'est d'ailleurs "Camille", la Dame à la robe verte d'apparat, mais avec une toute autre expression, non plus faite pour la muraille d'un Salon de peinture, mais surprise chez elle, dans le tous les jours de la vie, sage et doux portrait, sourire muet d'une œuvre, rêverie pour toujours fixée, souvenir immortalisé."<sup>113</sup>

S'il est vrai, comme on voulu le montrer, que pendant la période étudiée la lecture fait évènement, ce serait la peinture qui saura la visualiser. En effet, à partir des années soixante du siècle, la lecture s'impose à la vue, non seulement parce que l'environnement social est visiblement saturé de matière conviant à lire, mais aussi parce que l'activité en elle-même, dans toute la diversité de ses manifestations, s'est aussi reconstituée en images. Mobilisée de cette manière par le biais de *L'Évènement*, la lecture est captée, voire inscrite, au propre comme au figuré dans la représentation plastique d'une époque.

---

<sup>112</sup> Il s'agit à nouveau de *Méditation*.

<sup>113</sup> Geffroy, Gustave, op. cit., p.109-110. De même Manet, dans *Le Chemin de Fer, Gare Saint-Lazare* (1873), fait envisager la lecture du livre de manière toute aussi inconsciente et surtout que la lectrice paraît cloîtrée dans un univers dont la jeune fille est exclue.

## CHAPITRE III

### Les Portraits : messages dédoublés

#### III (i) Le Portrait d'Achille Empereire (1867-1870) par Paul Cézanne : un effet d'équivoque

Vue sous certains angles, l'inscription apposée sur le *Portrait d'Achille Empereire*, dû à Paul Cézanne, semble quelque peu énigmatique, eu égard à la divergence des interprétations auxquelles elle se prête. La question que nous voudrions traiter ici est donc celle de savoir ce qui a engendré cette énigme, voire ce par quoi celle-ci se constitue.

Selon toute apparence, l'inscription en question est une citation d'une toile du Tintoret, signalant que ce peintre en est l'auteur. En invoquant l'autorité implicite de la formule classique *X Pictor*, le Tintoret, conformément à l'usage reçu, s'en sert comme d'une signature. Mais l'inscription ne désigne justement pas un rapport de fait. Elle indique seulement que le Tintoret est un peintre, que cette déclaration est faite sur un support et que ce support-là est une œuvre peinte par le Tintoret. Toujours est-il que l'inscription amène le spectateur à inférer que ce qu'il voit est une peinture du Tintoret sans que cela soit formulé de façon explicite. Or, ce rapport n'est ni nécessaire ni obligatoire. Si le spectateur peut en tirer une telle conclusion, l'inscription, elle, ne le dit pas. Il se crée donc une marge d'indécidabilité dont Cézanne saura tirer profit. Quant à l'inscription du portrait d'Empereire, elle s'inscrit dans une marge comparable d'indécidabilité, celle qui prévaut entre ce qui est dit dans l'inscription, la

présence de l'image et la signature. Nous aurons donc trois instances d'identification ne se recoupant pas l'une l'autre.

Il faut signaler d'entrée qu'à diverses périodes de l'histoire de l'art, le type d'énoncé verbal *X Pictor*, dont la trace se discerne dans l'inscription **ACHILLE EMPERAIRE PEINTRE**, resurgit régulièrement. C'est surtout le cas à l'époque pré-moderne où, avec certaines variantes, il est employé comme formule canonique de signature. En ce qui nous concerne ici, un exemple de ce type d'inscription s'insère dans le *Portrait d'Achille Empereur*, peint par Paul Cézanne entre 1868 et 1870. Les historiens d'art voient généralement dans l'inscription de Cézanne la réplique d'un modèle ancien, celle figurant dans *l'autoportrait de Jacopo Robusti, dit Tintoretto* (1518-1594). Cette toile, la seule authentifiée en l'occurrence comme un autoportrait, a été peinte en 1588, le Tintoret ayant alors soixante-dix ans.

Il s'avère pourtant que la résurgence de ce genre d'inscription dans un contexte moderne lui prête une résonance particulière. Car en invoquant à sa manière un modèle classique de signature, Cézanne fait sciemment usage d'une locution censée être invariable en tant que telle. Cette démarche, comme nous allons tâcher de le montrer, aura pour effet d'instaurer un sens ambigu, localisé non pas dans la formule elle-même, mais dans le contexte spécifique de cette peinture. L'énoncé est ainsi à même de s'ouvrir sur d'autres niveaux de sens et d'interprétation. Ce qui crée l'ambiguïté, c'est que dans le tableau du Tintoret, l'inscription désigne d'un même mouvement - bien qu'indirectement - l'identité du personnage peint et celle du peintre. Or, chez Cézanne, l'inscription indiquant le statut ou l'identité du personnage peint est calquée sur la formule servant généralement à identifier l'auteur du tableau. L'inscription est alors en mesure d'énoncer deux messages. Par la

façon dont il a su manipuler le modèle ancien, Cézanne aurait donc détourné le fonctionnement du dispositif qui le structure.

En remontant à l'origine présumée de l'inscription et en juxtaposant le texte ancien et la version moderne, notre projet aura donc pour ambition l'élaboration d'une interprétation apte à rendre compte de la problématique se dessinant dans l'énoncé cézannien. Espérant ainsi accéder au sens caché de l'œuvre, nous proposerons une lecture supplémentaire, qui nous mènera au problème de la création et de l'identité de l'auteur en général, et plus particulièrement à la question des rapports entre Cézanne et Emperaire.

Evoquons à présent la genèse du tableau. Le personnage représenté, Achille Emperaire (1829-1892 ou 1898), ami d'enfance de Cézanne, fréquenta avec ce dernier l'École Spéciale de Dessin à Aix, ainsi que l'Atelier Suisse, situé Quai des Orfèvres à Paris<sup>1</sup>. Il n'eut aucun succès en tant que peintre, mais Cézanne appréciait son travail et possédait l'une des ses académies, dessinée à l'Atelier Suisse. Une première version du portrait, dépourvue d'inscription, est réalisée entre 1864 et 1869. Vers la même époque, Cézanne exécute encore cinq dessins préparatoires de la version finale, laquelle prend forme au cours des années 1868-70<sup>2</sup>. La toile est proposée au Salon de 1870, avec celle d'un nu, intitulée *Femme Couchée* et disparue depuis. Le fait que ces œuvres aient été refusées l'une et l'autre n'a rien d'étonnant, car elles étaient loin de complaire aux "saines doctrines de la discrétion et des harmonies délicates."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> " ... un modèle à la retraite, du nom de Suisse, dirigeait cet atelier à Paris, où les artistes pouvaient dessiner des nus d'après le modèle, moyennant une petite somme: ils pouvaient travailler comme ils voulaient, aucune instruction particulière n'étant donnée." *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P. M. Doran, Paris, Macula, 1978, pp. 196-197, note 14.

<sup>2</sup> Selon Lawrence Gowing, le tableau est terminé en 1869. *The Early Work of Paul Cézanne*, in *Paul Cézanne, the Early Years, 1859-1872*, London, Royal Academy of Arts, 1988, p.15.

<sup>3</sup> Mantz, Paul, "Le Salon de 1872", *La Gazette des Beaux Arts*, t. 6, 14e année, 2e période, 1872, p.42.

Voici une description du portrait d'Empereur par le peintre Émile Bernard : "Dans le portrait fait par mon vieux maître, il est représenté assis, en robe de chambre, dans un grand fauteuil ; ses mains maigres pendent sur les bras de ce meuble, sa robe entr'ouverte laisse voir des maigres jambes vêtues seulement d'un caleçon ; il a les deux pieds sur une chaufferette. Cézanne l'a peint tel qu'il était lorsqu'il venait de prendre son bain matinal. La tête, plus grande que nature, est belle et expressive, ornée de longs cheveux. La moustache et *l'impériale*<sup>4</sup> ornent les lèvres et le menton, les yeux très grands, aux lourdes paupières, sont remplis de lassitude."<sup>5</sup>

Même si le rapport entre ce tableau et celui du Tintoret vise principalement l'inscription qui leur est commune, il faut mentionner que selon Cézanne, le Tintoret était "le Peintre" - sans doute en raison de "son goût obstiné de la matière et de la couleur"<sup>6</sup> - et que les toiles d'Achille Empereur égalaient presque à ses yeux celles des Vénitiens. Réciproquement, en dissertant sur l'art de Cézanne, Geffroy remarque : "... s'il n'est plus bafoué comme autrefois, [il] est regardé encore avec surprise par certains qui ne font pas effort pour comprendre le sens décoratif, l'ampleur de la forme, l'éclat de colorations, qui font de ce peintre d'Aix-en-Provence une manière de Vénitien"<sup>7</sup>. Rappelons encore que dans le cercle de Cézanne, les peintures vénitiennes, entre autres celles du Tintoret, constituaient une référence de taille. La relation que Cézanne établit avec cette peinture se dessine dans ses rappels, ses réminiscences, et les copies d'œuvres qu'il exécutera toute sa vie.

---

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons, afin de mettre en relief une association supplémentaire, voulue ou non, au statut impérial du modèle. Comme le note Sydney Geist, cette barbe caractéristique pour laquelle Napoléon III avait une prédilection, "set a style an added a term to the lexicon of fashion, the *impériale*". (*Interpreting Cézanne*, Cambridge, Mass. and London England, Harvard University Press, 1988, p.40.)

<sup>5</sup> Bernard, Émile, *Conversations avec Cézanne*, loc. cit., p.68.

<sup>6</sup> Vincens-Villepreux, Alice, *Écritures de la peinture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.X.

<sup>7</sup> Geffroy, Gustave, *Paul Cézanne*, Paris, Seguir, 1995, p.63.

Lorsqu'on considère tant les divers modes esthétiques de sa première phase que l'ensemble de son œuvre, on constate que son admiration pour les grands maîtres, ainsi que son aspiration de peintre "imbu de la tradition classique"<sup>8</sup> et visant à réinterpréter les styles anciens dans un langage pictural moderne, s'énoncent l'une et l'autre dans ses propres tableaux, notamment dans les portraits, à travers les toiles lui servant de modèles, dans sa correspondance et dans ses entretiens. Le premier portrait du père de Cézanne lisant un journal, flanqué par les panneaux des *Quatre Saisons* (1859-1862) (en l'occurrence, entre *Été* et *Hiver*), exécutés, l'un d'eux même signé, à la manière d'Ingres, constituerait le coup d'envoi de cette approche. On reconnaît dans cette pratique, comme dans la juxtaposition de ces thèmes, des éléments que l'on retrouvera tout au long de l'œuvre.

Diverses manières picturales vont s'harmonisant de mieux en mieux, au fur et à mesure qu'elles se reconfigurent dans la peinture des années suivantes. Pourtant, si le second portrait du père, considéré par les historiens d'art comme le pendant de celui d'Achille Empereire, marque l'ouverture sur la modernité - "1866 est la première des dates que Cézanne nous offre ... que nous pourrions qualifier de début de l'art moderne"<sup>9</sup> - on y ressent en revanche, tant dans "l'espace mouvant à plusieurs points de fuite comparable à celui de la peinture antique"<sup>10</sup>, que dans la sobre tonalité qui caractérise le romantisme, la présence d'un style allant sur sa fin.

Dans le portrait d'Achille Empereire, il appert que Cézanne tente une démarche du même ordre, en cherchant à concilier les deux modes de représentation, le réaliste et le romantique. À bien des égards, on pourrait

---

<sup>8</sup> Ibid., p.36.

<sup>9</sup> "1866 is the first of the dates that Cézanne offers us ... which we may if we wish call the beginning of modern art." Gowing, Lawrence, op. cit., p.10.

<sup>10</sup> Lyotard, Jean François, *Des Dispositifs Pulsionnels*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1980, p.73.

donc dire que ce portrait s'intègre dans une pratique générique fort répandue, annoncée chez Cézanne dès le début de sa carrière, et consistant à " ... représenter les artistes contemporains, tout en établissant une relation spontanée et suivie avec la grande tradition de la peinture [occidentale]."<sup>11</sup> Cette pratique éclectique transparaît dans la composition de la toile, qui évoque celle du célèbre portrait de Napoléon Ier sur le trône impérial (1806), dû à Ingres<sup>12</sup>. Elle se donne à également à voir dans la figuration parodique du sujet et de ses attributs. Mais, comme l'ont signalé de nombreux critiques, on repère, coexistantes avec la manière classicisante, des traces du style baroque, articulées notamment dans le traitement de la tête, dans les contours souples qui donnent forme au visage et dans la coiffure onduleuse.

L'inscription qui fait l'objet de notre propos se singularise à bien des égards, dans l'œuvre de Cézanne certes, mais aussi par rapport à d'autres textes verbaux insérés dans des toiles contemporaines. Sa singularité a trait au type de locution qu'elle entraîne, puis à son aspect visuel, mais aussi et surtout à une ambiguïté des rapports de signification entre l'inscription et le sujet traité, ambiguïté prolongée par la juxtaposition de l'écrit et de l'image. Car lorsqu'on considère l'inscription cézannienne dans la perspective de l'inscription du Tintoret, on se rend compte que dans le modèle originel l'écrit et le figuré convergent l'un vers l'autre, de sorte que les sens se confirment réciproquement. Ce qui pourrait provoquer une ambiguïté dans le tableau de Cézanne serait l'idée que les deux énoncés qui auraient dû se

---

<sup>11</sup> Miura, Atsuchi, "Un double portrait par Carolus-Duran : Fantin-Latour et Oulevay", *La Gazette des Beaux Arts*, ser. 6, v. 124, juillet-août, 1994, p.32. Dans la suite de l'article, Miura traite d'un aspect pertinent à l'évidence pour le portrait que nous étudions : "Bien entendu", écrit-il, " les peintures du Louvre offraient également des exemples aux peintres académiques. Mais que ce soit Carolus-Duran, Manet, Degas ou Fantin, ces peintres affranchis des contraintes de l'enseignement académique pouvaient librement faire référence aux modèles du passé dans leurs propres créations, ce qui va au-delà d'une simple représentation des figures de maîtres anciens ou de scènes anecdotiques." Ibid.

<sup>12</sup> Voir Athanassoglou-Kallmyer, Nina "An Artistic and Political Manifesto for Cézanne", *The Art Bulletin*, v.72, September 1990, p.488.



configurer tendraient au contraire à se dissocier puis à prendre des directions divergentes. Cette bifurcation aurait pour conséquence d'instaurer un double sens à même de faire des énoncés iconique et écrit deux dispositifs conflictuels. Ajoutons encore que l'ambiguïté qui, selon nous, est inscrite à même l'articulation cézannienne de l'énoncé écrit comme dans son mode d'apparition, trouve son corrélat au plan de l'énoncé visuel. Nous entendons par là une ambivalence suscitée par le désaccord qui se dessine entre d'une part l'aspect du visage et de l'autre, l'accoutrement et les attributs du personnage peint.

Comme on a pu le voir, notre propos s'inscrit essentiellement dans le dialogue qui s'entame entre l'écrit et l'image, et qui entraîne des problèmes de nomination et de signature, voire d'*auctoritas*. Mais il soulève aussi des questions de linguistique et de langue, tout en se reportant à l'autoportrait du Tintoret dont, réciproquement, la trace informe le portrait d'Achille Empereur.

Il faut rappeler ici qu'en fait, la toile du Tintoret est porteuse de deux inscriptions : la plus saillante, par son emplacement (elle longe l'axe supérieur du cadre) et par la netteté et les dimensions des caractères, se lit **JACOBUS TENTORETUS PICTOR VEN(E)TI(AN)US** ; elle a pour complément l'indice *ipsius f.* Quant au tableau de Cézanne, il met en œuvre, lui aussi, deux inscriptions : la première, également située au bord supérieur de la toile, s'articule **ACHILLE EMPERAIRE PEINTRE**, tandis que la seconde s'énonce sous forme de signature : P. Cézanne. La question initiale que nous poserons concerne le rapport qui relie les deux inscriptions supérieures et la mesure dans laquelle on peut les considérer comme deux différents modes de signature, l'une explicite, l'autre ambiguë.

Par delà leur exécution en pochoir et en lettres majuscules, le rapprochement que l'on peut établir entre les deux inscriptions principales provient de leur position dans la même région spatiale<sup>13</sup>. Outre cette corrélation sur laquelle tombent d'accord les théoriciens d'art, nous voudrions suggérer la résonance de la locution en un latin dont l'écho s'ouït dans la version française. Cependant, en parcourant la voie qui conduit de la première à la seconde toile, on s'aperçoit qu'il y va de surcroît du goût de Cézanne pour la peinture classique, de celui d'Empereur pour "l'art des Vénitiens", puis de la façon dont Cézanne joue des conventions artistiques. L'idée que Cézanne joue d'effets relevant du changement de langue a une incidence sur la manière dont ce peintre se mesure aux conventions de l'identité ou de l'autorité, parmi eux celle qui touche à l'apposition de la signature. Ajoutons encore que dès son adolescence, Cézanne s'est exercé à la traduction du latin<sup>14</sup>, devenant ainsi familier du passage d'une langue à l'autre.

L'invocation du Tintoret percevable dans l'énoncé **Achille Empereur Peintre** nous conduit à examiner ce qui tout à la fois se dissimule et se révèle dans le tableau de Cézanne. Cette invocation est un effet de la ressemblance visuelle, et en particulier de la reprise de la technique du pochoir. En outre, la résonance de la locution latine, récupérée dans la version française, nous amène à traiter de la question du statut de

---

<sup>13</sup> Signalons à ce propos qu'en reproduisant intégralement l'inscription Achille Empereur Peintre, Cézanne suit l'exemple d'Édouard Manet qui avait exécuté une copie de la toile du Tintoret (signée *Manet d'après Tintoret*, 1854), laquelle, à en croire Joachim Gasquet, était familière à Cézanne.

<sup>14</sup> À cet égard, il faut noter que dans la correspondance de Cézanne se trouvent deux lettres : l'une, en date de 1878, adressée au journaliste/romancier Marius Roux, camarade de jeunesse d'Émile Zola, se termine par les mots "Pictor semper virens" ; l'autre, envoyée en 1904 au peintre symboliste Émile Bernard, est signée "Pictor P Cézanne". Indiquons encore une lettre à un ami d'Aix, Numa Coste, historien, journaliste et peintre, envoyée de Aix, vers la fin de novembre 1868, où Cézanne mentionne un certain Joseph Gilbert, professeur à l'École de Dessin à Aix, qu'il traite de "mauvais pictor". (Voir Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, Éditions Grasset, 1978, p.133.)

l'inscription en tant que mode de signature, et donc de la position adoptée par Cézanne vis-à-vis de l'*auctoritas*. Un tel procédé permettra de déterminer si l'on peut considérer l'inscription comme une invention de Cézanne. Dans ce cas, modifiant le sens de l'énoncé, l'inscription ira au-delà de la répétition. C'est donc la manière dont Cézanne se sert de l'écrit qui va décider du statut de l'inscription. Cette dernière prend en effet un sens différent lorsqu'elle est envisagée dans le contexte des rapports de Cézanne avec Empereur, tels qu'ils s'appréhendent à travers le tableau. Ainsi mobilisée, l'inscription dans le portrait d'Achille Empereur s'offre comme un prolongement substantiel et esthétique du personnage faisant l'objet du portrait, au sens où son individualité, son apparence, son statut de peintre, voire toutes les identités que Cézanne lui octroie sont contenues dans l'inscription et mises en branle lorsque le regard de l'observateur s'attache et s'attarde aux rapports ambigus qu'entretiennent l'énoncé écrit et l'aire proprement picturale où figure le personnage.

### **Imitation ou invention**

C'est essentiellement le recours au français, lequel constitue une déviation par rapport au code auctorial, qui fera de l'inscription cézannienne une invention. L'emploi du français, là où le Tintoret employait le latin, pose en outre la question de l'ambiguïté ainsi inscrite dans l'énoncé cézannien. Bien que reprenant, en la traduisant, la formule du Tintoret, Cézanne contraint en effet celle-ci à faire sens à la fois dans la perspective du Tintoret - c'est-à-dire comme signature. Cette formule fait également sens dans la perspective d'Empereur qui, désigné expressément comme peintre dans l'inscription cézannienne, peut de ce fait être identifié comme le modèle du portrait et comme celui que l'inscription désigne pour son auteur. Étant

donné la modification que Cézanne fait subir à l'inscription du Tintoret, en faisant du mot "peintre" un attribut non plus de l'auteur mais de l'objet du portrait, l'écart par rapport au modèle - quelle que soit la signification qu'il initie - suffit du reste pour prêter à l'inscription un caractère d'originalité.

On comprend déjà que l'inscription travaille sur deux registres, l'historique et le narratif-thématique, selon qu'elle est insérée dans le cadre de l'histoire de l'art ou dans celui de la représentation d'Empereur. En outre, l'idée que l'inscription puisse faire sens en rapport à deux contextes différents suggère qu'elle contient les significations de ce par quoi elle passe. Ceci implique, en revanche, que sa charge est transmise par autre chose que ce qui apparaît à première vue. Quoi qu'il en soit, cette propriété relationnelle instaure une double référentialité dont les termes ne s'excluent pas l'un l'autre. L'inscription est alors à même d'être interprétée par le biais du modèle original et de se voir envisagée comme une réplique. Parallèlement, elle peut servir à établir un autre contexte exégétique, constitué par le portrait d'Empereur. Mais comme nous le verrons, ce nouveau contexte ne laisse pas pour autant de poser problème puisque les rôles ne sont pas clairement délimités, la question étant de savoir à qui, en fin de compte, revient l'autorité de l'œuvre.

Si, mettant de côté la seconde grille d'interprétation, on envisage par exemple **Achille Empereur Peintre** comme une quasi-signature, le sens de l'inscription ne sera pas épuisé par la formulation mais la débordera. Car outre l'expression de la formule, l'inscription inclut un sens agissant dans la mesure où elle contient un rajout sémantique à partir duquel s'amorce la déviation. Dans le contexte spécifique des rapports entre Empereur et Cézanne, c'est donc l'indécidabilité de l'inscription qui la rend opérante. Au même titre, cette indécidabilité lui permet d'être à la fois la voix du sujet

parlant et celle de Cézanne présentant Achille Empereire comme objet. On aura donc un émetteur parlant vraisemblablement par la bouche du Tintoret et/ou Cézanne, parlant par la sienne propre lorsqu'il désigne l'objet de sa création.

Il ressort de tout ceci qu'appréhendée comme une locution, l'inscription en pochoir privilégie la formule de signature qui la sous-tend. Dégagée du cadre de la formule, elle prime au contraire un niveau sémantique qui trouve son extension dans la représentation d'Empereire. Dans ce dernier cas, l'inscription rend caduque la notion contenue dans la formule autorisante.

Pourtant, une interprétation accordant la primauté au rajout sémantique se heurterait à une contradiction d'ordre graphique. En effet, l'inscription contient un nom propre, doté d'un sens dans la langue courante, et ce nom est en outre suivi d'un qualificatif. Mais si le nom empereire (empereur)<sup>15</sup> est mis en valeur dans l'image, le qualificatif de peintre ne s'y signale guère, puisque ses attributs n'ont trait qu'à son seul statut impérial.

Un tel constat prend sens lorsqu'on confronte ce portrait avec l'*Autoportrait à la palette* d'André Derain (1880-1954), en date de 1911. Ce tableau porte une inscription rendant manifestement hommage à Cézanne à travers le portrait d'Empereire, tant par la réitération de l'énoncé **ANDRÉ DERRAIN PEINTRE** que par l'emplacement et l'aspect des caractères. Ajoutons qu'à cette époque l'empreinte cézannienne est fortement marquée chez Derain<sup>16</sup> et qu'au début de sa carrière, en 1895, celui-ci reçoit des leçons de Jacomin, un ami de Cézanne. Plus pertinent pour notre propos, le statut de peintre se désigne dans l'autoportrait de Derain à trois niveaux de

---

<sup>15</sup> On rappellera que l'orthographe de ce nom est celle de la version provençale du mot empereur.

<sup>16</sup> L'empreinte se reconnaît dans les paysages (voir, par exemple, *Arbres sur les rives de Seine*, 1912), comme dans les natures mortes (*Nature Morte au Crâne*, 1912) ainsi que dans les portraits (*Portrait d'Iurrino*, 1914, lequel évoque notamment le *Portrait de Valabrègue* {1866}).

signification : l'intitulé *Autoportrait à la Palette* ; l'iconique, par le biais du vêtement, mais aussi et surtout l'attribut, puisqu'il se représente tenant à la main ladite palette.

Si nous nous sommes longuement étendus sur le problème de la double référence, c'est parce que celle-ci met en relief la polyvalence de l'inscription. Essayons donc de préciser les termes de cette polyvalence : si le sens de l'énoncé est généré par le contexte du Tintoret, l'inscription doit être appréhendée comme une référence à un modèle professionnel de signature, dont elle réitère la formule canonique. Ce faisant, elle tendra à dire qui l'a peint. Autrement dit, reporté sur l'œuvre du Tintoret, l'indice est de l'ordre d'une authentification. C'est là que le problème se complique : l'autoportrait du Tintoret contient deux inscriptions dont l'une authentifie le tableau de manière conventionnelle tandis que l'autre, en réitérant ce geste, signale la participation de l'auteur dans l'exécution de l'œuvre, *ipsius f.* Si bien que l'une et l'autre visent l'*auctoritas*. Or, le tableau de Cézanne est également porteur de deux inscriptions. Pourtant, là où, chez le Tintoret, les inscriptions agissent de concert dans la production du message, il existe un écart chez Cézanne. En effet, tandis que l'une des inscriptions qualifie apparemment le sujet du portrait en le désignant comme peintre, la seconde est une signature au sens propre du terme. La réflexivité qui associe les deux inscriptions dans l'autoportrait du Tintoret est par conséquent absente dans le portrait d'Achille Empereire. De surcroît, l'ipseité est pour ainsi dire doublement barrée chez Cézanne. Car à l'absence du pronom réflexif *ipsius* s'ajoute l'identification nominale, *P. Cézanne*, effectuée par la seconde inscription, contredisant l'identification qu'articule l'inscription supérieure, à savoir *Achille Empereire Peintre*. En effet, le recours même à la nomination, tend à disloquer les deux textes verbaux, l'inscription et la

signature, puisque, conformément à la logique du portrait, la nomination devrait orienter l'inscription supérieure vers le personnage figuré et ainsi, la transformer en indice. En l'absence d'autres figures dans l'espace représentationnel et comme une seule figure ne peut être identifiée à la faveur de deux patronymes, la seconde inscription, autrement dit la signature de Cézanne, est à rapporter à l'auteur de la toile dès lors qu'il n'est que deux actants dans cette situation de discours. On notera du reste que la séparation entre ce qui est peint et celui qui peint est signifiée au niveau de l'agencement. Car la 'véritable' signature est contenue dans un espace discret ; en outre, plutôt que d'être inscrite à même le support, elle est ancrée, et selon toute apparence incisée, dans un objet pierreux. Ce qui, par ailleurs, évoque la pratique traditionnelle de l'inscription.

On s'aperçoit cependant qu'une autre difficulté est soulevée par la mise en rapport de l'inscription cézannienne avec la formule latine qui la hante. À nouveau, notre propos touche au problème de l'*auctoritas*, envisagé cette fois d'un point de vue légèrement différent. Notons tout d'abord que la question de l'*auctoritas* se distingue de celle de l'identification tout en y restant intimement liée. En effet, comme nous tenterons de le montrer, même si l'identification n'est pas homologue à l'autorisation en tant que concept, la première n'en assigne pas moins la seconde dans le cas du portrait d'Achille Empeire. La difficulté surgit dès le moment où l'on confronte l'autorité à l'identité, qui s'accomplit dans la scrutation de l'œuvre, mettant ainsi en relation les deux inscriptions. Car si l'inscription en pochoir, en tant que quasi-signature, se donne pour mission d'identifier l'auteur, une telle identification est contredite par la 'véritable' signature qui apparaît en bas, sur le côté droit de la toile. Ce qui est, bien sûr, tout à fait logique, puisqu'il ne s'agit pas d'un autoportrait. Par contre, la mise en

correspondance des deux inscriptions dans le tableau du Tintoret ne fait pas problème, étant donné que le référent de la première et celui de la seconde se recouvrent. La manière dont on parvient à cette dernière conclusion mérite examen. On peut évoquer la question de la reconnaissance, au plan physiologique, du sujet traité, laquelle, d'évidence, réclame des compétences en matière d'art ou celles qu'un contemporain de son cercle aurait possédé. Mais la classification de l'œuvre du Tintoret comme autoportrait repose uniquement sur l'usage d'un pronom réflexif qui se repère dans la seconde inscription, *ipsius f.*, associant le nom propre à l'exécuteur de l'œuvre. Rappelons qu'après tout, "Pas d'autoportrait sans identité, car désigner un "autoportrait" sans nommer le portraitiste paraîtrait une absurdité, tant le nom propre, [et] la signature ... ont réflexion commune et partie liée."<sup>17</sup>

Mais qu'en est-il de la seconde inscription dans le portrait d'Achille Empereur ? Ici encore, c'est précisément elle qui détermine la signification de l'inscription 'principale'. Pourtant, les dimensions relatives, l'aspect des caractères cursifs, et la monochromie - la sienne et celle du support - la rendent moins saillante. Un pas supplémentaire est accompli lorsqu'on juxtapose derechef cet écrit à la seconde inscription dans le portrait du Tintoret. On remarquera à cet égard que les deux inscriptions sont liées par l'ipséité du pronom, puis par la trace de la participation signalée par la forme tronquée du verbe *fecit* (ou *faciebat*). Au même titre, le rapport ainsi établi associe l'énoncé **JACOBUS TENTORETUS PICTOR VEN(E)TI(AN)US** et l'actant premier du verbe *f(ecit)*, assignant l'autorité à l'individu nommé. De plus, la participation de l'auteur de l'œuvre est redoublée dans la personnalisation de l'écrit effectuée par le biais de l'écriture manuscrite. Au

---

<sup>17</sup> Vincens-Villepreux, Alice, op. cit., p.100.



rebours, dans le portrait d'Empereur, on perçoit grâce au rapprochement des deux inscriptions que c'est précisément l'inscription secondaire qui *dissocie* l'énoncé et l'énonciateur, lui *ôtant* ainsi l'autorité. Néanmoins, dans l'un et l'autre cas, c'est la seconde inscription qui permet l'identification et donc l'assignation d'autorité.

L'inscription peut aussi servir à établir un contexte d'interprétation supplémentaire : dans la perception de l'inscription comme signature se cache celle de l'inscription comme étiquette. En ce qui concerne notre analyse, la notion d'étiquette met en relief une autre dimension pertinente, celle qui relève de l'aspect optique de l'inscription, et plus spécifiquement de l'usage de la technique du pochoir. Ouvrons donc une parenthèse touchant l'histoire de cette pratique. Il s'agit, dit-on, de l'un des outils les plus anciens que l'on connaisse en peinture : "Une main prend un pochoir, dans la paume de l'autre main se trouve déposé de la poudre d'oxyde de fer, la bouche souffle, voilà un dispositif. C'est comme ça que nos ancêtres peignaient leurs cavernes."<sup>18</sup> Tout au long des siècles, on continue de s'en servir, afin de rendre des caractères d'imprimé. Le Tintoret, par exemple, y recourt dans plusieurs portraits<sup>19</sup>. À l'époque du Tintoret, et même plus tard, le statut esthétique du pochoir se reconnaît non seulement à son utilisation dans la peinture mais aussi au fait qu'il est davantage mis en valeur, sur le plan chromatique, par la pratique du dorage des caractères dont la tonalité évoque l'enluminure. Un écrit ainsi traité se verra octroyé un statut plus noble, ce signe rappelant des textes dignes d'être rehaussés par cette marque de distinction. Or, vers la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la charge esthétique du pochoir est mise en suspens. À ce stade, le procédé est

---

<sup>18</sup> Lyotard, Jean François, op. cit., p.235.

<sup>19</sup> Voir la note 2.

employé exclusivement pour des étiquettes marchandes, sur des caisses d'emballage par exemple, ou sur la façade d'un bâtiment, pour désigner le nom du propriétaire et l'objet d'une entreprise, et où la couleur noire est normalement utilisée. Le pochoir ne connaît un certain regain que tout à la fin des années 1890, grâce à la technique de l'illustration de livres. Il est alors rénové par des effets de couleur, facilités par le développement des techniques d'imprimerie. Mais entre temps, les inscriptions dans la peinture dite moderne privilégient l'écriture et souvent l'écriture manuscrite, le pochoir étant réservé à des fins utilitaires. On inscrit, par exemple, au verso d'un tableau le nom du marchand qui en a fait l'acquisition. De sorte que si le pochoir connote l'étiquette, il correspond, bien sûr, à l'une des fonctions de l'inscription dans le portrait d'Achille Empereur. Mais sous ce rapport justement, on peut voir, dans la tonalité jaunâtre de l'énoncé écrit, un renvoi à une époque plus ancienne, voire à l'apogée du pochoir. Il devient alors possible d'envisager l'énoncé écrit comme une tentative d'inscrire le modèle dans la grande tradition de la peinture. Les deux axes sémantique et visuelle de l'inscription convergent ici en un mouvement que l'on pourrait traiter d'entrée en matière, en un point où se matérialise le sens d'un l'énoncé rendant compte de l'aspiration d'Empereur à être reconnu comme un peintre important.

### **Dénotation, désignation**

Soit le constat que : "le portrait est un genre quelque peu aberrant en ce qu'il est régi simultanément par des normes esthétiques et référentielles. À la différence d'autres formes d'art, il renvoie à un élément spécifique de la réalité - une vraie personne. Le portrait a donc un denotatum, plutôt qu'un

simple designatum."<sup>20</sup>. On pourrait estimer, pour autant qu'il soit assimilé dans un même énoncé visuel renvoyant à une personnalité individuelle, que le *denotatum* devrait recouvrir à tous égards le *designatum*. Peut-on en déduire que cette espèce de symbiose est immuable ? La pratique en vigueur à l'époque dont nous traitons tend à l'affirmer. Mais cela n'exclut pas la possibilité d'une rupture (ou même d'une subversion) de la norme. Et en effet, le portrait à inscription fait entrevoir cette possibilité, par sa capacité à signifier au double plan du lisible et du visible, et par là-même d'invoquer son objet par deux voies disparates. C'est dans ce sens que nous allons poursuivre.

Comme la première partie de notre argument a tenté de l'établir, le sens de l'énoncé Achille Empereur Peintre est à même de se constituer à partir de deux définitions apparemment inconciliables. La question qui se pose ici est celle d'une corrélation possible entre, d'une part, la perception de l'inscription comme un énoncé originel ou comme la reprise d'une formule de signature ; et de l'autre, l'accord ou le désaccord du *denotatum* et du *designatum*. Exprimé sous forme de postulat, le problème s'articule de la manière suivante : si l'inscription est envisagée comme un énoncé originel, la dénotation et la désignation ont tendance à agir de concert. En d'autres termes, Achille Empereur est dénoté dans le contexte langagier et désigné dans le contexte représentationnel. Par contre, si l'inscription est perçue comme une formule de signature, alors l'accord préalablement établi fait place à une confrontation : si l'auteur dénoté correspond à celui désigné dans l'(auto)portrait, cette relation est déniée par la signature manuscrite.

---

<sup>20</sup> "The portrait is a somewhat anomalous genre in both painting and literature in that it is governed simultaneously by aesthetic and referential norms. It refers, unlike other forms of art, to a specific existent element of reality - a real person. A portrait thus has a denotatum, rather than merely a designatum." Steiner, Wendy, "The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting", in *Semiotica*, 21:1/2. 1977, p. 111.

Envisageons successivement ces deux problèmes. Soit la définition de l'inscription comme énoncé originel dénotant Achille Empereur, tel qu'il est désigné dans la représentation plastique. À ce point, on pourrait dire que l'objet de la dénotation et celui de la désignation se recouvrent. Mais parallèlement à la désignation exprimée par la ressemblance physiologique entre la figure représentée et le modèle, un deuxième ordre de désignation est effectué en traitant le nom de famille comme une unité de sens qui récupère les "résonances impériales de son nom". En représentant le modèle en empereur, et peut-être spécifiquement, selon l'interprétation d'Athanassoglou-Kallymer, en Empereur Napoléon I, tel qu'il est représenté par Ingres<sup>21</sup>, Cézanne privilégie la signification du nom, pas seulement dans l'agencement de la toile, mais aussi dans ses attributs. Ainsi s'instaure une marge de différence entre les deux personnalités dont le modèle est pourvu. L'ajustement précédemment établi entre la désignation et la dénotation se trouve par là même entravé. En effet, dans l'article que nous venons de citer, l'auteur suggère que "les résonances impériales de son nom évoquaient une image plus actuelle, celle de l'empereur régnant, Napoléon III, neveu de Napoléon I et 'tyran' abhorré par Cézanne."<sup>22</sup>. Signalons au passage que la répétition dans le langage iconique d'un sens dérivé du langage verbal est présente ailleurs dans l'œuvre de Cézanne. Voir, par exemple, le *Portrait de l'Oncle Dominique* (1866) en Frère dominicain et, plus tard, l'aquarelle de la femme du peintre, *Hortensia avec portrait d'Hortense Cézanne* (1882-86). Toutefois, à la différence de ces deux toiles, dans le portrait d'Empereur, les

---

<sup>21</sup> Voir Athanassoglou-Kallymer, Nina, op. cit., p.488.

<sup>22</sup> "... the imperial resonances of his name [...] evoked a more current image, that of the reigning Napoleon III, nephew to Napoleon I, and Cézanne's abhorred 'tyrant.'" Ibid. Traduit par nous, D.P. Rappelons qu'à l'époque le portrait est tourné en ridicule pour sa prétendue ressemblance à une gravure d'Épinal dont les images, souvent rendues en couleurs criardes, s'inspirent souvent quant à leur sujet de l'épopée napoléonienne.

symboles du statut de l'empereur, tout en restituant la sémantique du nom, manifestent un décalage entre les insignes de son office, c'est dire le trône, la robe et le tabouret, et leur articulation iconique sous forme de fauteuil, robe de chambre et chaufferette. Si bien que la souveraineté implicite au substantif empereur (empereur) est subvertie par les indices formels. On voit bien que si correspondance il y a, elle s'exprime par une présentation parodique du modèle.

Dès le moment où le cadre d'interprétation est élargi, la toile du Tintoret évoquée et la question de signature posée, une note d'ambiguïté s'instaure dans l'inscription, dont l'effet aura de quoi disloquer l'énoncé écrit et l'énoncé visuel, déstabilisant par là-même la correspondance, fut-elle parodique, de la dénotation et de la désignation.

### **Classification de l'inscription**

On rappellera que l'inscription d'en haut se singularise plus particulièrement en ce que la locution semble tributaire d'une formule en usage dans la peinture classique, où elle fait office de signature. Au reste, par ce qu'il témoigne de la participation du peintre à l'exécution de l'œuvre, ce type d'inscription se range dans la catégorie qualifiée d'affirmations d'artistes. Ainsi que Wallis le signale, "Les affirmations des artistes eux-mêmes, sous forme de signatures, en sont venues à être les plus significatives dans la peinture post-médiévale. À partir du seizième siècle, elles deviennent très répandues en Europe occidentale, souvent combinées d'ailleurs à des informations concernant la date et/ou le lieu de la peinture ou encore à la dédicace du peintre. Au début, les signatures sont travaillées et ressemblent par l'écriture manuscrite à des inscriptions sur des livres ou des monuments. Au fil du temps on se met à apprécier, dans les signatures, l'écriture

manuscrite individuelle du peintre comme étant l'expression même de sa personnalité."<sup>23</sup>. On voit bien que l'inscription qui nous occupe ici pose un problème de classification. Car si elle se conçoit comme une traduction de la formule de signature, elle s'appréhende comme isomorphe à la locution *X pictor*, entrant en tant que telle dans la catégorie de *Artists' Statements* (Affirmations d'Artistes). En revanche, bien que l'on retrouve cette formule en grec<sup>24</sup> et, plus rarement, en hébreu, elle n'existe pas à notre connaissance en français. Le fait que l'inscription soit articulée en français tendra à remettre en question sa classification comme *Artist's Statement* et à partir de là, comme quasi-signature. N'empêche que la structure syntagmatique de la phrase *Achille Empereur Peintre* cadre mieux avec la syntaxe du latin qu'avec celle du français, eu égard de surcroît à l'absence de virgule entre le nom et le qualificatif.

Ces observations nous permettent à présent de raffiner l'hypothèse de départ. S'il est un rapport entre l'autoportrait du Tintoret et le portrait d'Achille Empereur, et si, dans la mesure où il existe, ce rapport donne l'inscription en français comme une traduction du latin, son fonctionnement est détourné dans l'articulation secondaire, celle qui apparaît dans la toile de Cézanne. C'est que par le biais de l'énoncé supérieur, le locuteur aurait assumé l'autorité de 'son' œuvre. Mais, corrélativement, ce locuteur est représenté par un autre, infirmant ainsi la définition du portrait comme un

---

<sup>23</sup> "Statements by the artists themselves, in the form of signatures, came to be the most significant of all in post-mediaeval painting. From the 16th century on they became very common in Western Europe and were often combined with information about the date and/or place of the painting, or with the painter's dedication. At first the signatures were elaborate and similar in lettering to inscriptions in books or on monuments. In the course of time people came to appreciate in signatures the individual handwriting of the painter as the expression of his personality" Wallis, Mieczyslaw, "Inscriptions in Paintings", *Semiotica*, vol. IX, 1973, p. 18.

<sup>24</sup> À titre d'exemple de la version grecque, nous évoquerons la célèbre toile du Greco, *L'enterrement du comte d'Orgaz* où, sur le cartel-mouchoir qui sort de la poche de son fils, le peintre appose la 'signature' *domenikos Theotokopolis epoie 1578*. Voir Gandelman, Claude, *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p.29-30.

autoportrait – ce qu'il n'est visiblement pas. Pourtant la question n'est pas aussi dépourvue de pertinence qu'elle n'en a l'air, car au-delà de l'apport fourni pour une éventuelle compréhension de l'œuvre, elle touche au problème de la bi-référentialité inhérente à tout portrait. Et d'une certaine manière cette dualité se réfracte à travers une relation dérangeante entre le visage et l'affublement du corps, entre une représentation d'un être admiré et sa figuration en 'tyran' abhorré<sup>25</sup> qui, n'étant pas digne de l'office qu'il s'est assigné, se retrouve pourvu des attributs qu'il mérite<sup>26</sup>. C'est ainsi, à travers cette proposition alternative, que nous interprétons l'ambivalence qui caractérise ce portrait, voire le genre tout entier.

On voit bien qu'un emploi de langage - qu'il s'actualise à la faveur d'une formule conventionnelle ou par le biais du registre expressif ; qu'il instaure, dans l'énoncé visuel qui le récupère, une confrontation du *denotatum* et du *designatum* - est à même de déclencher une dynamique faisant de l'énoncé écrit un lieu d'interférences propre à rendre visible la notion de portraiture.

---

<sup>25</sup> Athanassoglou-Kallmyer, Nina, op. cit., p.489.

<sup>26</sup> Cette observation rejoint la thèse d'Athanassoglou-Kallmyer selon laquelle le portrait rend manifeste l'attitude de Cézanne envers le régime politique contemporain, telle qu'elle se dégage de ses écrits.

### **III (ii) Le Portrait d'Émile Zola (1868) par Édouard Manet : un effet de redondance**

C'est à dessein qu'après le portrait d'Achille Empereire, nous enchaînons directement sur celui d'Émile Zola. Dans le portrait dû à Cézanne, la double présence du modèle et de l'auteur de la toile, partie intégrante du genre, est attestée par une inscription inaugurant un dialogue entre les deux instances. L'activité de l'inscription donne à la fois un certain sens à l'image d'Empereire et détermine le contexte dans lequel cette image prend sens. Ainsi, par le biais de l'écrit, la signification du portrait - et à l'intérieur de celle-ci la signification de l'image d'Empereire - est-elle mise en place. Mais lorsqu'on considère le portrait de Zola du point de vue de la double présence signalée auparavant, on s'aperçoit que celle-ci repose essentiellement sur le jeu iconique. Autrement dit, en tentant de repérer la trace de la relation entre le peintre et son modèle, on découvrira qu'à la différence de ce qui se passe dans le tableau de Cézanne, cette relation est moins informée qu'elle n'est régie par l'expression formelle. De la sorte, le sujet du portrait se laisse appréhender à travers le décodage iconographique et stylistique de la plage environnante. Mais si l'on opère un rapprochement entre les deux tableaux au plan des rapports entre le modèle et l'auteur de la toile, on dira que, dans les deux cas, le portrait vient révéler, voire exploiter, la complexité et l'ambiguïté de ces rapports, généralement occultés dans la tradition. Cette problématique touche à la redoutable question de l'identité.

Avant de poursuivre, il nous faut marquer un temps d'arrêt pour traiter du contexte biographique, puis historique, d'où émerge le portrait, en indiquant les principaux points de repère. C'est à la suite d'un essai que Zola consacre à son œuvre que naît chez Manet l'idée de faire son portrait. Le projet qui



date de novembre 1867 est réalisé en février 1868. Quant à l'essai que Zola intitule *Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet (1867)*, il est publié le premier janvier 1867 dans la *Revue du XIXe siècle*, dirigée alors par Arsène Houssaye<sup>1</sup>. On a coutume de voir dans ce portrait une marque de gratitude envers Zola vis-à-vis du soutien sans précédent que celui-ci offre à Manet. Zola répond à son tour, le 1er septembre 1868, en dédiant à Manet son roman *Madeleine Férat* : "Puisque les sots ont mis nos mains l'une dans l'autre, que nos mains restent unies à jamais. La foule a voulu mon amitié pour vous : cette amitié est aujourd'hui entière et durable, et je désire vous en donner un témoignage public en vous dédiant cette œuvre."<sup>2</sup> La toile de Manet est reçue au Salon de 1868. Dans son compte rendu de l'exposition, Zola consacre plusieurs pages à "ce tableau qui est mon portrait"<sup>3</sup>. Si, dans l'ensemble, il se montre plein d'admiration pour cette œuvre, il émet pourtant au dernier paragraphe des réserves sur l'habileté du peintre, en remarquant : "Je recommande tout particulièrement la main placée sur un genou du personnage ; c'est une merveille d'exécution ... *si le portrait entier avait pu être poussé au point où en est cette main, la foule elle-même eut crié au*

---

<sup>1</sup> L'essai est précédé de la note : "La Revue du XIXe siècle a ses doctrines, mais elle a aussi sa tribune libre où elle convie toutes les opinions sur l'art à s'exprimer. Voilà pourquoi elle imprime cette étude hardie.", 'précaution oratoire nécessaire après le hourvari suscité par les comptes rendus du Salon dans *L'Événement*'. (Voir Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p.481/2, note 1.)

<sup>2</sup> Zola. Émile, *Madeleine Férat*, éd. Bernouard, 1868.

<sup>3</sup> Donnons un extrait du compte rendu de Zola, paru dans *l'Événement Illustré* du 10 mai, 1868 : "Là est tout son talent. Il est avant tout naturaliste. Son œil voit et rend les objets avec une simplicité élégante. Je sais bien que je ne ferai pas aimer sa peinture aux aveugles : mais les vrais artistes me comprendront lorsque je parlerai du charme légèrement âcre de ses œuvres. Le portrait qu'il a exposé cette année est une de ses meilleures toiles. La couleur en est très intense et d'une harmonie puissante. C'est pourtant là le tableau d'un homme qu'on accuse de ne savoir ni peindre ni dessiner. Je défie tout portraitiste de mettre une figure dans un intérieur avec une égale énergie, sans que les natures mortes environnantes ne nuisent à la tête. Ce portrait est un ensemble de difficultés vaincues ; depuis les cadres du fond, depuis le charmant paravent japonais qui se trouve à gauche, jusqu'aux moindres détails de la figure, tout se tient dans une gamme savante, claire et éclatante, si réelle que l'œil oublie l'entassement des objets pour voir simplement un tout harmonieux." Émile Zola, *Écrits sur l'art*, op. cit., pp. 199-200.

*chef-d'œuvre*."<sup>4</sup> Pour en revenir à l'essai originel, on se souvient que, quelques mois plus tard, il est réimprimé en plaquette sous le titre *Édouard Manet, étude biographique et critique*. Accompagné d'une préface originale, il est distribué à l'occasion de l'exposition particulière que Manet organise à son atelier, avenue de l'Alma, à la suite du refus de ses toiles à la section artistique de l'Exposition Universelle<sup>5</sup>. C'est cette plaquette ou brochure qui figure dans le portrait.

Les quelques détails que nous venons de rappeler visent à esquisser la toile de fond sur laquelle le portrait se profile et qui lui sert de discours englobant. Il s'agit, en effet, du récit de la première célébration du génie de Manet, événement autour duquel s'organise la représentation picturale. Ce récit permet de retracer l'histoire des deux personnages qu'il implique et dès lors, de reconstruire, dans la durée, les principales étapes de la relation qui s'y dessine entre le peintre et le critique. À cet égard, les remarques de Zola vis-à-vis du portrait nous introduisent à la complexité des rapports noués entre deux individus dotés de personnalités très tranchées. La complexité vient du fait qu'il y a là, la gratitude mais pas seulement de la gratitude chez Manet, puisque ce dernier se trouve dans un rapport de dépendance – et partant d'infériorité. Alors qu'en ce qui concerne Zola, le bruit qui se répand autour de ses critiques et les connaissances qu'il a amassées sur

---

<sup>4</sup> Zola, Émile, *Le Bon Combat, de Courbet aux impressionnistes, anthologie d'écrits sur l'art*, Paris, Hermann, 1974, p.106. C'est nous qui soulignons.

<sup>5</sup> C'est dans une lettre en date du 2 janvier, adressée à Zola, que le projet s'annonce : "Je me décide à faire une exposition particulière ; j'ai au moins une quarantaine de tableaux à montrer. On m'a déjà offert des terrains très bien situés, près du Champ de Mars ; je vais risquer le paquet et, secondé par des hommes comme vous, je compte bien réussir." (cité par Alan Krell, "Manet, Zola and the 'Motifs d'une Exposition Particulière' 1867", *Gazette des Beaux Arts*, tome XCIX, mars 1982, p.109) L'issue était bien plus dure qu'il ne s'imaginait : "C'était un concert de poussahs en délire ... Théophile Gautier aurait pu, devant ce spectacle odieux, dire dans sa langue imagée que, à ce moment, la foule faisait l'effet d'énormes citrouilles riant des facéties d'un melon dans un raout de cucurbitacées. La presse était unanime ou presque unanime à faire écho. Jamais, dans aucun temps, il ne s'est vu spectacle d'une injustice aussi révoltante." (Antonin Proust, *Édouard Manet, souvenirs*, Paris, l'Échoppe, 1996, p.34/35. La première version est parue de février à mai 1897 dans la Revue Blanche.)

l'actualité artistique parisienne lui accorde une certaine autorité. Entre deux personnalités également dotées d'un statut public, se tisse donc une situation délicate et ambiguë.

Par le dispositif du mot et de l'image, la présentation de Zola, telle qu'il est saisi par Manet, donne lieu à une communication à la fois privée, indirecte - et en même temps projetée sur un fond public. Selon nous, c'est là, dans l'interposition de ces deux points de vue, que se noue le problème de ce portrait. Notre interrogation vise donc à déterminer dans quelle mesure ces formes indirectes de communication se dessinent dans l'énonciation visuelle. Car de même que l'écrit de Zola reconnaît le statut de Manet comme peintre, le portrait de Manet entérine le statut de Zola comme critique. On dira qu'en effet, il s'agit d'un échange de bons services et que les rapports entre les deux personnages sont axés sur cet échange.

Nous aurons donc à examiner comment le portrait fonctionne à l'égard de Zola comme personnage, et vis-à-vis de ses écrits en art. Nous tâcherons, en outre, de mettre en évidence l'attitude de Manet envers celui qui s'était chargé de le défendre, à sa façon, devant l'incompréhension presque unanime des critiques et des spectateurs. De ce point de vue, on peut dire que le portrait a la valeur d'une documentation commentée. Ce commentaire sur l'essai de Zola signalerait alors les équivalences entre l'écrit et l'image, entre les deux activités, celle de la peinture et celle de l'écriture. Cependant, dès lors que l'engagement s'effectue par le biais du langage pictural, il ne saurait être vraiment personnel, puisqu'il touche sous cette forme à des problèmes débordant le domaine du privé. On peut alors se demander dans quelle mesure les divers aspects de la brochure, tels qu'ils se donnent à voir dans le portrait, légitiment la critique de Zola. À l'inverse, on se demande dans quelle mesure l'intervention de Manet, mobilisée par l'inscription, peut

être envisagée comme une espèce de jugement esthétique visant à corriger celui de Zola.

Par delà la (re)lecture du texte de Zola, la manière dont le portrait s'articule permet à Manet d'exposer son credo. En effet, les principes fondateurs de son art aux plans stylistique, générique mais également artisanal, sont mis en évidence, discrétisés et affirmés<sup>6</sup>. On y discerne, par exemple, l'influence de certaines écoles de peinture dont les instances figurées exemplifient les genres picturaux traditionnels : le paysage tracé sur le paravent, la nature morte et, bien sûr le portrait. Il fait, en outre, référence à la photographie, à la gravure et à l'art de l'illustration, ce dernier point par le biais d'un livre, présumé être une reproduction du *Traité* de Charles Blanc<sup>7</sup>, "la première histoire compréhensive, illustrée, de l'art européen depuis la Renaissance jusqu'à nos jours..."<sup>8</sup>, considérée comme l'une des principales sources documentaires pour l'art de Manet. Ajoutons que Manet lui-même travaillait dans ce domaine, notamment pour illustrer la traduction en prose, réalisée en 1875 par Mallarmé, du célèbre poème d'Edgar Allan Poë, *The Raven*.

On voit bien que notre interprétation du tableau est axée sur l'idée de la mise en présence de la brochure, et que cette présence se manifeste dans l'expression visuelle aussi bien qu'à travers l'agencement de la toile. Autrement dit, le contexte iconique résulte d'une transposition

---

<sup>6</sup> Une démarche du même ordre est tentée par Renoir dans la toile intitulée *Nature Morte au Bouquet et à l'Éventail* (1871). On y trouve une version modifiée des Petits Cavaliers, ressemblante à celle qui apparaît dans le Portrait de Zola, puis un bouquet évoquant celui que tient la servante dans l'Olympia de Manet - le choix des fleurs est différent mais l'agencement est à peu près la même - auxquels s'ajoutent un arrangement de livres, puis un éventail dans un vase, dérivés tous deux de la tradition esthétique japonaise.

<sup>7</sup> Theodore Reff estime que ce tome est "... almost certainly one of those in Charles Blanc's popular *Histoire des Peintres*: its proportions, apparent size and page design all correspond closely." Reff, Theodore, "Manet and Blanc's *Histoire des Peintres*", *Burlington Magazine*, vol. 112, July, 1970, p.457.

<sup>8</sup> "the first comprehensive, illustrated history of European painting from the renaissance down to the present...", *ibid.*, p.457.

intersémiotique<sup>9</sup> de la substance de la brochure et, en outre, la répartition spatiale de la toile récupère celle à l'œuvre dans cette brochure. À partir de cette idée, il faut signaler que la transposition intersémiotique s'élabore en fonction d'une stratégie consistant à insérer dans la composition des fragments de texte iconique qui s'inspirent du texte verbal. Un procédé analogue apparaît dans la critique de Zola où - on s'en souvient - l'auteur fait référence à la matière picturale en incorporant des descriptions minutieuses des toiles de Manet. Dans le portrait, le rappel est même plus poussé puisqu'il se livre à travers les signes *icono-plastiques*<sup>10</sup> et se répercute ainsi par une facture dérivée de la peinture espagnole, autant que par le renvoi à l'estampe japonaise, aspects sur lesquels Zola revient sans relâche dans l'élaboration de sa thèse.

Ainsi s'opère une espèce de mise en abyme où les signes de la présence de Zola sont installés dans une production réalisée par Manet. D'un certain point de vue, cette installation est ressentie comme une image inverse de la couverture originelle de la brochure<sup>11</sup> où le nom de Manet apparaît sur le support comme indice du sujet traité. Corrélativement, la dénomination anticipe sur l'autorité de l'eau-forte due à Manet qui, elle, prélude le texte écrit et, ce faisant, donne accès à la critique élaborée par Zola. La brochure

---

<sup>9</sup> Le terme "transposition intersémiotique" désigne un procédé l'eau-forte due à Manet permettant de "passer d'un mode d'expression esthétique à un autre ...". Il consiste à prélever d'un système sémiotique premier une unité de sens ou un énoncé, puis à l'insérer dans un second système sémiotique, en substituant aux signes utilisés dans le texte originaire des signes propres au texte secondaire. Voir Hoek, Leo H., "La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique", in *Rhétorique et Image, textes en hommage à Á. Kibedi Varga*, Hoek, Leo H. et Kees Meerhoff (éds.), Amsterdam – Atlanta, GA, Éditions Rodopi B.V., 1995, pp. 65-80.

<sup>10</sup> Ce terme est pris dans le *Traité du signe visuel - Pour une rhétorique de l'image* ; pour l'élaboration du concept, voir Groupe µ, *Traité du signe visuel - Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "La couleur des idées", 1992, p.113 et seq.

<sup>11</sup> La page de titre s'écrit ainsi : Émile Zola, Ed. MANET, Étude biographique et critique accompagnée d'un portrait d'Éd. Manet par Bracquemond et d'une eau-forte d'Éd. Manet d'après Olympia, Paris, E.Dentu, Éditeur, Librairie de la Société des Gens de lettres, Palais Royal 17 et 9 Galère d'Orléans.

fonctionne effectivement comme point d'orgue de l'organisation interne du tableau, les éléments répartis dans la plage iconique réarticulant la disposition dans l'espace de l'écrit du texte de Zola. De tels artifices chez Manet auront, nous semble-t-il, pour effet de ramener la substance et la charpente de la brochure à son origine. Ainsi, par le truchement de l'image, Zola portraituré passe par son propre texte pour regagner l'articulation première, celle de la peinture.

Si la question de la transposition intersémiotique a été abordée, c'est pour cerner la visée relationnelle qui, selon nous, donne sens au portrait de Zola. En effet, chacune des composantes, comme il s'avère dans la suite de notre propos, laisse apparaître différentes manières de concevoir la modernité en art. Les rapports entre les icônes et leur manière d'exécution se laissent alors appréhender à travers le texte de la brochure, raconté et raisonné dans la fiction de l'œuvre peinte. Tel un rébus, les parties sont intelligibles en tant que constituantes d'un tout, mais considérées en soi, elles ne revêtent qu'une signification partielle. Elles se combinent lorsqu'elles sont accolées au texte qui leur donne sens. Pour le peintre, la question n'est donc pas seulement de placer le modèle "dans le cadre de sa vie, dans le milieu de ses habitudes et dans le décor de son rôle"<sup>12</sup> comme l'ont fait remarquer les Goncourt, mais encore, à travers son esthétique, de marquer sa propre perception de la critique de Zola, telle qu'elle s'est exercée à son endroit. C'est là que l'on pourrait revenir au point signalé auparavant touchant la question de la hiérarchie normalement établie entre l'auteur de la toile et son sujet. Ce, précisément pour montrer qu'il est censé interpréter le portrait de Zola, tel que Manet l'a peint - non seulement comme un portrait de l'homme Zola

---

<sup>12</sup> cité dans *Regards d'écrivains au musée d'Orsay*, Paris, Éditions de la Réunion des musées, 1992, p.83.

mais également comme le portrait de Manet, tel que Zola l'a composé. On s'aperçoit cependant que ces deux optiques sont à la fois confondues et en concurrence. Comme l'idée de priorité - celle du sujet bien entendu - est l'une des *cruces* de l'art du portrait, l'instauration d'un dispositif sapant le primat du modèle va à l'encontre de la détermination hiérarchique propre au genre.

En fait, la peinture moderne nous offre un nombre d'instances où la convention du portrait qui reconnaît au modèle son statut privilégié est subvertie. À titre d'exemple on pourra invoquer la toile intitulée *la Femme accoudée près d'un vase de fleurs* (1865), due à Degas, où l'embarras provient du fait que ce tableau, comme bien d'autres à l'époque, confond sciemment diverses traditions génériques, tels qu'ici le portrait et la nature morte. En ce qui concerne le portrait de Zola, remarquons d'emblée que la question de primauté s'énonce autrement. Car, dans cette instance, le modèle occupe le devant de la scène et la saturation de pigment noir lui alloue une certaine puissance au plan de la facture. Voilà qui ne garantit pas pour autant sa prédominance, vu que Manet crée de nombreux centres d'intérêt supplémentaires, tels la triade de reproductions ou la nature morte, dont l'autosuffisance provoque une rivalité vis-à-vis de la représentation de Zola. Ces constituants discrets tendent à disputer la primeur conférée à l'image de Zola par l'organisation spatiale, ce qui soulève la question de la nature de cette portraiture. L'ambiguïté a été d'ailleurs relevée par des contemporains lorsque le portrait est exposé au Salon de 1868, notamment par Paul Mantz dans *l'Illustration*, et plus tard par Odilon Redon dans *La Gironde*. Et le problème préoccupe encore les critiques d'art de nos jours. Aussi lit-on dans l'ouvrage de Richard Brilliant sur l'art du portrait :

"En installant le célèbre auteur dans son atelier, meublé d'estampes et d'esquisses possédées ou réalisées par Manet lui-même, le peintre a rendu Zola presque accessoire, sa présence redéfinie par sa relation au peintre dont l'aura remplit la toile. Lorsque l'artiste est à ce point manifeste dans l'œuvre, qu'il offre au regardant des indices réitérés de son identité et de son génie, le sujet ostensible (Zola) actualisé dans la description, est dans une certaine mesure subordonné à la portraiture implicite de Manet comme artiste réalisant des peintures distinctives, dont celle-ci."<sup>13</sup> Selon cette lecture de l'œuvre, l'image de Zola servirait en l'occurrence à désigner la présence du critique - mais davantage encore à mettre en valeur celle, apparemment plus importante, de Manet. Le problème n'est pourtant pas épuisé par le constat licite de la prééminence de l'auteur de la toile face au personnage portraituré, car cette approche ne correspond pas tout à fait à la situation décrite dans la représentation. Déployant l'argument de Brilliant, on dira que le modèle est traité par Manet de telle sorte que sa figuration, au lieu d'être le but ultime du tableau, joue un rôle intermédiaire mais en même temps dynamique. En effet, Manet use de l'image de Zola pour mobiliser sa propre représentation de sa création artistique. Si bien que la figure de Zola se mue en vecteur, et à ce titre ordonne nos parcours dans les chemins rendus visibles par Manet.

À la faveur des relations intertextuelles enclenchées par des unités réitérant les points forts de la brochure, Manet se transforme en objet, en ce sens qu'il se fait constituer par le texte de Zola, par *l'Olympia* et par la reproduction des œuvres dont sa peinture est jalonnée. Ce qui laisse entendre

---

<sup>13</sup> "Setting the famous author in his studio, furnished with prints and sketches owned or made by Manet himself, the painter has made Zola seem almost incidental, his presence redefined by his relationship to the painter, whose aura fills the canvas. When the artist is so manifest in the work, providing the viewer with repeated clues to his identity and to his genius, the ostensible subject (Zola) descriptively realised, becomes to some degree subservient to the implicit portrayal of Manet as an artist who paints distinctive pictures, including this one." Brilliant, Richard, *Portraiture*, London, Reaktion Books, 1991, p.82.



que les unités en question fonctionnent comme des analogons de portraits, mais - ainsi que nous allons le montrer - ce sont des portraits à double face, puisqu'ils sont à même de refléter tantôt l'image du modèle, tantôt celle de l'auteur de la toile, selon qu'ils passent par le texte écrit ou par l'iconique. Rappelons à ce propos que Zola, lui aussi, envisage son travail comme une espèce de portrait : "... on étudie sous toutes ses faces un génie entier, on trace un portrait exact et précis, sans craindre de laisser échapper quelques particularités."<sup>14</sup>. L'introduction à sa critique est parsemée, effectivement, de métaphores amplifiant cette perception. Il parle, par exemple, de "tracer la simple silhouette qu'il m'est permis de donner"<sup>15</sup>, de ne pas vouloir tenter "d'arrêter sa physionomie d'un trait définitif"<sup>16</sup>, de reconstruire "dans sa réalité vivante, un homme avec tous ses membres, tous ses nerfs et tout son cœur, toutes ses rêveries et toute sa chair."<sup>17</sup>

Restituant dans l'énoncé visuel les rapports avec Zola, moyennant la fiction artistique - c'est-à-dire par image interposée - Manet ne fait que reprendre ceux que Zola avait précédemment instaurés entre eux par son geste. Mais le peintre va plus loin encore. Car à l'intérieur même du tableau, au centre de la nature morte installée sur le bureau de Zola, Manet dégage la réplique de la brochure où les deux noms sont à proximité l'un de l'autre. Si bien que, dans le parcours du regard, s'effectue un rapprochement entre les personnages convoqués dans l'imprimé. Ainsi l'image, au sens propre, de la relation qui a lieu sur le support de la fiction artistique, est doublée dans l'aménagement de la couverture de la brochure. Pourtant, si la reproduction de la brochure établit un rapport nominal entre l'auteur et le sujet de la

---

<sup>14</sup> Ibid., p.141.

<sup>15</sup> Ibid., p.141-2.

<sup>16</sup> Ibid., p.141.

<sup>17</sup> Ibid.

critique, le contexte iconique dans lequel cet objet est enchâssé permet de mesurer tout ce qui est circonscrit par ce rapport. Ainsi se met en place un dispositif à même d'encoder le sens qu'a pour Manet la relation qu'il présente dans ce tableau. Cependant, même si l'on admet l'importance de cet effet déjà évoqué, par lequel Zola serait ce par quoi Manet se représente et qui s'indiquerait en supplément dans l'inscription du nom du critique en lettres minuscules sur la couverture de la brochure, un certain équilibre se maintient. Car si la figure de Zola, plaquée sur la surface de la toile, s'appréhende comme quasiment accessoire, la saturation de référents à la brochure produit un effet correctif, ces éléments étant à même de cerner la présence de Zola, ne fut-ce que de manière oblique.

Cette relation, rappelée auparavant, met en connexion les deux personnages. Elle est insérée dans la fiction artistique par le biais d'un dispositif relationnel duquel dépend l'instauration de rapports dissimulés, mais qui s'avèrent en même temps paradoxales et ambiguës, entre les acteurs de ce portrait à double face. Il s'agit, en effet, d'une manifestation simultanée où sont juxtaposés les deux pôles de la représentation : l'un explicite et visible qui est Zola, et l'autre implicite, Manet. Ce dispositif se constitue à partir de deux axes de signification : l'intertextualité instaurée par l'armature verbale et par la triade de reproductions figurant sur le panneau situé au-dessus de la table de travail de Zola ; puis l'axe constitué par l'armature conceptuelle du tableau, autrement dit, ce qui se présente comme une transposition des chapitres de la brochure pour l'agencement de la composition. Signalons par ailleurs que ces divers procédés ont de quoi donner sens à l'effet de compartimentage souvent relevé dans la critique actuelle. Cet effet vient de ce que les constituants de la représentation - qu'il s'agisse du paravent, des reproductions des toiles de Manet épinglées

juste au-dessus de la brochure, de la brochure elle même bien sûr, du livre illustré, et surtout de la figure de Zola - sont effectivement cloisonnés par un contour bien cerné qui les maintient dans un espace discret. Du coup, chacun de ces éléments acquiert une mesure d'autonomie. Précisément parce qu'ils font coïncider deux perceptions de la peinture de Manet, ces lieux de signification instaurent, en outre, un dialogue entre les différents points de vue.

Or, l'objet dont le tableau tire son origine, mais qui marque également son point de mire, c'est la brochure, lieu de rencontre du voir et du dire. À ce titre, elle mobilise des lectures alternatives. Tout se passe, en effet, comme si elle était dotée de deux états d'existence, fermé ou ouvert, chacun signalé au plan représentationnel. Fermé, il n'est dévoilé que le titre et le nom de l'auteur ; ouvert, il donne à voir la substance du texte écrit. Ce qui explique, quant à cette dernière, pourquoi le peintre a pris soin d'indiquer, par le biais de signes plus ou moins explicites, que les images figurant au-dessus de la brochure et actualisant les références faites par Zola, sont des reproductions et non des peintures originales, sauf bien entendu au sens matériel, relayé par la facture. Manet montre bien à la fois l'importance de la brochure en ce qui le concerne et celle des références que sont Velasquez, l'estampe japonaise et son *Olympia* ; mais il révèle ainsi d'autre part que le statut des œuvres originelles ayant servi à Zola est miné, du fait même qu'elles ont été mises au service de sa critique. Comme le peintre représente sous une forme négligée, voire dégradée, les œuvres auxquelles Zola renvoie dans son texte, il rend manifeste leur statut de référence. L'encodage visuel des trois reproductions suggère que le peintre envisage une abstraction du texte écrit dont les extraits sélectionnés se sont convertis en images graphiques. Par ce comportement, Manet, tout en reconstituant la pensée de

l'écrivain, apporte sa part d'originalité dans l'exécution de ces citations visuelles.

On aura ainsi constaté que la brochure est présente à plusieurs niveaux, ce qui expliquerait, selon nous, la densité textuelle de cette toile. Convoquée d'abord par la représentation de la couverture qui porte un titre et un nom d'auteur, la brochure se signale ensuite par la façon dont sa structure est renouvelée dans l'organisation spatiale et enfin, par la référence explicite à son contenu. Elle est plus spécifiquement mise en œuvre par le biais de quatre fonctifs : a) les signes de reproductibilité ; b) l'agencement de la composition évoquant celui de la brochure ; c) un référent iconique composite ; d) des effets de style. Ajoutons encore que chacun de ces découpages débouche sur une problématique spécifique : la reproductibilité évoque la question de pluralité face à l'unicité d'une œuvre d'art ; l'agencement de la composition relié à la structure de la brochure touche à la question de compartimentage ; le référent iconique engage la transposition intersémiotique ; enfin, les effets de style engendrent ce que l'on pourrait qualifier de *bi-subjectivité*. C'est à partir de ces quatre tendances, convergeant sur la brochure elle-même, que s'organise notre argument.

### **Les signes de reproductibilité**

Ce point de vue sur le portrait est inscrit dans une mise en valeur des signes relevant de la reproduction, tant au plan du procédé que du concept ainsi implicitement évoqué. Il semble que l'on touche ici à l'idée d'une racine commune entre les pratiques artistiques auxquelles le peintre fait référence et l'art de la peinture, et partant à une rencontre de la notion de pluralité et d'unicité, de réplique et d'original. C'est qu'au-delà de la ponctualité de renvois plus ou moins explicites, la présence de la brochure

dans le tableau se désigne d'une manière plus abstraite, circonscrite par l'idée de reproductibilité. Cette idée, dont la brochure est à la fois le symptôme et le signe, est connotée par le mode d'être de l'imprimé et par les signes de la diversité des techniques ayant permis la reproduction d'œuvres d'art. Dans ce portrait, l'idée de reproductibilité est soulignée par l'invocation de trois de ses variantes que sont le bois gravé, la gravure à l'eau-forte et la photographie.

Ouvrons ici une parenthèse pour toucher sur le développement des techniques dont on parle. En ce qui concerne le bois gravé, il fait son apparition au quatorzième siècle et devient domaine de l'art au cours du quinzième siècle ; plus tard, au dix-neuvième, il connaîtra un regain de fortune grâce à la diffusion des estampes. La gravure, remontant au seizième siècle, est utilisée dans les métiers d'art comme dans la presse, pour divers types de publication : suppléments, hebdomadaires illustrés ou revues de mode qui s'appuient lourdement sur l'image. Signalons du reste que dans l'édition commencent à paraître des livres de luxe utilisant pour la plupart la gravure à l'eau-forte. Une autre technique, la lithographie, date du début du siècle. Elle permet la réalisation des *fac-similés* en vogue à l'époque ; puis finalement, en 1839<sup>18</sup>, s'annonce la découverte de la photographie.

L'idée de reproductibilité est présente, certes, un peu partout dans la peinture moderne, notamment à travers la représentation de journaux et de livres. Mentionnons de même le prolongement de la reproduction iconique dans la caricature contemporaine, dont le scandale habituellement provoqué

---

<sup>18</sup> C'est alors que l'État français s'empare de l'invention de Niepce et Daguerre : voir Rosen, Jeff, op. cit., p.305.

par les tableaux exposés au Palais de l'Industrie offre une abondance de motifs<sup>19</sup>.

Comme le note Walter Benjamin, "Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau lui permettant non seulement de reproduire toutes les œuvres d'art transmises, causant ainsi un impact des plus profonds sur le public, mais aussi de se tailler elle-même une place parmi les procédés artistiques."<sup>20</sup> Si la question est évoquée, c'est qu'elle est implicite dans l'apparence de la brochure, ainsi que dans le nombre d'exemplaires dont se compose l'éventail des plaquettes, bleue, jaune, verte et grise, qui enchâsse celle inscrite. (Rappelons que la brochure elle-même, incluant l'eau-forte due à Manet, a été reproduite à six cents exemplaires.) Cette question est également présente par les images figurant sur le livre illustré que tient Zola, et bien entendu par la triade de reproductions. À l'égard de cette dernière, il nous paraît fort significatif qu'aucune de ces reproductions ne soit signée.

Or, si elle définit la manière d'être des images façonnées par des techniques artisanales, la réproductibilité s'oppose radicalement à l'unicité d'une représentation picturale. C'est que la technique de reproduction, dit encore Walter Benjamin, détache l'objet reproduit du domaine de la tradition : "Par ce qu'elle produit maintes reproductions, elle substitue une pluralité de copies à une existence unique."<sup>21</sup>. D'évidence, il n'est pas question de

---

<sup>19</sup> Évoquons-en trois instances, des bois gravés en date de 1865 et dont chacun renvoie à l'*Olympia* de Manet, exécutée la même année : le premier, dû à Cham (Amédée de Noë), paraît dans *Le Charivari* du 14 mai, sous la légende *Manet, La Naissance du petit ébéniste* ; le second, que Bertall donne au Journal Amusant du 27 mai, porte un titre qui fait écho au premier : *Manette, ou la femme de l'ébéniste, par Manet* ; alors que le troisième, également de Bertall, s'intitule *La Queue du chat, ou La Charbonnière des Batignolles*, et apparaît dans *L'Illustration* du 3 juin.

<sup>20</sup> Around 1900 technical reproduction had reached a standard that not only permitted it to reproduce all transmitted works of art and thus to cause the most profound impact upon the public, it also captured a place of its own among the artistic processes." Benjamin, Walter, *Illuminations*, traduit de l'allemand par Harry Zohn, London, Fontana/Collins, 1977, pp.221-222. Édition originale *Schriften*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, 1955. Traduit de l'anglais par nous, D.P.

<sup>21</sup> "By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence." Ibid., p.223.

contester l'unicité du portrait qui fait l'objet de notre propos. Pourtant, la présence dans l'espace représentationnel de signes de reproductibilité au sein d'une œuvre originelle serait propre à instaurer un discours sur la singularité inhérente à la définition comme telle d'une œuvre d'art. En effet, le problème mérite d'être mis en relief, car la brochure se laisse voir en fonction de cette apparente contradiction ou, pour formuler autrement, en fonction d'une confluence d'un effet de pluralité - par l'intermédiaire du signe - et d'une singularité réalisée dans l'exécution de l'œuvre. On peut même avancer que cette notion est manifeste dans la figure de Zola, en ce qu'elle permet de concevoir ce que peut être le traitement photographique d'une représentation plastique. C'est que l'image de Zola, reportée sur l'exécution, s'offre comme étant d'une autre consistance que les autres composantes du tableau, à la fois plus épaisse et plus lisse, ce qui lui donne l'apparence d'un cliché. Par leur rappel à un procédé étranger à la peinture, les signes chromatiques et texturaux mettent à distance la figure censée être la visée du portrait, échappant ainsi à la configuration d'images qui devait abriter la sienne.

À l'écart de la scène mais au centre de la toile, Zola est accessoirement mis en rapport avec les figures encadrées au long d'une diagonale qui part de son visage, étirant le regard vers le coin droit de la toile. Allié à son aspect figé, à l'immobilité de son regard et à la posture du corps, ce rapport suggère n'être qu'un découpage, qui se laisse détacher de la page pour être collé sur le support de la toile. On se demande alors si cette manière de représenter l'écrivain, comme un signe qui tient lieu d'un critique, ne pourrait être perçue comme une marque d'indifférence, de la part de Manet, devant des observations critiques exprimées par Zola. Serait-ce même une façon de le détacher de sa propre peinture ?

## L'agencement de la composition

Ainsi que nous l'avons remarqué, le tableau dans son ensemble est marqué par un effet de compartimentage, actualisé par l'usage ponctuel de cadrages ou de bordures, mais aussi et surtout par la répartition d'unités autosuffisantes dans l'espace de la peinture. Profilée sur l'axe vertical, la toile est segmentée *grosso modo* par la figure de Zola, au centre, flanquée par le panneau d'un paravent du côté gauche et la configuration de trois tableaux, jouxtant le bureau du côté droit. En confrontant la toile à la brochure, on s'aperçoit qu'une telle segmentation fait surgir du texte iconique la structure du texte critique. Au-delà des rapports dialectiques ainsi instaurés, ceci suggère que Manet a voulu faire abstraction du schéma zolien pour en faire la charpente de l'œuvre peinte, procédé permettant d'envisager l'organisation interne de l'énoncé visuel comme isomorphe à celle de l'objet écrit.

Commençons par un regard sur le profil de la brochure, et d'abord sur la préface que nous relierons à la fonction de l'eau-forte dont traite l'écrivain au dernier paragraphe<sup>22</sup>. C'est que Zola assigne à cette image une fonction agissante dont Manet semble s'être approprié, pour l'instaurer dans l'espace portraituré. "Édouard Manet", écrit Zola, "a eu l'obligeance de mettre à ma disposition une eau-forte qu'il a gravée d'après son *Olympia*. Je n'ai pas à louer ici cette eau-forte ; je remercie simplement l'artiste de m'avoir permis de donner *la preuve à côté de la démonstration, une œuvre de lui à côté de mes louanges*."<sup>23</sup>

L'intérêt principal de ces observations en ce qui concerne cet exposé réside dans l'idée qu'à notre sens, la conception du portrait de Zola s'inscrit

---

<sup>22</sup> Signalons que la brochure contient aussi un portrait de Manet, gravé par Braquemond d'après le cliché Cametron, 1867.

<sup>23</sup> Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p.140. C'est nous qui soulignons.



dans une juxtaposition homologue : la preuve, actualisée par et dans l'énoncé formel, est accolée à la démonstration. Plus précisément, le texte iconique enchâsse ce par quoi la démonstration est signalée, étant en l'occurrence l'icône de la brochure doublée par son contenu ainsi que par son auteur, figuré parmi ses attributs.

Dans ce schéma, la fonction de la triade de répliques, en tant que résumé de l'œuvre du peintre, correspond à celle que l'eau-forte devait remplir à l'égard de la brochure. Corrélativement, ces répliques sont à même, en fonction des modifications qu'elles subissent, de signaler certains aspects du contenu thématique de la brochure et ainsi de découvrir, à l'intérieur même d'images (re)produites par Manet, d'autres faces du texte zolien. Reste que l'agencement spatial, le traitement en a-plat, voire la réduction volumétrique des formes - évoquant l'apparence d'une page imprimée - font ressortir la brochure dans sa superficie, et elle prendra consistance dans l'élaboration de l'œuvre peinte.

Reprenons à présent la critique de Zola, en passant de la préface au corps du texte. On notera d'emblée que sa lecture est ordonnée par trois sujets qui animent la pensée de son auteur. Intitulés *l'Homme et l'Artiste*, *Les œuvres*, *Le Public*, il s'y découvre une correspondance dans la toile de Manet, par l'intermédiaire du portrait de l'écrivain, des traits stylistiques résolument modernes, soulignés par le rappel à l'œuvre plastique qui a suscité le plus de scandale au Salon de 1865<sup>24</sup>. La première partie du discours de Zola est

---

<sup>24</sup> "Enfin, si, comme le dit la Presse théâtrale, M. Manet a voulu attirer l'attention par une excentricité, il y a réussi au-delà probablement de ses désirs," écrit Louis Auvray dans *La Revue Artistique et Littéraire*, "car jamais peinture n'a excité tant de rires, de moqueries, de huées que son *Olympia*. Le dimanche, surtout, la foule était si grande, qu'on ne pouvait en approcher, ni même circuler dans la salle M ; tout le monde s'étonnait que le jury eût admis les deux toiles de M. Manet." (cité par T J Clark, op. cit., p.283, n.10.) Accablé par cette réaction, Manet fait appel à Baudelaire, siégeant alors à Bruxelles, en lui écrivant "... les injures pleuvent sur moi comme grêle." (cité dans *Regards d'écrivains au musée d'Orsay*, Paris, Éditions de la Réunion des musées, 1992, p.56.)

consacrée à des précisions biographiques et à "un portrait physique et moral de Manet", encore que tout un paragraphe relatif à sa vie privée, paru dans l'essai originel, soit supprimé dans la version en brochure. Le second chapitre touche plus concrètement à notre propos puisqu'il traite de toiles spécifiques, notamment de "son chef-d'œuvre, son *Olympia*". "J'ai dit chef-d'œuvre" poursuit Zola, "et je ne retire pas le mot. Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui. Elle restera comme l'œuvre caractéristique de son talent, comme la marque la plus haute de sa puissance. J'ai lu en elle la personnalité d'Édouard Manet, et lorsque j'ai analysé le tempérament de l'artiste, j'avais uniquement devant les yeux cette toile qui renferme toutes les autres."<sup>25</sup>.

En comparant la description de cette œuvre à celle du *Déjeuner sur l'Herbe*, l'autre tableau privilégié par Zola, on est frappé par l'insistance sur l'individualité, ce par quoi, estime l'écrivain, se marque la singularité de la représentation de l'*Olympia*. Mais dans l'instance, il ne parvient ni à la confronter, ni à identifier le fondement de cette individualité. En effet, son texte tient moins d'une réflexion critique - au sens fort du terme - que d'un éloge hyperbolique, étayée par la description détaillée de toiles du peintre. Lorsqu'on rapproche son exposé aux quelques paragraphes que Duranty consacre à l'œuvre de Manet dans *La Nouvelle Peinture*, publiée en 1878 à l'occasion de la deuxième exposition des peintres impressionnistes, on se rend compte qu'autant l'essai de Zola est enthousiaste, passionné, autant l'autre est mesuré et analytique. Vu par Duranty, le travail de Manet nous offre des "œuvres les plus neuves, les plus entachées de défauts, les mieux

---

<sup>25</sup> *Écrits sur l'art*, op. cit. p.159-160

*ceinturées* de qualités, œuvres pleines d'ampleur et d'accent, criant à part de toutes les autres, et où l'expression la plus forte heurte nécessairement les hésitations d'un sentiment qui, presque entièrement neuf, n'a pas encore tous ses moyens de prendre corps et réalisation."<sup>26</sup> On voit bien que ces aperçus dégagent les qualités mais aussi les insuffisances de l'art de Manet, ceci à une époque plus tardive, lorsque le peintre a déjà résolu certains des problèmes touchant sa première production.

C'est dans le troisième chapitre que Zola traite des difficultés soulevées par "l'attitude du public devant les tableaux d'Édouard Manet"<sup>27</sup>. Il établit une corrélation entre la réception négative de la part du public et l'originalité des œuvres, notant que ces dernières font la preuve d'une nouvelle manière de penser l'art de la peinture : " ... il est aisé de comprendre, à la hardiesse et à la vérité de certaines images, qu'un artiste nous était né. Celui-là parlait une langue qu'il avait faite sienne et qui désormais lui appartenait en propre."<sup>28</sup> Et c'est justement cela qui perturbe : "L'originalité, voilà la grande épouvante."<sup>29</sup>. À cet égard, on se souvient de "l'émeute" provoquée par la vue de l'*Olympia*, qualifiée à l'époque d'enluminure d'Epinal<sup>30</sup>. En outre, la figure du chat, " ... ce fameux chat qui a tant égayé le public"<sup>31</sup> pousse certains critiques à suggérer des titres plus appropriés, *Le Chat Noir* et même *La Vénus au chat*. Zola, pour sa part, est d'avis qu' "... il y a autre chose que des chats noirs dans ce talent..."<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Duranty, Louis-Émile, dit Edmond, *La nouvelle peinture ; à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* (Paris, Dentu, 1876) ; réimprimé Caen, L'Échoppe, 1988, p.26-27.

<sup>27</sup> Ibid., p.163.

<sup>28</sup> Ibid., p.147.

<sup>29</sup> Ibid., p.165.

<sup>30</sup> "Si tel doit être l'art nouveau, qu'on nous ramène aux enluminures d'Epinal" écrit Théophile Gautier. (Cité dans *Manet et ses œuvres*, Tabarant, A., Paris, Gallimard, 1947, p.147.)

<sup>31</sup> Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p.160.

<sup>32</sup> Ibid.

Tels sont les principaux enjeux de la critique de Zola. Il convient à présent de les ramener à l'œuvre picturale qui nous occupe ici, tout en essayant de découvrir la trace de l'écrit dans l'énonciation visuelle. Ce but nous rend attentif au parti pris de Zola, qui l'a conduit à interpréter l'esthétique de Manet de façon quelque peu schématique, là où d'autres critiques sauront pénétrer plus profondément l'art de ce peintre. Telle que nous l'envisageons, la réponse de Manet sera - en reprenant les titres qu'il transforme en images - de garder l'échafaudage en laissant de côté l'élaboration des idées.

De l'articulation iconique, se dégagent ainsi des renvois à une série de conventions artistiques nouvellement établies dans son œuvre, relevant par exemple de la peinture japonaise ou de l'espagnole, mais non mobilisées dans l'exécution de cette toile. Dans l'espace de représentation, se dessinent en effet des points de repère permettant de retrouver le texte écrit, mais l'armature conceptuelle que Manet a su reconstruire demeure, comme à l'origine, sommaire. C'est pourquoi, selon nous, le tableau revêt l'aspect d'un collage d'unités autonomes dont chacune porte l'empreinte du cliché, qu'il s'agisse de citation, d'illustration, de photographie ou de gravure. Même si, à première vue, le tableau s'offre comme un hommage à Zola, on se rend compte en y regardant de plus près que cet hommage est quelque peu empoisonné. Car tout est dissimulé sous le signe d'un portrait, celui d'un écrivain ou d'un critique, et non pas celui d'un individu.

On repère bien des objets emblématiques de son métier, tels l'encrier et la plume, mais on ne découvre aucune référence ni à l'œuvre critique (mise à part la représentation de la brochure), ni à sa production littéraire, ni même à ses lectures. Parmi tous les livres et les plaquettes disposées en éventail sur

---

le bureau, aucun n'est autorisé, contrairement aux ouvrages figurant dans le portrait de Duranty par Degas. (Ou encore dans les toiles de Gauguin et de Van Gogh, où, dans la plupart des cas, les livres représentés sont nettement identifiables.) Ce manque d'autorité visible, à nouveau, fera de lui un signe, une manière de construction à l'instar des celles présentes ailleurs dans la composition. Manet aura ainsi exploité la convention du portrait pour la retourner contre le modèle.

### **Un référent iconique composite**

Sur la triade de "reproductions" placées en haut du tableau, du côté droit, le chercheur Nils Gosta Sandblad fait remarquer que cette "trinité caractéristique, aménagée tout délibérément" symbolise pour Manet les étapes de son évolution en peinture, à commencer par la tradition dite 'Old Europe', en passant par l'influence du Japon, nouvellement découverte, pour aboutir à la synthèse qu'est l'*Olympia*<sup>33</sup>. Une telle interprétation semble poser un constat que cette entité signifie à plus d'un titre. Car si elle se désigne comme une trace historique, elle réarticule alors l'essentiel du texte de Zola traitant de la genèse de l'art de Manet.

Selon notre approche, la configuration tripartite s'offre comme une unité dégagée du texte écrit, puis insérée telle quelle dans l'espace de représentation. C'est que dans l'articulation picturale, se dessine une vision quelque peu schématique. Elle se reconnaît, par exemple, en ce qu'au lieu d'une transition entre les images reproduites, il se produit un empiétement de sorte que l'*Olympia* va masquer la partie inférieure du référent à Goya, comme elle cache partiellement la marge droite de l'estampe japonaise,

---

<sup>33</sup> cité par Noszlopy, George T., "Edouard Manet's 'Ars Poetica' of 1868", *British Journal of Aesthetics*, vol., 8, 1968, p.183.

réitérant les points forts dans la progression historique de l'art de Manet, telle que Zola la raconte et qui est ici ramenée à ses éléments primaires.

Un autre aspect de cette configuration doit retenir notre attention : les trois techniques ici désignées entraînent l'usage de feuilles de papier dont certains aspects s'indiquent au plan signique. Par exemple, le manque de relief qui caractérise les "reproductions" et l'apparence parcheminée de la réplique du tableau de Goya. De tels artifices, revenant ponctuellement chez Manet, attestent son désir d'afficher dans la facture de l'œuvre les signes de matérialité, "ces traces de paradoxe dans la perception"<sup>34</sup>. Aussi la part d'illusion, censée être, selon la formule consacrée, une constante de la représentation plastique, est de la sorte remise en question.

### **Des effets de style**

L'introduction à la brochure, écrit Gaëton Picon, "part du scandale causé par les œuvres de Manet pour élargir le débat à l'art contemporain dans son ensemble : 'ce n'est pas seulement la personnalité d'Édouard Manet que je cherche à analyser, c'est notre mouvement artistique lui-même, ce sont les opinions contemporaines en matière d'esthétique.' Défendre Manet c'est défendre 'tous les tempéraments particuliers qui se présenteront.' "<sup>35</sup> Ce n'est donc pas le cas individuel qui est envisagé ici, mais plutôt le contexte historique vu à travers l'œuvre, ainsi que par le "tempérament" d'une des figures les plus représentatives de l'art moderne. En ce qui concerne notre argument, le privilège accordé par Zola à deux traits de style qui particularisent l'art de Manet est spécialement signifiant. "Il serait beaucoup plus intéressant", écrit-il, "de comparer cette peinture simplifiée avec les

---

<sup>34</sup> "these traces of paradox in perception" Clark, T. J., op. cit., p.10.

<sup>35</sup> Picon, Gaëton dans *Le Bon Combat*, op. cit., p.136.

gravures japonaises qui lui ressemblent par leur élégance étrange et leurs taches magnifiques."<sup>36</sup> ; et il poursuit : "On lui a reproché d'imiter les maîtres espagnols. J'accorde qu'il y ait quelque ressemblance entre ses premières œuvres et celles de ces maîtres ; on est toujours fils de quelqu'un."<sup>37</sup>.

Mises à part les références iconographiques, la greffe de styles 'étrangers' se signale de diverses manières sur le support. L'empreinte de la peinture espagnole se fait particulièrement remarquer dans la facture, voire dans la saturation d'un noir velouté ; de même, l'allure de la figure centrale, d'où se dégage une nuance hautaine, manifestée par un air distant, voire par l'expression plutôt figée du visage, tout ce qui, a-t-on remarqué, évoque certains portraits de Hidalgos. (Il faut accorder que la distanciation du modèle est, en revanche, nuancée par l'assimilation affective dans l'espace psychologique instauré par les attributs.) Quant à la peinture japonaise, sa présence est marquée, bien sûr, par la réplique de l'estampe. Mais dans l'exécution de la toile, son empreinte se fait tout autant sentir dans le traitement icono-plastique, autrement dit les aplats et le non-fini, que dans les formes tronquées sur le bord, ainsi que dans le jeu de perspectives qui encourage les plans spatiaux à se télescoper, et se remarque notamment dans l'agencement de la table de travail. La référence à cette peinture est rendue cependant plus incisive par l'introduction d'un motif japonais par excellence, le paravent, peint, selon Theodore Reff, à la manière de Korin et Kenzan<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p.152.

<sup>37</sup> Ibid., p.154 Signalons à cet égard qu'une juxtaposition du même ordre, celle de manières artistiques, mais aussi d'intérêts partagés par l'auteur et le sujet, est à l'œuvre dans le portrait de Zacharie Astruc de 1866 où, dans la nature morte qui y figure, se dessinent un album d'estampes japonaises et un éventail, présumé d'origine espagnole. (Voir Rubin, James H, *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, London, Reaktion Books, 1994, p.60.)

<sup>38</sup> "The Rimpa 'decorative' school in particular, as typified by the four great artists Tawaraya Sotatsu [travaillant fin du seizième, début du dix-septième siècle], Ogata Korin [1658-1716], Sakai Hoitsu [1761-

Reste que si le traitement pictural, allié aux signes iconiques, donne à voir l'assimilation dans l'esthétique contemporaine des divers éléments la constituant comme telle, alors la trace de la modernité est visible dans la tenue de la figure centrale dont certains détails, tels "le pantalon gris clair ... le linge soigné ... "<sup>39</sup>, auquel nous ajouterons le bouton de manchette, évoquent le parisien typique de l'époque.

Le rappel, dans le portrait, des écoles de peinture privilégiées dans l'essai critique, contribuera à revivifier le dialogue déjà entamé entre elles dans l'œuvre originelle. Du même coup, le peintre a démontré que ces emprunts lui ont servi de matière première qu'il cherche à remanier, tout en la réconciliant au regard, au propre comme au figuré, de Zola, afin que se dessine la trace de son "langage particulier et nouveau". C'est dans cette direction que nous voulons à présent progresser, visant à examiner les modifications apportées par Manet aux œuvres citées.

En ce qui concerne la reproduction du bois gravé, ainsi que le note Theodore Reff, "Manet a gardé l'harmonie des couleurs, modifiant seulement le kimono de bleu à marron, mais il a schématisé encore plus ses formes déjà simplifiées. Et ce, non seulement en raison de l'espace plus restreint dans lequel il devait travailler, mais parce que cela lui permettait d'accommoder ces formes à des dessins aussi étonnants que celui qui relie les figures claires et obscures de l'oreiller d'Olympia et du manteau du lutteur là où ils se croisent."<sup>40</sup>. Pour l'*Olympia*, cependant, en éliminant

---

1828] and Suzuki Kiitsu [1796-1858] is renowned for embodying the spirit of Japanese art." Takeuchi, Misako, "The meaning of pattern in Rimpa School painting", *Apollo*, vol. CXI, no. 396, February 1995, p.3.

<sup>39</sup> Chesnau, Ernest, "Le Japon à Paris", 1er article, *La Gazette des Beaux Arts*, troisième livraison, septembre, 1878, p.386.

<sup>40</sup> "Manet has preserved its colour harmony, only changing the kimono from blue to reddish brown but he has simplified still further its already simplified forms. And not only because of the smaller area in which he had to work, but because he could thereby fit those forms into patterns as intriguing as the one that links



toute la gamme de couleurs - "Regardez la tête de la jeune fille", écrit Zola dans la brochure ; "... les lèvres sont deux minces lignes roses ... Voyez maintenant le bouquet et de près, je vous prie : des plaques roses, des plaques bleus, des plaques vertes."<sup>41</sup> - le peintre intensifie l'effet incitatif produit par la peinture originale. Mais c'est la représentation du chat qui a met un comble au scandale provoqué par l'image d'*Olympia*. On ne s'étonne pas, cela étant, de le retrouver dans la reconstitution de cette toile, fut-ce sous une forme légèrement plus modeste. Ainsi que le note Linda Nochlin, "la marge de la photographie à l'intérieur de la peinture a été, elle, tassée sur la droite, immédiatement contre le corps du chat noir qui manque disparaître dans le fond au lieu de se dégager avec une perversité mémorable, comme dans l'original."<sup>42</sup>

C'est pourtant au plan du regard, par les modifications infimes qu'il apporte aux œuvres originales, que Manet parvient à mettre en valeur son intervention. Il s'agit d'abord de la "photographie", où le visage de Victorine Meurent est orienté vers la figure de Zola qui ne lui rend pas cette marque d'attention. Ceci s'explique, peut-être, estime Gerard Genette, par ce qu' "... elle regarde un objet que nous voyons mais qu'elle n'est pas censée voir, puisque l'écrivain n'est pas dans le même tableau qu'elle."<sup>43</sup> Dans le bois gravé (*l'ukiyo-e*), le mouvement vers l'écrivain se signale en ce que le lutteur *Sumo* "non seulement regarde, mais tourne toute sa grosse présence vers

---

the light and dark shapes of Olympia's pillow and the wrestler's coat where the two intersect." Reff, Theodore, loc. cit., p.39.

<sup>41</sup> Zola, Émile, op. cit., p.160.

<sup>42</sup> "... the margin of the photograph within the painting has itself been cropped on the right immediately against the body of the black cat, which almost disappears into the background rather than standing out with memorable perversity, as in the original." Nochlin, Linda, *The Politics of Vision - Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1991, p.81.

<sup>43</sup> Genette, Gerard, "Le Regard d'Olympia", *Mimesis et Semiosis - Littérature et représentation*, Paris, Editions Natan, 1993, p.478.

Zola, comme un hommage ou pour être prêt de servir."<sup>44</sup> Tandis que pour l'eau-forte, en modifiant un tant soit peu l'angle de la tête des figures y représentées, le peintre obtient qu'elles visent plus directement le sujet du portrait<sup>45</sup>.

Il a été question jusqu'ici de l'alternance, dans l'énoncé visuel, du point de vue du peintre et de celui de l'écrivain. Il s'avère qu'il est des constituants où se réalise un métissage de peinture et d'écriture. Nous songeons aux objets disposés sur la surface du bureau en manière d'attributs. On remarquera qu'ils se rangent en deux catégories : a) les signes du métier et b) les objets personnels. Dans la première, on peut classer l'encrier et la plume. Dans la seconde, les livres, les brochures, la pipe et le coupe-papier. Signalons au passage la fonction déictique de la plume, par rapport à la brochure. C'est que l'instrument d'écriture longe les inscriptions du nom de l'auteur et celui du sujet, alors que la pipe vient compléter ce geste indiciel, en désignant le bas de la page où se situent l'emblème et le nom de l'éditeur.<sup>46</sup>

Reste un dernier élément, sur lequel se clôt ce chapitre : c'est la plume de paon dont plusieurs échantillons sortent de l'extrême gauche du cadre de la triade, puis du bord inférieur. Au delà de la vogue qu'elle connaît à l'époque en tant que motif de décoration, aussi bien que de par son association à la peinture japonaise<sup>47</sup>, la plume du paon acquiert, dans la perspective qui est la

---

<sup>44</sup> " ... not only looks at but turns his whole hulking presence toward Zola, as if in homage or readiness to serve." Reff, Theodore, op. cit., p. 41.

<sup>45</sup> Ibid. On peut comparer ce signe à celui dont se sert Pissarro, à cette même fin, pour son portrait de Cézanne (vers 1874). Là, le regard de Cézanne est légèrement orienté vers la caricature de Courbet qui se situe vers le haut du tableau et réciproquement le regard de Courbet subit une modification juste perceptible qui le met à même de croiser celui de Cézanne. (Voir McQuillan, Melissa, *Impressionist Portraits*, London, Thames and Hudson, 1986, p.106.)

<sup>46</sup> On rappellera que Manet recourt à une pratique analogue pour mettre en relief sa signature dans d'autres toiles, tel *Le Portrait de Théodore Duret* (1868) ou *Le Fifre* (1866).

<sup>47</sup> Voir Reff, Theodore, op. cit., p.43.

nôtre, un statut d'exemplarité. Ainsi que nous avons tenté de le démontrer, le portrait s'offre comme un creuset de visions esthétiques étendues sur des époques et des traditions diverses. Or, si dans cette mouvance la plume de paon instaure un rapport perceptuel entre ces manifestations artistiques de nature différente, elle aura assumé de la sorte une fonction médiatrice. Mais aussi et surtout, dans l'instance picturale, elle prend une valeur symbolique car dans la mythologie romaine, le paon est l'attribut de Juno Optica, déesse de la vue, et à ce titre, fournit l'enjeu du portrait. C'est que l'énigme de cette toile n'est pas épuisée par une réflexion sur le privilège accordé à l'auteur au détriment du modèle, problème inhérent au genre, et qui d'ailleurs s'articule de manière tranchée à travers la portraiture de Zola ; ce sera plutôt qu'à partir de ses multiples allusions à l'art de la peinture, notamment à l'art dit moderne, le sujet du portrait se laisse consister autrement. En effet, l'énoncé iconique, dans son intégralité, traite de la problématique de la vue, des différentes manières de voir (et de faire voir) et dont il est l'expression esthétique. Donc ce qui est ici rendu visible, c'est la pluralité des points de vue sur l'art de la peinture, ses polémiques, son regard vers le passé et ses nouvelles incarnations. De cette façon, le tableau laisse apercevoir la transformation qu'a subi la peinture de l'époque et que la peinture de Manet a su capter.

## CHAPITRE IV

### L'Inscription dédicace

Nous entamons à présent l'élaboration de la typologie d'inscriptions que notre travail cherche à établir. Elle débute par des considérations sur l'inscription-dédicace. Comme le note Alice Vincens-Villepreux, la dédicace est, avec le titre et la signature, l'un des textes fondateurs de l'œuvre d'art<sup>1</sup>. Cependant, si cette pratique remonte loin dans le passé pour resurgir ponctuellement à chaque nouvelle phase de représentation picturale, elle connaît un renouveau d'activité à l'avènement de la peinture moderne, non seulement à travers la fréquence d'instances picturales qui l'intègrent, mais encore dans la performance artistique à laquelle elle participe.

L'enjeu de l'hommage dont relève la dédicace en peinture se marque de manière insistante au long des siècles. Il se désigne par l'accumulation de termes élogieux dans l'énoncé écrit, mais aussi dans la représentation picturale dédiée : soit la figure du dédicataire est incarnée dans la composition, soit sa présence constitue à elle seule l'objet de la représentation. Or, en parcourant les exemples d'inscriptions-dédicaces datant de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, on constate une certaine retenue dans la formule dédicatoire (en conformité avec la dédicace de livre), et réciproquement, par rapport à l'énoncé iconique qui l'accueille, dans les signes visuels chargés d'en relayer le message. Nous voulons dire par là qu'au plan de l'expression langagière, la formule est moins encombrée

---

<sup>1</sup> Voir Vincens-Villepreux, Alice, *Écritures de la Peinture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.VII.

de détails accessoires, c'est-à-dire de termes laudatifs, biographiques ou autres ; elle devient plus souple, s'accommodant de variations appropriées aux circonstances et au contexte de la représentation. Corrélativement, les signes visuels de l'hommage émis, moins ostensibles, sont parfois relégués en marge ou bien dissimulés sous une forme plus abstraite.

Tous ces éléments sont susceptibles de modifier en retour le statut de la dédicace. Dans l'œuvre d'art, cette modification donnera notamment lieu à ce qui pourrait être qualifié d'échelonnement du statut de la dédicace : on aura d'abord des instances où la dédicace est effectivement reléguée en marge de l'énoncé visuel, dès lors qu'aucune trace de l'hommage livré dans l'écrit ne s'offre au regard pour se dégager de la représentation plastique, à l'exemple des paysages et parfois des natures mortes portant des dédicaces. Parallèlement, subsiste le cas intermédiaire où l'hommage énoncé dans la formule dédicatoire est complété au plan imagier par la figuration du dédicataire, notamment en portrait. Mais ce qui nous semble innovant, c'est l'instauration d'un régime où le dédicataire est invoqué dans la locution mais où sa présence est effectivement occultée dans l'exécution de l'œuvre. Autrement dit, cette présence se laisse apercevoir par le biais d'indices ou de symboles plutôt que par une représentation se voulant directe. Si bien que l'hommage est saisi par des références obliques, à partir d'attributs, quelquefois à travers une allusion aux goûts esthétiques personnels du dédicataire ou à ses activités professionnelles. Un tel état de choses suggère que, d'entité complémentaire au départ, la dédicace est devenue un élément clé, à même de focaliser le message de l'énoncé visuel. Nous tenterons d'élaborer cette problématique en exposant le travail de la dédicace dans la constitution de l'œuvre peinte.

Le recours actif à ce type de production à partir du milieu des années cinquante et jusqu'au tournant du siècle, et le fait que dans bien des cas, au plan signique, la dédicace s'impose à la vue et détermine l'intelligence de l'œuvre, laisse penser qu'elle assume une fonction décisive dans la peinture contemporaine. Souvent, le primat de la dédicace est démontré par le fait qu'elle constitue le foyer autour duquel s'organise l'univers interne, où s'envisage le monde extra-pictural, s'articulant sur une syntaxe d'amitiés, de groupements et d'associations artistiques. Tout ceci concourt à suggérer que la dédicace prend une valeur emblématique dans l'esthétique courante. Ajoutons encore que de telles instances ne sont pas limitées à l'œuvre de certains artistes, mais se remarquent sur les toiles de presque tous les Modernes. De sorte qu'étirée sur plusieurs décennies, la dédicace peinte peut servir de diachronie liant les divers groupements stylistiques qui se succèdent durant cette période.

Quant à la fréquence des occurrences, il se trouve qu'après la topo-inscription, la dédicace est le type d'inscription le plus répandu dans les tableaux de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Cependant, si elle traverse la production de l'ensemble des représentants de la peinture d'alors, on découvre, en concomitance, une correspondance entre la ponctualité des inscriptions-dédicaces et le cadre générique qui les récupère. À cet égard, l'autoportrait ou le portrait - le plus souvent celui du dédicataire - semble être le genre préféré.

Pour situer ce genre d'inscriptions dans un cadre apte à dégager sa singularité, tout en révélant ce par quoi il se complait aux autres types, il faut évoquer le contexte socio-historique dont il est issu. Signalons d'abord qu'à la différence de la topo-inscription ou de l'inscription-slogan qui relève de la sphère publique, l'inscription-dédicace est plutôt traversée par les courants

de la vie privée, ceux qui touchent au quotidien des peintres, voire à un cercle plutôt restreint de confrères et dont la marque se fait sentir dans leurs thèmes privilégiés : portraits d'amis<sup>2</sup>, portraits de groupes, puis peintures de lieux de réunion, tel l'atelier, et de l'activité artistique qui les unit. Le rapprochement au plan subjectif ainsi révélé, joint aux rapports d'amitié énoncés dans les dédicaces, n'est semble-t-il pas sans incidence sur la tendance des peintres à s'associer en groupes, définis quant à eux par l'affinité des aspirations professionnelles, en particulier le désir d'être reçu au Salon, mais aussi et surtout par la communauté de vision esthétique. Parmi les plus influentes de ces associations on peut compter le Groupe des Batignolles, rangé sous la bannière de l'impressionnisme et dont les fidèles ont coutume, à partir de 1863, de se réunir presque chaque soir, et surtout le vendredi, au Café Guerbois,<sup>3</sup> dans le quartier des Batignolles. C'est là qu'habitent les peintres et les critiques affiliés à "l'école des Batignolles", alors en voie de formation.

Au départ, le groupe se compose d'un petit nombre d'habitues, entre autres Fantin-Latour, Legros, Alfred Stevens, Whistler et Astruc. Mais au fil du temps, à mesure qu'il s'ouvre à d'autres participants, le cercle de fidèles se diversifie avec non seulement des peintres, tels Bazille, Degas, Renoir, Pissarro, Morisot, Carolus-Duran, parfois Cézanne ou Monet, mais aussi le photographe Nadar, des écrivains, des critiques, des poètes et des musiciens.

---

<sup>2</sup> Ainsi que Van Gogh le remarque par exemple dans une lettre à Théo, en automne 1888, à propos des autoportraits de Gauguin et d'Émile Bernard qu'il vient de recevoir : "Je suis très content d'avoir ces deux portraits, qui nous représentent les copains fidèlement à cette époque ...", Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Éditions Gallimard, Collection "L'Imaginaire", 1988, p.426.

<sup>3</sup> Le café, fondé par Auguste Guerbois (1824-1891), est alors situé 11 Grand Rue des Batignolles, aujourd'hui 9 avenue de Clichy. (Voir *Des Ternes au Batignolles, Promenade historique dans le XVIIe arrondissement*, Ouvrage collectif présenté par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris sous la direction de Alain Lemoine et Rodolphe Trouilleux, Paris, Mairie du XVIIe et Musée Carnavalet, 1986, p.102.) Ajoutons que dans le même quartier se trouvent d'autres cafés fréquentés par le groupe, notamment le Café de Bade et Le Café de la Nouvelle Athènes (rue Pigalle).

C'est le critique d'art Théodore Duret qui nous livre un témoignage sur les débuts de ce groupe dont il faisait partie dans les années 1860 : "Les peintres qui devaient s'appeler plus tard les Impressionnistes, dans leur jeunesse, lorsqu'ils se trouvaient encore inconnus, à l'état d'élèves, étaient déjà des indépendants, ils se sentaient entraînés à rompre avec les règles traditionnelles. En voyant comment le groupe impressionniste s'est formé, on a l'intéressant spectacle de la manière dont, à un moment donné, lorsque certaines idées sont dans l'air, elles peuvent pénétrer des hommes différents, s'influençant, se guidant les uns les autres"<sup>4</sup>. Les rencontres du Café Guerbois, suspendues seulement en 1871 par la Commune, dureront jusqu'en 1875. Ajoutons qu'un petit cercle d'amis fréquente dans les années soixante le Café de Bade. Cet établissement est mentionné par Manet dans une lettre à Braquemond, envoyée de Boulogne vers la mi-juillet 1864 : "... Quoique je me trouve très bien de mes bains de mer, nos discussions sur le grand art me manquent, et puis il n'y a pas de Café de Bade ici." Et il termine "... Dites bien des choses de ma part à Lejosne, à Fioupou, à Stevens, à tous nos amis de Bade..."<sup>5</sup>.

Dans les années qui suivent, le café de La Nouvelle Athènes, rue Pigalle, - appelé aussi "Le café des Intransigeants" puisque c'est là que les impressionnistes se regroupent lors de leur première manifestation en 1874 - lui succédera comme lieu de réunion. Au groupe fondateur s'ajoutent à présent de nouveaux venus, dont Georges Rivière, Jean-Louis Forain, Henri Guérard, Federigo Zandomenighi, Jean Richepin, Viliers de l'Isle Adam, Armand Silvestre, Charles Cros et le musicien Cabanier. Plus tard, lors des

---

<sup>4</sup> Cité dans *Des Ternes au Batignolles*, op. cit., p. 102.

<sup>5</sup> Cité par Jean-Paul Bouillon, "Les Lettres de Manet à Braquemond", *Gazette des Beaux Arts*, tome C1, avril 1983, p.149 .



dernières décennies du siècle, inaugurant le mouvement symboliste, ce sera le Grand Café des Beaux-Arts (Le Café Volpini)<sup>6</sup>, qui prendra le relais. Vu l'accord des idées, de la manière artistique et des soucis professionnels, on ne s'étonne pas de voir pointer, entre les membres des différentes écoles de peinture, des liens à l'instar de leurs intérêts et du mode de vie qu'ils affectent.

Au-delà de l'appui offert par de telles associations, il ressort de ces contacts un rapprochement d'ordre conceptuel qui marque la production artistique des peintres, aux plans thématique et stylistique. Le groupe originaire des Batignolles va se constituer au fur et à mesure que sa visée artistique se mue en système et se cristallise lentement autour d'écrits théoriques et critiques. Figurent parmi ses membres James McNeill Whistler, le peintre réaliste Alphonse Legros, le critique réaliste et écrivain Jules Champfleury, le peintre Louis Cordier, le critique d'art Edmond Duranty, Charles Baudelaire, le peintre/graveur Félix Braquemond, et enfin le peintre Alfred de Balleroy, qui avait autrefois partagé le studio de Manet. C'est Manet lui-même qui se voit alors contraint d'assumer le rôle de chef de file malgré lui : il n'a en effet jamais consenti à participer aux expositions de l'école qu'il a instaurée, celle de la peinture naturaliste, connue plus tard sous le nom d'impressionnisme. En 1870, dans son *Atelier aux Batignolles* (celui de Manet, 81 rue Guyot, aujourd'hui rue Médéric), Henri Fantin-Latour représente des peintres, des écrivains et des critiques, entre autres, Bazille, Monet, Renoir, le peintre allemand Otto Scholderer, Zacharie Astruc, le musicien Edmond Maître et Émile Zola, ralliés autour du maître régnant Édouard Manet, représenté en train de faire le portrait de Zacharie Astruc. Il s'agit en effet d'un agencement copié sur celui de *l'Hommage à Delacroix*

---

<sup>6</sup> C'est là qu'aura lieu en 1889 l'exposition du groupe impressionniste et synthétiste.

(1864)<sup>7/8</sup> et qui est centré sur la figure de Manet. Accroché au mur du fond, on aperçoit un cadre vacant, apparemment destiné à recevoir son image. Dans son *Atelier de la rue de la Condamine* (1870), Jean-Frédéric Bazille se représente de même dans l'atelier qu'il partage avec Renoir. Il est devant son chevalet, en compagnie de ses amis peintres. Le fait que la figure de Bazille ait été, selon les historiens d'art, exécutée par Manet, tend à montrer l'esprit de collaboration qui règne entre les membres du groupe.

Les dédicaces apposées sur des portraits sont nombreuses. Citons celle que Fantin adresse en 1867 à son ami Manet ou celles qui relient en 1888 des membres du groupe de Pont-Aven (Paul Gauguin, Émile Bernard et Charles Laval) à Vincent Van Gogh. Elles se réclament d'une même tendance à afficher les rapports d'amitié entre les représentants (et les défenseurs) des mouvements en gestation, qui se heurteront de longues années à la résistance opiniâtre du grand public. Reste à signaler que d'autres dédicaces servent à marquer des rapports liant un peintre à son élève devenu un ami - ou bien, plus rarement, à dégager des attaches familiales.

Au fil du temps, les liens affectifs et stylistiques dont nous avons tenté de tracer le devenir se manifestent de façon plus tranchée, à partir de l'établissement de petites colonies d'artistes, centrées autour d'un lieu particulier. C'est, par exemple, le cas pour Renoir, Sisley et Monet qui s'éloignent de la capitale et séjournent à l'Auberge de la Mère Anthony, dans le hameau de Marlotte, aux confins de la forêt de Fontainebleau. Plus tard,

---

<sup>7</sup>Toile mentionnée dans notre exposé de l'hyperinscription, Chapitre II.

<sup>8</sup> Remarquons que cette suite de représentations d'hommages offerts par des gens de lettres et des cénacles d'artistes se termine par celle due au peintre symboliste Maurice Denis, *L'Hommage à Cézanne* (1900) où figurent les membres de l'*establishment* artistique d'alors : Odilon Redon, Edouard Vuillard, André Mellerio, Ambroise Vollard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard et Marthe Denis. Au centre, au premier plan, repose sur un support une nature morte copiée sur un arrangement de pommes exécuté par Cézanne. Ce tableau faisait naguère partie de la collection de Gauguin.

ceux qui institueront l'École de Pont-Aven - notamment Paul Gauguin, Émile Bernard et Paul Sérusier - se réunissent à la Pension Gloanec. Puis Gauguin, de Hahn et Sérusier se fixent à l'auberge de Marie Henri, au Pouldu. Ajoutons qu'à un moment donné le rôle du groupe cède la place à des rapports plus étroits, le peintre travaillant avec un condisciple dont les tendances artistiques vont - fut-ce pour un temps - dans le même sens que les siennes. On songe aux cas de Cézanne et Pissarro, de Monet et Renoir, de Gauguin et Émile Bernard, puis de Gauguin et Van Gogh ainsi que d'autres encore, dont la trace se dessine à travers les énoncés dédicatoires. Ainsi s'explique selon nous l'abondance de dédicaces, inscrites sur les œuvres picturales entre les années soixante et le tournant du siècle et qui constituent essentiellement le gage des associations amicales et professionnelles décrites ici.

En effet, notre corpus représentatif de dédicaces contient un certain nombre d'exemples fournissant des témoignages pertinents sur ces associations : on y retrouve, par exemple, des dédicaces de Manet à sa protégée Berthe Morisot ou à son amie Méry Laurent, puis d'autres qui s'adressent à des amis comme l'abbé Hurel ou H. Charlet ; des autoportraits à composition symétrique, exécutés en l'occurrence par Gauguin et Émile Bernard, tous deux dédiés à Van Gogh, et auxquels répondent deux toiles de ce dernier, dédiées à Gauguin et Bernard ; l'autoportrait que Laval dédie à Van Gogh, en retour duquel le dédicataire projette de lui envoyer une version dédiée de son *Zouave* (1888), cette activité tripartite ayant lieu pendant les derniers mois de 1888 ; enfin les autoportraits de Gauguin qu'il dédie à des amis symbolistes, peintres et poètes comme Charles Morice, Daniel de Monfreid et Eugène Carrière. Durant toute cette période, des collaborations interartistiques se réalisent parallèlement entre les peintres et

ceux qui œuvrent dans des domaines esthétiques apparentés, gravure, photographie, illustration de livre mais aussi littérature, poésie et critique d'art. Sur cette toile de fond, se dégage l'inscription-dédicace s'intégrant à l'œuvre impressionniste et aux mouvements qui lui succèdent, qu'il convient de traiter de post-impressionnistes. Aussi dira-t-on pour résumer que la dédicace, telle la signature à des époques plus éloignées, "fait coïncider l'œuvre et son histoire"<sup>9</sup>.

En ce qui concerne la dimension théorique, notre point de vue sur l'inscription-dédicace s'appuie en grande partie sur les recherches menées par Gérard Genette dans son ouvrage intitulé *Seuils*. Son propos s'articule autour d'un concept présenté sous le nom de paratexte, néologisme créé pour désigner "ce par quoi un texte fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public"<sup>10</sup>. Le paratexte consiste en "un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non ... dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation, sous la forme aujourd'hui du moins, d'un livre."<sup>11</sup>. Genette dresse ensuite un inventaire d'éléments paratextuels, entre autres, le titre, le nom d'auteur, la préface, qui "présentent" effectivement le texte avec lequel ils sont en prise. C'est dans ce corpus que l'on retrouve la dédicace de livre.

---

<sup>9</sup> Voir Vincens-Villepreux, Alice, op. cit., p.204.

<sup>10</sup> Genette, Gérard, op. cit., p.7.

<sup>11</sup> Ibid.

A partir des traits constitutifs de la dédicace de livre, on voit se dégager entre celle-ci et une variante de dédicace, en l'occurrence peinte, un terrain commun reconnaissable tant aux plans conceptuel et langagier qu'à celui du fonctionnement. On s'aperçoit d'abord que les deux entités se rapprochent quant à l'hommage, visée de l'une comme de l'autre. Corrélativement, si la formule dédicatoire censée témoigner de ce respect ne se modifie pas en passant d'un espace écrit à un espace iconique, la dédicace exerce dans le nouveau contexte la même fonction que celle dont elle est chargée à l'origine.

La mise en regard des deux types d'énoncé paratextuel - verbal et verbo-plastique – décèle, par ailleurs, certains écarts lesquels se font sémiotisants lors de la transposition de la dédicace dans un contexte foncièrement visuel, et dont nous traiterons par la suite. Nous estimons néanmoins que, dans ses grandes lignes, l'ensemble d'idées élaborées par Genette sur la dédicace de livre pourrait nous servir de modèle pour l'analyse du phénomène évoqué ici. Aussi, notre projet aura-t-il d'abord pour ambition de souligner les traits susceptibles soit de corréler soit de différencier dédicace de livre et dédicace en peinture, afin de déterminer ce qui singularise la seconde par rapport à la première. Dans un deuxième temps, nous reporterons nos conclusions sur des exemples choisis, afin de découvrir la nature de la relation instaurée, par leur coprésence sur le même support, entre l'inscription-dédicace et le contexte pictural qui lui sert de discours englobant.

L'argument de Genette débute par une réflexion sémantique sur le terme dédicace qui, dit-il, "désigne deux pratiques évidemment apparentées, mais

qu'il importe de distinguer<sup>12</sup>". L'intention de rendre hommage est présente dans l'une comme dans l'autre, ce que ce vocable est d'ailleurs à même de circonscrire. Mais si la dédicace engage deux objets alternatifs - l'œuvre originelle et l'exemplaire - le nom laisse indéterminé le genre de production visée (rappelons qu'il s'agit ici de la dédicace de livre). Par contre, en considérant la performance, on s'aperçoit que l'existence de deux verbes aux nuances appropriées permet, le cas échéant, d'ajuster action et objet convoqué. D'où la conclusion : "Si les noms sont fâcheusement identiques, les verbes distinguent fort heureusement ces deux actions : *dédier* pour la dédicace d'œuvre, *dédicacer* pour la dédicace d'exemplaire."<sup>13</sup> Mais pour une œuvre unique comme la représentation picturale, "l'éventuelle dédicace ... ne peut être qu'à la fois d'œuvre et d'exemplaire."<sup>14</sup> Deux actions convergeraient donc à travers la dédicace d'une peinture. Enfin, des deux types de dédicace - privé et public - repérés par Genette, dans la peinture de l'époque dont nous traitons, nous n'avons pas trouvé d'exemple de dédicace publique proprement dite, bien que, selon Genette, "La dédicace relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition [...]"<sup>15</sup>. Étant donné l'incompréhension des critiques et du public, on pourrait pourtant envisager la relation affichée par une dédicace privée (celle qui s'adresse à un ami peintre), comme une manifestation patente de solidarité, même s'il y avait alors peu de chances que la toile soit exposée.

La prochaine étape de l'argumentation de Genette examine la dédicace de livre sous plusieurs angles, chacun lui fournissant un point de départ distinct, apte à donner sens aux divers aspects de cette figure. Ce théoricien aborde le

---

<sup>12</sup> Ibid., p.110.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., p.127.

<sup>15</sup> Ibid., p.126.

problème par le biais de la forme, du moment et du lieu, les premier et troisième points ayant une évidente pertinence pour la dédicace peinte. La problématique ici visée va donc privilégier ces deux points de vue, que nous rattacherons ensuite à des approches complémentaires, propres à mettre en valeur la spécificité de la dédicace en peinture. Une vue synthétique de l'entité en question sera ainsi dégagée, tout en nous permettant de structurer de manière adéquate notre propre raisonnement.

En retraçant l'évolution des formes prises par la dédicace, Genette découvre que cette pratique trouve son origine dans la Rome antique. Constituée alors par l'épître dédicatoire de certains ouvrages littéraires, la dédicace vise à un hommage formulé à un protecteur et/ou bienfaiteur. Elle perdure sous cet aspect des siècles durant, jusqu'à la fin du dix-huitième. C'est alors que la version classique fait place, au fil du temps, à la dédicace moderne : concise, réduite à une simple mise en rapport du nom du dédicateur et de celui du dédicataire. Mais, spécifie Genette, "Il ne faudrait pas opposer trop brutalement à la forme classique de l'épître dédicatoire la forme moderne. Le XIXe siècle (au moins) a connu une forme intermédiaire" ; c'est ce qu'il baptise 'la dédicace motivée', où "la motivation prend généralement la forme d'une brève caractérisation du dédicataire et/ou de l'œuvre dédiée."<sup>16</sup> Ce sera, en l'occurrence, la formule adoptée par la plupart des peintres de l'époque pour dédier une représentation picturale<sup>17</sup>. Un exemple typique, pris dans l'œuvre de Manet, apparaît dans le Portrait de Zacharie Astruc (1866), où se lit l'énoncé : *au poète Z. Astruc/ son ami Manet 1866*. En effet, s'il est un peintre qui fait de ce phénomène une

---

<sup>16</sup> Genette, Gérard, op. cit., p.117.

<sup>17</sup> Remarquons au passage qu'en ce qui concerne la peinture, cette formule existe déjà bien avant le dix-neuvième siècle. En effet, si Philippe de Champaigne se sert de l'épître, son contemporain, le peintre Claude, dédie *L'embarcation de la reine (Queen of Sheba)* par la simple mention "por. son altesse le dvc. de. Bvillon a Romae. 1648.

pratique privilégiée, c'est bien Manet. Il n'est donc pas fortuit que la moitié, ou presque, des exemples contenus dans notre corpus représentatif d'inscriptions-dédicaces soit due à Manet.

Ainsi que nous l'avons signalé, la question du moment n'est guère pertinente pour une peinture, puisqu'il s'agit de la dédication d'une œuvre unique. Une fois actualisée, la dédicace ne peut donc plus être reprise ni modifiée par la suite, comme le permettraient les rééditions d'un ouvrage imprimé. Cette unicité de l'œuvre détermine sans doute celle du moment de la dédicace : nous n'avons en effet pas trouvé d'exemple d'œuvre re-dédiée ultérieurement.<sup>18</sup>

À l'inverse, la question du lieu est plus significative pour un tableau que pour une œuvre écrite. La dédicace empiétant en effet sur l'espace représentationnel, elle touche - au propre comme au figuré - à la performance de l'œuvre même. Autrement dit, autant le visuel des signes est apte à susciter des interférences graphiques, formelles et matérielles, autant la signification du texte verbal est susceptible d'infléchir l'intelligence de l'énoncé iconique. Dans certaines inscriptions, l'emplacement s'écarte de cette norme. Notre projet portant spécifiquement sur les dédicaces apposées à même le support, il exclura les occurrences, plutôt rares, d'une dédicace isolée de la représentation proprement dite. L'analyse des rapports de l'inscription-dédicace avec la substance de la représentation plastique serait éventuellement en mesure d'être plus productive.

Il suffira donc de signaler quelques exceptions, comme la dédicace apposée au dos du panneau de *La Machine de Marly* (n.d.) dû à Gustave

---

<sup>18</sup> Existe, pourtant, le cas d'une substitution d'inscription, en l'occurrence celle qui se produit dans le *Portrait de Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste lisant l'Événement*, où l'inscription du Siècle est remplacée plus tardivement par celle de *L'Événement*.



Caillebotte et qui se lit : *À monsieur le Marquis de Montesquiou-Fezensac, en hommage de reconnaissance, G. Caillebotte, 89.* (Remarquons au passage la formalité de l'expression, plutôt rare à cette époque, à l'opposé de la tournure habituelle, plus souple, des impressionnistes dont lui. Elle aurait, selon nous, une incidence sur l'appel immédiat au sens qu'instaure cette peinture.) On trouve chez Toulouse-Lautrec également plusieurs exemples de dédicaces inscrites au verso de la toile.

Une autre dédicace isolée de son objet figure sur le châssis d'une toile intitulée *Bord de Riviere, effet de brume matinale* (n.d.), de Caillebotte également. S'y inscrit la mention "Offert à Blanche pour ses vingt ans". Il s'agit ici d'un paysage dédié en 1885 à Blanche Hoschedé, l'une des filles d'Ernest Hoschedé, patron de Monet et collectionneur assidu de toiles impressionnistes.

Signalons enfin une inscription déposée sur le châssis d'une œuvre de Cézanne, en l'occurrence le tableau intitulé *Huit Femmes* (1883-87), porteur de la seule dédicace que nous ayons trouvée chez ce peintre. Inscrit de la main de l'auteur, on peut lire : *Hommage respectueux de l'auteur à la Reine des Félibriges<sup>19</sup>, P. Cézanne 5 Mai 1896.* La dédicataire est la nouvelle reine du Félibrige Marie Girard, que Joachim Gasquet avait épousée le 23 janvier. Le mariage avait été l'occasion d'une des nombreuses fêtes félibréennes de 1896, année de la première rencontre entre Cézanne et Gasquet. Quelques mois plus tard, dans une lettre du 21 juillet 1896, Cézanne, séjournant alors à Tailloires en Haute-Savoie, écrit à Gasquet : " ... À mon dernier passage à Aix j'ai été peiné de ne point vous voir. Mais j'ai appris avec plaisir que

---

<sup>19</sup> "Constitué pour le maintien et l'épuration de la langue provençale et des autres langues occitanes, ainsi que pour la renaissance d'une littérature qui conserve le caractère original des civilisations du midi de la France [...]", le félibrige est inauguré suite à la publication de plusieurs collections de poèmes, dont les auteurs prennent le nom de félibres, créant une nouvelle école littéraire présidée par un *capoulié*. Voir l'Encyclopédie Alfabétique Larousse, Paris, Librairie Larousse, 1977, p.712-713.

Madame Gasquet et vous présidiez à des manifestations régionales et méridionales."<sup>20</sup>

Essayons à présent d'approfondir notre examen des points de convergence de ces deux genres de dédicace - celle du livre et celle de la peinture - et d'en indiquer également les principales divergences.

### **Dédicace de livre et dédicace de peinture : correspondances et divergences**

Envisageons d'abord la question de la fonction. Même si, de prime abord, la fonction de la dédicace en peinture semble être inspirée et même moulée sur celle d'un livre, l'adéquation n'est pas aussi transparente qu'on aurait pu le supposer. Tout comme son équivalent dans le livre, la dédicace peinte détient certes une charge médiatrice, qui institue, par le biais de cette marque d'estime ou d'amitié, une relation tripartie entre le locuteur, l'allocutaire et l'objet dédié. En rester là serait pourtant négliger une fonction quasi-redondante en écriture mais déterminante en peinture : celle de l'*auctoritas*. En effet, faute de signature au sens strict du terme, la dédicace insérée dans un tableau en fait fonction, en vertu de la marque autographe qu'elle inscrit, remplaçant ainsi (parfois doublant) la signature autorisante. De sorte que la dédicacation aura non seulement pour effet d'instaurer, voire d'actualiser une relation entre dédicateur et dédicataire, mais aussi de (ré)authentifier l'œuvre en question.

---

<sup>20</sup> *Paul Cézanne, Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1978, p.253 et n.11.

En ce qui concerne la forme, la correspondance des dédicaces en écriture et en peinture se manifeste sur trois plans principaux : a) le mode de notation. Ici il faut signaler que toute dédicace emploie des signes lexicaux, imprimés ou manuscrits, quel que soit le système sémiotique privilégié par l'objet dédié. b) la formule, qui habituellement s'énonce "À X, Y". Elle est parfois complétée par quelques mots de description renvoyant au métier du dédicataire ; indiquant la nature du rapport reliant le dédicateur et le dédicataire : "à l'ami Lucien Pissar(r)o/Vincent"<sup>21</sup> ; ou faisant coïncider les deux, par exemple, "à mon ami/le Dr Evans/Manet"<sup>22</sup> . c) le plan langagier, dès lors que l'une comme l'autre de ces dédicaces s'articule en langage discursif, que le contexte immédiat soit discursif ou spatial.

Pour ce qui est de la formule, même si le peintre travaille dans un domaine matériellement différent, il ne modifie pas pour autant celle de la dédicace, mais emprunte la formule en usage pour la dédicatation d'un livre.<sup>23</sup> On peut voir dans cette imitation une marque supplémentaire des liens et correspondances - courants à l'époque - entre la production du peintre et celle de l'écrivain<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> L'inscription apparaît dans *Nature Morte avec panier de pommes* (1887), de Van Gogh.

<sup>22</sup> Il s'agit ici non d'un portrait mais d'une nature morte intitulée *Fleurs dans un vase de cristal* (1882). Le Dr Evans était un célèbre dentiste d'origine américaine dont la clientèle comptait, entre autres, Napoléon III. Il était par ailleurs le protecteur de Méry Laurent, amie de Manet. (Voir *Manet*, Catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Gianadda, Martigny, Suisse, 1996, p.208.)

<sup>23</sup> En tant qu'exemple d'une modalité alternative en vigueur jadis, et plus adaptée, semble-t-il, à la pratique de la peinture, évoquons l'instance de la *Trinité* de Masaccio (1401-1428 ?) où l'hommage est rendu par la figuration des donateurs aux côtés du sujet principal.

<sup>24</sup> Se produisent alors des collaborations dans le domaine de l'illustration ; est à noter également un rapprochement qui s'articule à travers les sujets de romans - avec par exemple l'*Œuvre* d'Émile Zola ou la nouvelle d'Edmond Duranty intitulée *Le Peintre Louis Martin*, (parue pour la première fois sous le titre de "La simple vie du peintre Louis Martin" dans *Le Siècle*, novembre 1872) - ou encore *Bel Ami* de Maupassant, *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon* des frères Goncourt, (voir notre chapitre VII sur l'Inscription de livre) ; enfin une représentation de livres dans des tableaux et l'évocation de tableaux dans des romans. La trace de ces rapports se révèle également dans le fait que certains hommes de lettres pratiquent le métier de critique tout en étant des auteurs de romans, comme par exemple Duranty et Champfleury.

La problématique de la contextualité s'ouvre sur toute une série de divergences dont il suffira à ce stade d'indiquer les traits essentiels. Remarquons d'emblée qu'à la différence de la dédicace de livre, la dédicace en peinture dérive d'un système sémiotique autre que celui actualisé dans le contexte où elle figure, donnant ainsi à voir la singularité des signes lexicaux vis-à-vis des signes iconiques. La disjonction ainsi initiée se double de la spécificité linguistique de la dédicace face à l'iconicité de l'œuvre peinte. La confrontation des deux types de dédicace sous l'angle contextuel révèle une distinction supplémentaire, concernant la question du support. En ce qui concerne la dédicace de livre, l'emplacement normatif la distancie du texte lui-même, puisqu'elle apparaît au début de l'œuvre dédiée (encore que selon Genette, "La dédicace terminale est infiniment plus rare, mais elle a ses lettres de noblesse..."<sup>25</sup>). La fonction médiatrice de la dédicace de livre, décrivant un trait qui unit dédicateur et dédicataire, est donc recoupée plutôt que recouverte par son emplacement sur l'une des premières pages blanches au début du livre. Si la dédicace du livre est traversée par son objet, à savoir le texte propre, elle ne l'est donc que par voie de désignation, c'est-à-dire que l'objet se trouve soit mentionné, soit impliqué par la formule dédicatoire.

Au rebours, en peinture, voulu ou non, la dédicace fait corps avec la représentation picturale, dès lors qu'elle est installée dans l'objet visé. Sous la couverture du livre, la dédicace est rendue matériellement annexe au texte, tandis que dans une peinture, le rattachement fait place à un travail conjugué. La présence de la dédicace à l'intérieur de la toile inscrit un espace topologique/métaphorique habité à la fois par l'auteur et par le destinataire. La dédicace et son objet coïncident et coexistent donc, à moins qu'un artifice pictural - comme la mise en valeur de la dissemblance

---

<sup>25</sup> Genette, Gérard, op. cit., p.119.

sémiotique ou tel autre procédé exécutif - n'intervienne pour subvertir un tel accord. Quant au dédicataire, il n'est pas uniquement question en ce qui le concerne de la juxtaposition d'un texte écrit qui le mentionne et d'un texte iconique qui l'englobe : la trace de sa présence est en outre matérialisée dans le traitement de l'œuvre. Au lieu d'être installée dans un espace hors texte, la présence du dédicataire devient, au propre comme au figuré, consubstantielle à la représentation plastique.

Après ces observations liminaires, nous nous focaliserons sur la dédicace en peinture, afin de définir plus rigoureusement le cadre pictural dans lequel s'ancre notre propos. L'un des problèmes soulevés par l'introduction d'une dédicace dans une œuvre représentationnelle est celui de la nature de la relation réciproque instaurée par ce rapprochement et de l'impact de cette inscription sur notre perception du tableau. Nous tenterons donc de trouver un modèle interprétatif apte à dégager l'essentiel de cette problématique et à traiter des rapports complexes reliant les deux entités. Or, le modèle de l'intégration nous offre la possibilité de cerner le parcours reliant l'écrit à l'objet pictural. C'est partant dans cette perspective que nous envisagerons l'élaboration d'un modèle permettant de raisonner sur le travail - perceptuel et intellectuel - de la dédicace en peinture.

### **Entrée de la dédicace dans le champ de la représentation**

En peinture, la dédicace manifeste trois degrés d'intégration au support, ce processus s'opérant en fonction soit de l'aspect visuel de l'écrit, soit de son contenu, soit enfin de la correspondance entre les deux. Le premier degré d'engagement intégratif s'effectue lorsque la dédicace jouxte les éléments constitutifs de la composition. S'il existe un lien entre la raison de la dédicace et la genèse de l'œuvre, il ne se livre pas dans le contenu

thématique de la représentation. Par conséquent, même si le tableau s'offre comme objet de médiation entre dédicateur et dédicataire, on ne saurait dire que la peinture soit animée par la dédicace au plan thématique.

On peut exemplifier ce premier degré d'intégration par le paysage intitulé *La Jetée du Havre par mauvais temps* (1867-68) dû à Monet et portant la dédicace : *à mon ami Lafont 1870/Claude Monet*. Dédiée à une date ultérieure, cette toile est offerte par la suite à Antoine ou Antonin Lafont, journaliste ami de l'artiste. Ici, le lien entre dédicateur et dédicataire ne s'articule qu'au seul plan de la formule, à moins qu'une signification biographique cachée ne nous échappe. Selon nos lectures documentaires sur cette œuvre, le mariage de Claude Monet et de Camille Doncieux ayant eu lieu le 28 juin 1870, Monet fait - probablement vers cette date - cadeau de cette toile à Lafont qui lui a servi de témoin à l'occasion dudit mariage. Il y ajoute *L'Entrée au port de Honfleur* (non dédié). De même, Frédéric Bazille dédie le paysage intitulé *Remparts d'Aigues-Mortes* (1867) : *à M. Fioupou, son ami Frédéric Bazille*. Le dédicataire, sous-chef au ministère des Finances, faisait partie du cercle de Manet. C'est "un des rares amis à recevoir de précieuses épreuves d'état de Manet comme de Braquemond"<sup>26</sup>. Il était en outre grand collectionneur d'estampes : "Fioupou [...] a maintenant de quoi tenir une boutique de marchand d'images" écrit le commandant Lejosne à Baudelaire, dans une lettre en date du 4 janvier 1865. Une autre instance est fournie par le paysage intitulé *Effet de Neige à Petit Montrouge* (1870) où Manet appose la dédicace : *à mon ami H Charlet/Manet 28 Xbre 1870*. Notons que cette toile, avec une autre intitulée *La Gare du chemin de fer de Sceaux*, perdue depuis, est l'une des rares œuvres produites durant le Siècle de 1870-71 (19 septembre 1870 - 27

---

<sup>26</sup> Bouillon, Jean-Paul, op. cit., p.149.

janvier 1871), Manet faisant alors son service militaire. On ne sait pourtant pas avec précision si la date inscrite coïncide avec celle de l'exécution de l'œuvre ou de sa présentation au dédicataire.

À ce premier degré d'intégration on pourrait associer la nature morte intitulée *Trois pommes* (1882), sur laquelle Manet appose la dédicace : *A mon amie Méry L ..., Manet*. Il s'agit, bien sûr, de Méry Laurent, le modèle d'une douzaine de pastels, les deux tiers étant exécutés au cours des cinq dernières années de la vie du peintre. De tels exemples, marquant le stade liminaire de l'accommodement de la dédicace à son support, signalent, du même coup, le moment où celle-ci aurait franchi le bord du cadre pour se glisser à l'intérieur du tableau, sans pour autant que la représentation en soit encore ordonnée.

Le deuxième degré d'intégration relie dédicace et tableau dans un rapport dépassant la simple mise en connexion du dédicateur et du dédicataire par la formule dédicatoire, et se prêtant ainsi à une analyse plus féconde. En effet, le rapport entre le locuteur et l'allocutaire engageant en supplément la substance du tableau, il se mue en relation triadique. Dans cette catégorie se rangent les portraits dédiés au modèle. Nous évoquerons, à titre de repères, quelques-uns des nombreux exemples répertoriés, à commencer par une dédicace lapidaire, celle qui apparaît dans l'aquarelle intitulée *Portrait de Carlo Pellegrini* (1876-77), due à Edgar Degas. Ce caricaturiste est à demi profilé, une cigarette à la main droite, un chapeau à la main gauche qu'il tient derrière le dos. En bas à gauche se repère une dédicace d'une parfaite transparence : elle se lit simplement *à lui*. Reportée sur la locution, l'individualité du dédicataire est ainsi quasiment éclipsée au profit de celle incarnée dans la représentation plastique. (La suppression du nom a sans

doute contribuée, en outre, à ce que l'identité du modèle soit pendant longtemps attribuée à tort au journaliste Diego Martelli.)

Une dédicace plus explicite, restituant la réciprocité normative entre dédicateur et dédicataire, se trouve exemplifiée dans le *Portrait de l'Abbé Hurel* (1875) de Manet, dédié en bas à droite : *A mon ami l'abbé Hurel/Manet 1875*. Selon les quelques détails biographiques dont on dispose, Hurel était vicaire à la Madeleine, ami de la famille Manet depuis 1850, collectionneur des œuvres de l'artiste, et il pratiquait la peinture en amateur. Il est le sujet de l'un des tout premiers portraits de Manet, daté de 1859 : il y est représenté, comme ici, en soutane noire. La même formule est utilisée pour la dédicace du troisième *Portrait de M. Antonin Proust* (1880), apposée en bas à gauche : *A mon ami Antonin Proust/1880 Manet*. Chez Caillebotte on aura l'exemple du *Portrait du peintre Aimé Nicholas Morot* (s.d.), dédié à *l'ami Morot/G. Caillebotte*. On sait que Morot (1850-1913) était également peintre et qu'il exposa au Salon à partir de 1873. À cet ensemble ajoutons le *Portrait de Sonia* (1890) que Fantin-Latour dédie : *à ma chère nièce Sonia/Fantin 90*.

Relevons enfin un autre portrait dû à Manet, celui de son cousin Jules De Jouy (ca. 1879) représenté en toge noire d'avocat. La présence de la dédicace *1879 A J. Dejouy/ E. Manet* est davantage mise en valeur ici, soulignée par l'apposition sur un objet de sens, en l'occurrence le dossier tenu sous le bras gauche du modèle. En inscrivant la dédicace sur un objet professionnel plutôt que de l'associer à un attribut proprement personnel, comme par exemple l'éventail de Berthe Morisot, Manet semble avoir gardé ses distances vis-à-vis du dédicataire. Autrement dit, il évite de le rejoindre sous un rapport d'amitié ou d'affection, ou même de connivence comme dans le cas de la *Jeune Femme couchée en costume espagnol* (1862), œuvre que



nous retrouverons dans la suite. À cette trace d'objectivité suggérée par l'emplacement de la dédicace à Jules De Jouy fait écho la formule élémentaire, réduite à son expression la plus concise, sans mention de la nature des rapports reliant dédicateur et dédicataire. Il faut souligner que nous n'avons pas repéré chez ce peintre une autre instance aussi peu émotive.

L'exemple de la toile intitulée *Jeune Femme couchée, en costume espagnol* (1862) est un peu plus complexe. Selon le critique d'art Tabarant<sup>27</sup>, il s'agit d'un portrait de l'amie de Félix Tournachon, dit Nadar, auquel l'œuvre est dédiée, sur le côté inférieur droit de la toile : *A mon ami Nadar, Manet*. Ici, l'intégration de la dédicace dans le contexte pictural est médiée par la circonstance biographique permettant de conclure à l'identité d'un modèle entérinant l'hommage porté par la dédicace - en y ajoutant sa part de complaisance. Le dialogue instauré par l'acte dédicatoire s'élabore ainsi, prenant consistance par son accommodement à l'histoire du tableau. Le portrait du petit garçon, *Le Petit Lange* (1862), avec la dédicace *A Mme H. Lange/ed. manet*, institue une relation analogue par ce qu'elle signifie accessoirement, à partir de l'identification de l'enfant représenté. Pour clore cet ensemble de tableaux<sup>28</sup>, évoquons le portrait intitulé *Follette, Chienne* (1882), porteur de la dédicace *à mon ami E. Cante/Manet*, en remarquant que la présence substitutive de Follette fait hommage à Cante, servant alors de secrétaire à Antonin Proust.

---

<sup>27</sup> Tabarant, A, *Manet et ses Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p.55.

<sup>28</sup> Pour les portraits d'animaux domestiques exécutés par Manet, on pourrait en mentionner deux autres, non dédiés : 'Bob', *Chien Griffon* (1875) et *Tama, Chien Japonais* (1875), chacun d'eux étant identifiable par l'inscription de son nom sur le support.

Un exemple d'une autre envergure est fourni par un tableau de Toulouse-Lautrec<sup>29</sup> intitulé *Portrait d'Alfred La Guigne* (1894) et dédié ainsi : *Pour Metenier/ d'après son Alfred La Guigne/ H T Lautrec*. Ici s'amorce, en effet, le rapprochement de la dédicace et de la thématique de l'œuvre : avec plusieurs compagnons, Alfred La Guigne figure dans une scène tirée de *La Lutte pour l'amour. Etudes d'Argot*, traitant de l'histoire d'Alfred, roman publié tout récemment par l'écrivain populaire Oscar Metenier. Même si le tableau s'associe à une personne existante dans l'univers extra-pictural, le caractère fictif de la représentation est resté intact, manifestant par là-même la motivation de l'hommage. Car celui qui pose pour le personnage d'Alfred n'est pas Metenier lui-même mais Gaston Bonnefoy, dont Lautrec devait faire par ailleurs la même année un second portrait, non dédié - à visées réalistes cette fois.

En ce qui concerne le troisième degré d'engagement, intégrant la dédicace à l'objet visé, voire à l'environnement immédiat, la mise en rapport s'opère sur trois registres alternatifs : soit a) la représentation tout entière est mise sous le signe de la dédicace, les signes iconiques ayant alors pour mission de manifester la présence du dédicataire évoqué par l'énoncé dédicatoire ; b) la connexion des entités verbale et iconique dégage une seconde strate de signification, celle qui travaille les marges de l'énoncé visuel ; c) l'établissement d'un rapport entre dédicace et représentation plastique, exigeant un savoir intertextuel non explicitement indiqué dans le texte iconique mais se laissant percevoir dans l'interstice entre l'image et son discours.

---

<sup>29</sup> Il est intéressant de noter que, dès le début, Lautrec prend l'habitude de dédier ses œuvres : à l'âge de quatorze ans il dédie une toile en date de 1878 à son ami Charles Castelbon. (Voir *Toulouse-Lautrec, catalogue de l'exposition, Hayward Gallery, Londres, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992*).

## Sous le signe de la dédicace

À titre d'exemple du registre (a) on pourrait invoquer la petite nature morte intitulée *Le Bouquet de Violettes* (1872), et peinte par Manet : entre un éventail de laque rouge et un bouquet de violettes s'insinue un bout de papier savamment plié, portant la dédicace *A Mlle Berthe Morisot/E. Manet*. On remarquera que la composition s'ordonne à partir de trois objets, dont deux ont statut d'attributs. Ces deux éléments marquent donc l'absence d'une représentation graphique du dédicataire, tout en y substituant sa présence emblématique. Ils s'offrent en rémanence d'images passées, comme celles élaborées dans les dix portraits du modèle, notamment un, exécuté la même année, où apparaît un bouquet de violettes.

En ce qui concerne l'éventail, on pourrait, comme l'ont fait plusieurs critiques<sup>30</sup>, y voir l'attribut de Mlle Morisot : s'il figure dans d'autres portraits dus à Manet, telle la toile intitulée *Lola de Valence* (1862) (tout comme le bouquet de violettes figure dans *La Femme au Perroquet* {1866}), cet objet est marqué de façon extensive par la présence de Morisot, dans la mesure où Manet y revient à plusieurs reprises et de manière insistante dans ses représentations de ce modèle. Rappelons l'apparition initiale de l'éventail dans *Le Balcon*, peint en 1868-69 (la toile figure au Salon de 1869) ; la figuration suivante dans *Le Repos* (1869-70), (tableau exposé au Salon de 1873) ; mais aussi et surtout l'instance de *Berthe Morisot à l'éventail* (1872) où l'observateur doit scruter l'image pour faire remonter le visage du modèle du fond des branches. Ajoutons encore qu'un peintre contemporain, connu sous le nom de Marcello, entame en 1875 un portrait de Morisot où elle tient également un éventail.

---

<sup>30</sup> Voir notamment F. Cachin et al., *Manet : 1862-1883*, New York, 1983 ; et Carrier, David, "Manet and his interpreters", *Art History*, vol. 8, no. 3, September 1995.

Dans la perspective qui est la nôtre, l'intérêt du *Bouquet de Violettes* provient de l'idée qu'écrit et images agissent alors de concert pour fonder le texte iconique. C'est dire que la lecture - ou plus précisément le décryptage - de la dédicace donne un sens aux icônes qui l'avivent et l'agrémentent, de même qu'elle permet de saisir leur signification contextuelle. Pour corroborer nos observations, il nous faut rapprocher le *Bouquet de Violettes* du *Portrait de Zacharie Astruc* (1866), dû au même peintre. Rappelons que cette dernière œuvre est dédiée au modèle, la dédicace étant apposée sur un album d'œuvres japonaises auxquelles Astruc, aux dires des contemporains, s'intéresse tout particulièrement.

Même si l'inscription de la dédicace sur un objet de sens crée un espace signifiant et discrétisé dans le *Portrait de Zacharie Astruc*, cet espace opère en contrepoint du reste de la plage iconique, et se glisse dans l'univers fictif où Astruc se meut. Au contraire, dans le *Bouquet de Violettes*, la fiction qui s'élabore dans l'instance picturale débute par celle instaurée dans la dédicace, à partir de laquelle elle prend consistance. En effet, la dédicace introduit dans le champ de la représentation un sujet parlant, ce serait bien sûr la voix du peintre, à laquelle répond celle de la dédicataire, relayée par les objets jouxtant le mot plié. La configuration des unités scripturale et iconique est alors saisie comme fragment de dialogue, issu de l'organisation formelle.

Or, si à ce titre, et par le biais de cet échange quasi épistolaire, s'établit un rapport de symétrie entre le bouquet et la feuille, couchés sur le trait rouge rehaussé de parchemin qui représente l'éventail plié, ce rapport n'est pas prolongé dans le schéma chromatique. Car la vivacité du coloris des attributs, le rouge de l'éventail et le bleu du bouquet - à l'opposé de celui, indifférent, du bout de papier et de l'écriture - fait en sorte que la 'voix' de

l'allocataire l'emporte sur celui du locuteur, tendant ainsi à privilégier la présence de Morisot, conformément à la visée de l'hommage.

Que l'échange entre dédicateur et dédicataire se produise au second plan de la toile suggère que l'observateur, mis délibérément à une légère distance, est tenu à l'écart d'une communication qui se veut privée, faisant de lui un intrus. L'espace vide qui constitue le premier plan pourrait alors faire fonction de limen, différenciant, fut-ce provisoirement, l'entrée dans l'enclave avant. La distanciation spatio-temporelle ainsi instaurée n'est peut-être pas sans rapport avec l'éventail scellé ainsi qu'avec l'aspect formel de la feuille, repliée sur elle-même plutôt qu'exposée tout entière. Quelque chose serait donc délibérément soustrait à notre vue. Cette supposition est étayée par la tranche médiane de la note, marquant un supplément dédicatoire que les inégalités des signes manuscrits rendent difficile d'accès et effectivement illisible.

Un indice complémentaire prête au mot plié une double appartenance, ordonnée à la fois par l'univers clos du dédicateur et du dédicataire, et par le monde ouvert où se meut le spectateur. Cette indication est fournie par le détachement de la feuille sur un fond noir, impénétrable et sans issue, quand bien même elle s'ouvre vers le regardant, débordant le cadre sur son côté droit. Cet objet, réceptacle de l'énoncé dédicatoire, est donc logé entre les sphères privée et publique, à l'instar du pliage de la note. Car, en créant un espace discret, derrière le pli de la feuille, dans un lieu inaccessible à l'observateur, en dissimulant peut-être un restant de message, le peintre introduit un élément de mystère dans ce qui se présente par ailleurs comme une dédicace conventionnelle, familière et publique. Ainsi la missive peut être perçue comme une réflexion, voire un signe de complicité quant à la nature des rapports de Manet avec Berthe Morisot qui lui a servi de modèle

depuis 1868 jusqu'à son mariage avec le frère cadet du peintre, Eugène Manet, en décembre 1874.

### **Aux marges de l'énoncé visuel**

Poursuivant la question de l'entrée progressive de la dédicace dans le champ de la représentation, il faut à présent nous pencher sur des instances où le mode d'intervention de l'énoncé écrit donne lieu à une couche supplémentaire de signifiante, celle qui travaille les marges de l'énoncé visuel (le registre (b), désigné auparavant) et qui est mobilisée par la réfraction du lisible sur le visible. Nous voudrions étudier cette problématique dans le contexte d'une série de tableaux dus à Paul Gauguin, Émile Bernard et Charles Laval, ces toiles ayant été sollicitées vers la mi-septembre 1888 depuis sa résidence d'Arles par le peintre Van Gogh, auquel toutes trois sont dédiées : *les misérables/à l'ami Vincent/P. Gauguin 88* ; *Émile Bernard 1888/à son copain Vincent* ; *à l'ami Vincent/C.Laval '88*.<sup>31</sup>

Outre par l'identité du dédicataire, les tableaux coïncident par la figuration, dans chacun d'eux, d'un autoportrait du dédicateur, instaurant une réflexivité entre l'auteur de la dédicace et celui de l'objet dédié où le second est (à) l'image du premier. Or, chez Gauguin, comme chez Bernard, cette réflexivité est légèrement brouillée par l'introduction d'une figure secondaire. Cette dernière, que les historiens d'art actuels considèrent également comme un autoportrait<sup>32</sup>, due ainsi non pas au dédicateur mais à

---

<sup>31</sup> À ces autoportraits, ceux de Gauguin et de Bernard arrivés à Arles le 7 octobre, celui de Laval au début décembre 1888, répondent deux autres, exécutés par Van Gogh et dédiés par ce dernier à ses amis peintres : *à mon ami Paul Gauguin* (septembre, 1888) ; *à l'ami Laval/vincent* (novembre-décembre, 1888) [encore qu'ici l'écrit soit à peine déchiffirable] ; et une version du *Zouave* (1888) que Van Gogh n'envoie pas au destinataire mais qui porte une dédicace faisant écho à celle de Bernard ; elle se lit *à mon cher copain/Émile Bernard/vincent*.

<sup>32</sup> Cette perception semble être assurée par un passage tiré d'une lettre de Van Gogh à Émile Bernard : "Merci de ta lettre ; mais ce qui m'étonne un peu, c'est de t'entendre dire : "Oh, pour faire le portrait de

la main d'un autre, est susceptible de rendre plus complexe les interférences verbo-iconiques. Nous y reviendrons, mais il faut d'abord rappeler ici le contexte d'émergence des dédicaces peintes.

Évoquons pour commencer l'autoportrait de Gauguin que nous aborderons avec la description qu'en fournit son auteur. Dans une lettre à (Claude) Émile Schuffenecker, envoyée de Quimperlé le 8 octobre 1888, Gauguin raconte : "J'ai fait un portrait de moi pour Vincent qui me l'avait demandé. C'est je crois une de mes meilleures choses : absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean (*Les Misérables*), personnifiant aussi un peintre impressionniste déconsidéré et portant toujours une chaîne pour le monde. Le dessin en est tout à fait spécial, abstraction complète. Les yeux, la bouche, le nez sont comme des fleurs de tapis persan personnifiant aussi le côté symbolique. La couleur est une couleur loin de la nature ; figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu! Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre. Le tout sur un fond chrome parsemé de bouquets enfantins. Chambre de jeune fille pure."<sup>33</sup>

Pour sa part, Van Gogh écrit à Théo, en septembre-octobre 1888 : "Maintenant, je viens de recevoir le portrait de Gauguin par lui-même et le portrait de Bernard par Bernard avec dans le fond du portrait de Gauguin celui de Bernard sur le mur et vice versa. Le Gauguin est remarquable

---

Gauguin, pas moyen!" Pourquoi, pas moyen ? Bêtises, tout cela. Mais je n'insiste pas et aussi catégoriquement nous ne parlerons plus de cet échange. Alors, même pour lui, de son côté, Gauguin n'a même pas songé à faire le tien. Voilà des portraitistes : cela vit si longtemps à côté l'un de l'autre et cela ne s'entend pas pour poser l'un pour l'autre et cela se séparera sans s'être mutuellement portraituré. Bon! je n'insiste pas. Et, je le répète, il n'est plus question de l'échange." Lettre en date de la deuxième quinzaine de septembre 1888. *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, enrichie de tous les dessins. Traductions originaux de M. Beerblock et L. Røelandt, Introduction et Notes de Georges Charensol, Paris, Gallimard/Grasset, 1960, tome troisième, p.202-203.

<sup>33</sup> Gauguin, Paul, *Oviri Écrits d'un Sauvage*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p.41-42.

d'abord, mais moi j'aime fort celui de Bernard. C'est rien qu'une idée de peintre, quelques tons sombres, quelques traits noirâtres, mais c'est chic comme du vrai Manet. Le Gauguin est plus étudié, poussé loin.

C'est ce qu'il dit dans la lettre et cela me fait décidément avant tout l'effet de représenter un prisonnier. Pas un ombre de gaieté. Ce n'est pas le moins du monde de la chair, mais hardiment, on peut mettre cela sur le compte de sa volonté de faire une chose mélancolique. La chair dans les ombres est lugubrement bleue."<sup>34</sup>

Quelques semaines plus tard Vincent raconte à Théo : "Ce qui te fera aussi plaisir, c'est que nous avons une augmentation pour la collection de portraits d'artistes. Le portrait de Laval par lui-même, extrêmement bien. [...] très crâne, très distingué, et sera justement un des tableaux dont tu parles, qu'on aura pris avant que les autres n'eussent reconnu le talent."<sup>35</sup>

Même si les tableaux se trouvent liés par la personnalité de Van Gogh, les dédicaces énoncées par Gauguin et Bernard soulèvent des problèmes d'ordre langagier, nés de la signification du texte dédicatoire et de la manière dont elle est récupérée dans le texte iconique. L'énonciation de Laval, en revanche, engage plutôt la performance de la dédicace face à celle de la représentation qui l'accueille. Aussi, pour étudier ces instances de dédicace, se suggèrent deux approches, l'une réunissant l'œuvre de Gauguin à celle de Bernard, l'autre ayant une pertinence toute particulière pour le tableau de Laval.

La toile de Gauguin étudiée ici est donc constituée, nous l'avons dit, par deux autoportraits, l'un en abyme, miniaturisé et représenté de profil, l'autre

---

<sup>34</sup> Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 544, p.425-6.

<sup>35</sup> *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, op. cit., lettre no. 306, p.273-274.



privilegié par la disposition spatiale, ainsi que par la représentation de face - encore que légèrement orienté vers le côté droit. Déposée vers le coin inférieur droit, la dédicace, on s'en souvient, se lit : *les misérables/ à l'ami Vincent/P. Gauguin*. Le schéma élémentaire de dédicace, à savoir "À X, Y"<sup>36</sup>, est complétée par le terme *misérables*. Ce descriptif en fonction de substantif est le biais par lequel s'opère la dédicace, cette dernière n'atteignant en effet sa pleine signification qu'à condition de prendre en charge la référence littéraire. Autrement dit, ces autoportraits en personnages romanesques (indiqué de façon plus explicite dans la figuration de Gauguin), à savoir les Misérables, se trouvent être ce sur quoi la dédicace est en prise. Dans le prolongement du renvoi au roman de Victor Hugo, dont s'inspire cette toile, apparaît la thématique de la représentation. Mais si l'énoncé *les misérables* désigne et donne une indication du contenu de l'œuvre peinte<sup>37</sup>, c'est qu'effectivement il fait fonction de titre. Or, l'initiale marquant ce "titre" étant une lettre minuscule, elle tend par là-même à atténuer l'association hugolienne, en suggérant qu'effectivement la fiction romanesque est appropriée à celle figurant dans le tableau.

Autant le rappel du roman donne sens à la représentation plastique, autant la nature des rapports ainsi instaurés s'éclaire par l'association que fait Gauguin entre le destin de Jean Valjean et sa propre condition de "peintre impressionniste déconsidéré..."<sup>38</sup>. Si l'énoncé visuel ressort d'une perception tout à fait personnelle du roman, l'ajout de l'unité dédicatoire, désignant le lieu d'origine en concomitance avec la figuration artistique, constitue le gage que cette perception s'impose ici.

---

<sup>36</sup> Voir Genette, Gérard, op. cit., p.131.

<sup>37</sup> Ibid., p.73.

<sup>38</sup> Voir la note 38.

Sous l'angle langagier, la morphologie du descriptif *misérables* et sa projection sur la composition picturale sont déterminantes. Il s'agit certes d'une forme grammaticale portant la marque du pluriel, à laquelle répond la mise en œuvre d'autop portraits conjoints. Or, cette adéquation mise à part, le descriptif *misérables* n'est pas autrement marqué pour rendre compte de la centralité d'une des figures et du caractère marginal de l'autre. En d'autres termes, la marque du pluriel n'institue dans l'énoncé écrit aucune hiérarchie, alors que l'articulation et l'agencement de la représentation plastique sont nettement empreintes d'une conception hiérarchisante, manifestée par l'insertion d'une tête de dimensions réduites dans l'angle de la toile. C'est que dans la performance visuelle, la figure de Bernard s'offre comme une adjonction, analogue pourrait-on dire au descriptif lié à la formule dédicatoire. Sur ce point, il faut signaler que la description de la toile apparaissant dans la lettre à Schuffenecker ne fait aucune mention de Bernard.

Le privilège accordé à la figure de Gauguin dans la disposition spatiale - tout comme la projection en avant de la tête, le traitement méticuleux des traits du visage ainsi que du fond, autrement dit la présence dominante de l'auteur de la toile - est doublé par le fait que la dédicace est portée et datée par un seul individu, à savoir *P. Gauguin 88*. On peut cependant estimer que la marque du pluriel (les misérables) est propre à engager la figure accessoire aux côtés de la principale, ce qui est évidemment le cas. Mais l'usage du pluriel pour décrire l'aspect des figures représentées a pour effet supplémentaire de dégager de la formule dédicatoire ("À X, Y") l'unité faisant fonction de titre, et par là-même d'éloigner une trace de problème dans la conception de cette dédicace. En raison de la contiguïté du descriptif et de la dédicace, on aurait pu distinguer une discordance dans la locution.

En effet, cette dernière est perçue au premier abord comme une co-dédication, mais la signature indique que la dédicace est assumée par une seule personne. La désignation de l'élément adjoint comme un titre permet donc d'échapper à cette mise en rapport, et de donner ce faisant un point de vue sur l'articulation de l'énoncé visuel.

Le pendant de cet autoportrait, dédié à Van Gogh par Émile Bernard, actualise une collaboration du même type, c'est-à-dire qu'il installe deux autoportraits dans une seule plage iconique. L'agencement de la toile révèle également certaines ressemblances avec celle de Gauguin dont l'autoportrait est ici subordonné à la figure de Bernard, encore qu'à un moindre degré. En effet, la représentation de Gauguin est pourvue d'un cadre plus saillant, le peintre est vu de face plutôt que de profil, légèrement décentré, et la dédicace, placée juste en haut de son visage, attire le regard vers cette zone rendue ainsi complexe.

Quant à la dédicace se lisant *Émile Bernard 1888, à son copain Vincent*, elle exemplifie la formule canonique, mis à part le fait que le nom du dédicateur précède celui du dédicataire. La seule marque d'individualité dérive ici du nom *copain*. En fait, le mot copain, une forme de compain, était une invention relativement récente dont on faisait usage depuis 1838. Il se peut, pourtant, que la lettre "g" ajoutée à la finale et qui alourdit le mot, soit censée évoquer l'accent du Midi et fasse allusion à la région provençale<sup>39</sup> où se trouve Van Gogh à l'époque de l'exécution de l'œuvre. En effet, il réside alors à Arles<sup>40</sup>, voulant établir à la Maison Jaune une colonie

---

<sup>39</sup> À cet égard, on pourrait évoquer l'accent provençal apparemment fortement marqué chez Cézanne, relevé par le correspondant de l'*Album Stock* dans son texte sur le Salon de 1870. Voir Gowing Lawrence, "The Early Work of Paul Cézanne", *Paul Cézanne, the Early Years, 1859-1872*, London, Royal Academy of Arts, 1988, p.14-15.

<sup>40</sup> La Provence, l'un des centres d'activité du félibrige, était donc au cœur de la question des variantes orthographiques dans les provinces de langue d'oc.

d'artistes, projet dont Gauguin et Bernard avaient connaissance, et que, d'après la correspondance, ils étaient en train d'étudier. "Le Midi" écrit Van Gogh à Bernard, "t'enchantera et te fera grand artiste"<sup>41</sup>. On peut se demander si ce 'g' n'est pas un clin d'œil à cette proposition de Van Gogh. Reste à noter que l'insertion d'un élément insolite dans une forme connue procure accessoirement à cette communication une nuance de complicité.

Dans la toile Bernard - à l'inverse de celle de Gauguin - la co-présence des deux figures ne trouve aucun reflet dans la dédicace. Et s'il est vrai que de l'usage du mot *copain* se dégage une tonalité personnelle, elle va à l'encontre du partage avec un autre de l'espace de représentation. En effet, dans cette instance, la dédicace avoisine l'autoportrait en abyme, jouxté au reste par l'adresse à Vincent. Ce rapprochement donne lieu à une mise en rapport des deux composantes, de sorte que la figure de Gauguin se trouve, elle, comme ancrée dans la dédicace, sa présence étant à ce titre même plus marquée que celle de Bernard. En outre, au niveau de l'agencement, dans la toile autorisée par Gauguin l'autoportrait de Bernard s'offre à la vue profilé et émargé. Mais dans son pendant, l'autoportrait de Gauguin est représenté de face, dans une situation plus ou moins axiale. La coopération entre les deux peintres étant plus équilibrée sur ce plan, elle transcende celle de l'œuvre de Gauguin. Si la toile de ce dernier permet d'amorcer la question de l'autorité singulière et de l'exécution à deux, celle de Bernard en fait la démonstration.

Autant les toiles de Gauguin et de Bernard se rangent du côté du portrait, autant celle de Laval est susceptible de poser un problème de classement générique. Dans sa description de ce tableau, Bogomila Welsh-Ovcharov

---

<sup>41</sup>*Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, publiées par Ambroise Vollard, Paris, 1911, p.130. Cette lettre date de septembre 1888.

constate " ... la rigueur de cet autoportrait sur un fond, à l'évidence, de paysage épanoui ... "42. En effet, le tableau est constitué par deux espaces distincts : à l'arrière-plan, un paysage - une étendue de terrain cernée d'arbres, image que l'on voit à travers une fenêtre vitrée, divisée en carreaux ; au premier plan, de "notre" côté de la fenêtre, la figure en gros de Laval qui remplit la moitié de la toile, dépassant le cadre de la fenêtre. Donc, deux zones de représentation délimitées par le châssis de fenêtre, distinctes de par leur constitution générique. Au reste, on découvre l'inscription de la dédicace en bas, sur le bord du châssis, de sorte que l'image du dédicateur et l'écriture de l'énoncé dédicatoire sont localisées dans la même zone. La concomitance ainsi opérée débouche sur un problème autrement intéressant.

Il nous ramène en effet à la relation entre la dédicace et son objet, envisagée cette fois sous une optique performative, reportée sur la performance de l'énoncé dédicatoire que l'on voudrait confronter à celle de la représentation iconique. Rappelons l'observation de Genette selon laquelle la dédicace comporte "même la puissance que les logiciens nomment *performative*, c'est-à-dire le pouvoir d'accomplir ce qu'ils décrivent"<sup>43</sup>. Dans le tableau qui nous occupe, la relation entre la figure de Laval et le fond sur lequel elle se détache s'inscrit dans une performance analogue à celle effectuée par la dédication. Autrement dit, si, dans l'énonciation de la dédicace, la performance est constituée par le fait que le dédicateur accomplit ce qu'il décrit, on peut dire que dans l'énonciation

---

<sup>42</sup> " ... the starkness of this Self-Portrait against so obviously a full-blown landscape background ..." Welsh-Ovcharov, Bogomila, *Vincent Van Gogh and the Birth of Cloisonism, An Overview*, Art Gallery of Ontario, Toronto/Canada, Musée des Beaux Arts de l'Ontario, 1981, p.63.

<sup>43</sup> Voir la note 2 ci-dessus.

iconique, la performance actualisée par la figure de Laval est semblable à celle réalisée par et dans la dédication.

Pour expliciter notre pensée, il nous faut revenir au plan du tableau. Ainsi que nous l'avons remarqué, il est composé de deux espaces, séparés par le châssis de la fenêtre sur lequel apparaît la dédicace. L'emplacement de la dédicace l'investit, en effet, d'un supplément de signifiante portant sur la démarcation entre deux zones de représentation. Placée en bas, encore qu'elle se trouve à proximité du dédicateur, elle ne s'intègre ni dans l'un ni dans l'autre contexte spatial. En effet, située sur la frontière, elle se trouve à l'interface des énoncés visuels et participe ainsi des deux.

Sur l'espace de devant, la figure de Laval est projetée, dos contre la fenêtre, face à l'observateur qu'il dévisage d'un œil pénétrant. Devant cette toile, un regard venant de l'extérieur butte contre cette figure, passe par la fenêtre pour enfin gagner les lieux du paysage. Si bien que le portrait de Laval agit comme un intermédiaire, pour nous entraîner vers le tableau qu'il a dédié. Un tel comportement rappelle, par ailleurs, l'intervention de la dédicace de livre, laquelle, on s'en souvient, apparaît normalement en tête de l'ouvrage. De toute façon, elle ne fait pas partie du texte mais nous en fournit plutôt l'accès. Selon notre point de vue, c'est précisément cette manière d'être que l'autoportrait de Laval permet d'envisager. Quand bien même il s'offre comme une figure quelque peu incongrue sur un fond dont il se dégage, ou peut-être justement pour cette raison, il est celui qui nous admet dans l'autre espace. Il fonctionne donc comme l'agent de l'énoncé dédicatoire, c'est-à-dire qu'il est chargé de transmettre la dédicace parce qu'elle est assumée par lui. En même temps, il se présente comme la personne qui la profère, incarnant ainsi la présence humaine inhérente au régime dédicatoire, à l'hommage fait par une personne à une autre.

C'est dans cette mouvance que nous envisageons l'autoportrait de Laval, saisi sous ce rapport comme un analogon de la dédicace d'œuvre. Autrement dit, tout comme ce genre de dédicace s'appose sur une œuvre toute faite, la figure de Laval s'appose sur le paysage, en un ajout ne manifestant pas de lien organique avec la composition à laquelle il est accolé, circonstance soulignée de surcroît par la divergence générique écartant le portrait du paysage. Mais, par ailleurs, la manière dont cette figure s'envisage dans la représentation picturale laisse apercevoir l'accomplissement de l'acte dédicatoire : effectivement, le modèle le redouble, dès lors qu'il vient lui-même présenter l'objet par lequel la dédicace est complétée.

### **La dédicace et le hors-cadre**

S'il est vrai, ainsi que nous l'avons suggéré au début de notre raisonnement, que pour certaines dédicaces, l'établissement d'un rapport apte à enchaîner l'énoncé écrit au contexte pictural réclame un savoir intertextuel, ce niveau de dédicacion (le registre (c)), auquel nous arrivons à présent, n'atteindra sa pleine signification qu'à condition d'être mis en relation avec le hors-cadre. La dédicace peut donc abriter deux messages dont l'un, le sens obvie, est porté par le support, alors que l'autre est mobilisé par l'engagement de la peinture avec l'univers extra-pictural, privilégiant dans cet espace les lieux habités par l'individu portraituré. Sous ce rapport, nous évoquerons derechef le *Portrait de Zacharie Astruc*, portant la dédicace *au poète/ Z. Astruc/ son ami/ Manet 1866* .

Ami de Manet, et d'ailleurs son premier défenseur, Astruc (1835-1907) est à l'époque journaliste et critique d'art. Il a publié deux volumes dans cette discipline, à savoir *Les Quatorze Stations du Salon* (1859) et *Le Salon Intime* (1860). Il est accessoirement dessinateur, aquarelliste et sculpteur (il

fait le buste de Manet en 1881). À partir de 1869, ses œuvres figurent régulièrement aux Salons officiels. À ces mêmes talents s'ajoutent ceux de musicien, de romancier et de poète. Signalons au passage qu'en 1865 il écrit une pièce 'japonisante', "une féerie japonaise, *L'Ile de la demoiselle*, qui n'est jamais arrivée au théâtre."<sup>44</sup> Le peintre choisit - peut-être non fortuitement - de dégager chez Astruc son être de poète, lui consacrant une ligne entière, et celle qui initie la dédicace. Rappelons à ce propos l'année de l'exécution de l'œuvre, en l'occurrence un an après l'exposition en 1865 de *Olympia* de Manet. Il est vrai que le Salon annuel s'ouvre au début du mois de mai et ne dure que six semaines ; mais l'allure du tableau "le plus bizarre qu'on puisse imaginer", de ce "chétif modèle étendu sur un drap", d'une représentation où "... il n'y a rien, ... que la volonté d'attirer les regards à tout prix."<sup>45</sup> provoque un scandale dont l'écho retentit au long de l'année et bien au-delà<sup>46</sup>. Le poète est plus particulièrement engagé dans cette affaire. En effet, lors de l'exposition de la toile, juste en dessous du titre, le peintre Manet fait figurer cette strophe<sup>47</sup> dans le livret du Salon :

"Quand lasse de songer, Olympia s'éveille  
Le printemps entre au bras du doux messager noir ;  
C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille,  
Qui vient fleurir le jour délicieux à voir :  
L'auguste jeune fille en qui la flamme veille."

Elle est composée par Astruc et, selon certains, parfaitement adaptée au tableau : "Ces vers valent la peinture" ironise Félix Deriège, le critique du

---

<sup>44</sup> Chesnau, Ernest, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux Arts*, vingtième année, tome dix-huitième, deuxième période, septembre 1878, p.388.

<sup>45</sup> Clark, T. J., *The Painting of Modern Life, Paris in the art of Manet and his followers*, London, Thames and Hudson, 1985, p.285.

<sup>46</sup> "Il y eut plus de soixante-dix articles sur la toile de Manet cette année-là." Ibid., p.88.

<sup>47</sup> Elle est tirée d'un poème à cinquante strophes, intitulé *La Fille des îles*.



*Siècle*<sup>48</sup>, l'un des nombreux commentateurs faisant de "l'auguste jeune fille" un objet de dérision<sup>49</sup>.

Or, l'intérêt de cette toile ne tient pas seulement ici au fait qu'elle affiche, voire, vivifie l'amitié entre le peintre et le poète, mais surtout à ce qu'elle rend perceptible le point de rencontre de la dédicace en peinture et de la dédicace de livre. Déposée sur un objet qui est à la fois une représentation plastique et la réplique d'un ouvrage relié, elle confond le mot et l'image, de même que, par son aspect décoratif, elle joint dans l'instance, ne fut-ce qu'au niveau conceptuel, l'art de la peinture et celui du livre. Le rapprochement des deux arts est remarquable à tous les niveaux à l'époque, en particulier grâce au développement des techniques d'imprimerie avec les illustrations en couleur, dont l'édition a su profiter. Le métissage des deux types d'expression artistique, le pictural et celui du livre, évoqué par la représentation d'une collection d'estampes reliée en album, est ce qui, selon nous, se donne à voir dans la figuration de l'œuvre dédiée. Le côté droit de la couverture relevé d'un motif décoratif, le gauche portant l'apposition de la dédicace autorisée, tout contribue à faire de cette icône un objet distinctif servant à marquer le goût commun du peintre et du poète pour la culture japonaise. En effet, la mise en rapport du destinataire et du destinataire, par le biais de la formule dédicatoire, prolongée par la lecture de ce fragment d'écriture, est animée par l'aspect visuel de la couverture de l'album, dont l'agencement fait dialoguer les deux personnages.

On constate, par ailleurs, que la particularité de l'emplacement, sur un objet de sens, met la dédicace en synthèse avec la conception de l'œuvre

---

<sup>48</sup> Voir T. J. Clark, , op. cit., p.87.

<sup>49</sup> Clark signale que "the poem was dropped from the entry on *Olympia* in what appears to be a second edition of the salon *livret*...", Clark, T J, op. cit., p.283, note 9.

peinte, en ce qui concerne la composition ainsi que la présentation globale du modèle. L'hommage au dédicataire est assimilé dans la composition, compte tenu de ce que la dédicace participe à l'instauration de l'espace portraituré. Emboîtée dans la nature morte constituée par l'assemblage d'objets divers, la dédicace, avec l'image d'Astruc, distingue entre l'enclos qui lui est réservé et celui habité par la seconde figure. On s'aperçoit, de plus, que le domaine régi par la présence d'Astruc est défini par l'éclairage, ou plus précisément par l'obscurité, par la saturation du noir agissant en contrepoint de la luminosité et de la pâleur des teintes utilisées dans la zone gauche.

La discontinuité des deux domaines, opérée par le cloisonnement de la scène d'intérieur, se laisse appréhender par d'autres voies, s'articulant dans des registres picturaux annexes. On remarque, par exemple, la position antinomique du corps des deux figures, lui étant représenté de face et elle, de dos ; ou encore, l'exécution et la facture plus robustes du premier plan par rapport à celles avoisinantes, plutôt transparentes. Enfin et surtout, la dédicace, conformément à son objectif, n'est pas enchâssée dans l'univers accessoire où se trouve la figure féminine - qui serait pour certains critiques une évocation de la femme d'Astruc - ni placée dans un espace neutre, mais apposée dans celui ordonné par le dédicataire, calqué justement sur la biographie du modèle.

Traiter la problématique de la dédicace en peinture à travers un corpus représentatif de tableaux, en relevant les traits spécifiques qui ressortent de ce type de texte, nous a permis de dégager un autre volet du phénomène qu'est l'inscription en peinture. Notre exploration de la confluence du mot et de l'image, amenée par leur contextualité, et à laquelle nous avons essayé de tirer un sens, nous fournit par là-même de quoi tenter quelques conclusions

sur l'objet de notre enquête. Tout d'abord, la dédicace est apposée sur un support iconique, quel que soit le degré de son intégration et de sa mise en connexion avec la représentation plastique - au stade de la conception, ou bien après coup. De par la co-présence des deux unités, la dédicace peinte, et précisément parce qu'elle est peinte, participe donc, *nolens volens*, à la performance de l'œuvre sur laquelle elle agit. La participation s'effectue d'abord par la constitution matérielle d'une inscription faite de la même pâte que l'objet dédié, avec tout ce que cela implique au niveau de l'exécution ; ensuite par le fait que la dédicace se situe dans le même espace que le texte iconique, délimité par l'étendue de la toile. À cet égard, la dédicace peinte s'écarte de celle associée à un ouvrage écrit, auquel elle doit son origine. C'est que, pour autant que la dédicace peinte est destinée à remplir la même fonction que la dédicace de livre et que, de ce point de vue, elle s'avère être de l'ordre du paratexte, donc accessoire, au plan du visible elle est perçue, voire se comporte autrement, compte tenu du lieu de son exécution. Si la dédicace de livre apparaît dans un espace à part - sauf exception en tête de livre - elle se trouve par conséquent accrochée plutôt qu'assimilée au texte dédié. Or, loin de se voir accorder une page à elle seule, une dédicace insérée dans un tableau est soumise au régime pictural, justement parce qu'elle est englobée dans l'œuvre même, et que de surcroît son aspect visuel la désigne comme une composante de la représentation plastique. Ainsi, pour peu qu'elle se veuille autonome, dès qu'elle est apposée sur l'objet dédié, la dédicace perd une partie de son indépendance pour faire corps avec le tableau lui-même. D'où notre conclusion que la dédicace en peinture constitue l'objet qui la fonde, ou, à tout le moins, collabore à sa constitution. Elle sera, partant, la représentation plastique chargée en dernier recours de rendre présent, voire manifeste à l'œil, ce par quoi la dédicace prend sens.



## CHAPITRE V

### L'inscription slogan

La désignation de ce type d'inscription se fonde sur la définition formulée par Olivier Reboul dans son ouvrage sur le slogan<sup>1</sup>. Reboul fait remarquer d'entrée que, sur certains plans, le slogan peut être rapproché du mot d'ordre, mais s'il est un terrain d'accord qui autorise une comparaison ils n'en restent pas moins distincts l'un de l'autre. Toutefois, certaines instances ont de quoi brouiller cette démarcation : "Il faut bien reconnaître", écrit-il, "que des exemples nous laissent perplexes. Ainsi tous les *Vive !* ... sont-ils slogans ou mots d'ordre ? Ils sont certes passionnels et polémiques, mais ne prétendent pas dire le vrai ; de plus leur pouvoir est moins d'incitation que d'excitation..."<sup>2</sup>. Or, si l'un comme l'autre visent à mobiliser la sensibilité du destinataire, intention qui infléchirait la production de l'énoncé, leur spécificité engage la réception du message. En effet, c'est la dissymétrie susceptible de naître entre la production et la réception qui entre ici en jeu. De sorte que la distinction que Reboul cherche à établir se révèle, dit-il, "... toujours malaisée et pourtant essentielle. À première vue, elle semble toute relative ; *Vive X* est un mot d'ordre pour les X-istes, un slogan pour leurs adversaires. Le slogan serait le mot d'ordre de l'ennemi ; d'où son sens péjoratif. Mais en rester là, c'est renoncer à toute définition objective du

---

<sup>1</sup> Reboul, Olivier, *Le Slogan*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1975.

<sup>2</sup> Ibid., p.38.

slogan, à toute étude sérieuse de la question."<sup>3</sup> Et il poursuit, "J.-M. Domenach propose une distinction plus objective ; alors que le mot d'ordre "résume le but à atteindre et offre un contenu tactique précis, ... le slogan fait plus directement appel aux passions politiques, à l'enthousiasme, à la haine"<sup>4</sup>.

En prenant appui sur les recherches de Reboul, nous nous proposons dans ce chapitre de juxtaposer trois instances d'inscription de slogan. Les deux premières s'insèrent dans un tableau de Claude Monet, intitulé *Rue Saint-Denis, fête du 30 juin 1878*. L'une intégrale, étendue telle une banderole qui traverse le fond de la toile, se lit *Vive la France*. L'autre, tronquée, déposée sur un drapeau au premier plan, s'énonce *Vive la Rép...* Le troisième exemple apparaît dans une toile due au peintre Ernest-Louis Pichio, intitulée *Vive l'Humanité ou le Triomphe de l'Ordre* (1875) où s'inscrit l'énoncé *Vive l'Humanité*. Nous aurons donc trois instances de la formule "Vive X", s'apparentant, selon les observations de Reboul et de Domenach, davantage au slogan qu'au mot d'ordre, eu égard à leur appel à des "passions politiques"<sup>5/6</sup>. Ce constat est affirmé par un autre aspect du slogan, son pouvoir de résistance à la dérive temporelle. En un sens, l'impact du slogan est fonction de sa capacité de télescoper le passé et le présent. Car, ainsi que Reboul le constate, le slogan "sert longtemps, même s'il ne sert pas tout le temps ; il est par essence récurrent. Dès qu'une même

---

<sup>3</sup> Ibid., p.37.

<sup>4</sup> Domenach, J.-M., *La Propagande Politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 7ème édition, 1973, p.49, cité par Reboul, op. cit., p.37.

<sup>5</sup> Reboul, Olivier, op. cit., p.38.

<sup>6</sup> Il est intéressant de noter qu'un slogan peut être articulé par le biais d'images, même s'il n'est pas énoncé verbalement. Tel, par exemple, la toile de Jean Baptiste Regnault qui s'intitule *La Liberté ou La Mort* (c.1795). L'œuvre représente une jeune femme, la République, coiffée d'un bonnet phrygien (Liberté) et tenant un niveau (Égalité), alors que sous ses pieds on reconnaît la forme de faisceaux (Fraternité). La description du tableau est tirée du texte de Jan Bialostocki, "Art and Politics" qui se trouve dans son ouvrage *The Message of Images*, Vienne, IRSA, 1988, p.188.

communauté doit affronter la même menace, il ressurgit, comme la formule magique qui exorcise l'angoisse et catalyse les énergies. Ainsi *La valise ou le cercueil*, *Les chiffons de papier*, *Le rideau de fer*, sont des formules dont la portée dépasse les circonstances qui les ont suscitées et qui expriment la mémoire commune et les tendances permanentes de la collectivité qui les emploie."<sup>7</sup>

Essayons donc de voir par quelles voies l'argument de Reboul s'ouvre sur les œuvres ici visées, à commencer par *Rue Saint-Denis* que nous replacerons d'abord dans le contexte historique qui lui donne sens. Les énoncés verbaux, la toile de fond sur laquelle ils sont projetés, voire l'ensemble de faits historiques dont ils sont issus et qui avaient permis la transition de la monarchie à la république, laissent présumer que les formules *Vive la République* et *Vive la France* détiennent encore alors un pouvoir émotif. Pourtant, même en considérant ces deux phrases comme des énoncés à visées politiques, elles ne sont plus opératoires à l'époque où elles sont citées picturalement. Car la troisième République est déjà en place, du moins nominalement. Un tel constat laisse à penser que le pouvoir d'excitation de ces formules prévaut sur celui d'incitation.

En même temps, on peut se demander si la coprésence de ces deux slogans ne portent pas la marque d'une confrontation. Le cri *Vive la France* serait alors déplacé vers un passé dont les échos résonnent encore, alors que *Vive la Rép...*se tournerait vers l'actualité immédiate. L'énoncé *Vive la France* s'entend, selon nous, comme une évocation historique encore récente, comme le vestige d'une menace venue de l'extérieur, qui serait la guerre de 1870 et ses suites. Comme le Siège de 1871 et la Commune, également aptes à inspirer un sentiment national, cet épisode guerrier serait à

---

<sup>7</sup> Ibid., p.95.

peine effacé de la mémoire des participants à la fête du 30 juin. Mais cette hantise commence apparemment à disparaître, à s'éloigner dans le temps comme dans l'espace de représentation, évanescence dans le fond de la toile. En revanche, l'inscription *Vive la Rép...*, au premier plan, se loge dans l'actualité, évoque un conflit en cours, comme le donnent à voir sa disposition spatiale et son aspect elliptique.

En effet, l'idéologie sous-tendant le texte inachevé est encore pertinente et même critique car la menace – qui émane cette fois de l'intérieur - risque à tout moment d'éclater. Il suffit de rappeler la tentative de restauration de la monarchie, survenue à peine cinq ans auparavant. Et plus tard, un an avant l'exécution de la toile de Monet, la crise du 16 mai 1877 aboutit à la dissolution de l'Assemblée par Mac Mahon qui charge alors le duc de Broglie d'organiser de nouvelles élections<sup>8</sup>. De plus, comme le note Patricia Mainardi : "Pendant les cinq premières années de son existence, la Troisième République n'avait pas de constitution, autant l'Assemblée monarchiste était-elle peu disposé à instituer une République. La première décennie est donc marquée par une réaction conservatrice lorsque - comme le signale Halévy - tous les Anciens Régimes de France ressurgissent dans l'espoir de rejouer le rôle traditionnel qu'ils détenaient dans la vie française. Bien que "La République des Ducs", pour reprendre le terme de Halévy, conspire ouvertement pour le retour à la monarchie et aux valeurs traditionnelles, les trois partis monarchistes – légitimiste, orléaniste, et bonapartiste – s'avèrent incapables d'opérer cette restauration monarchiste.

---

<sup>8</sup> Voir Kasl, Rosalind, "Édouard Manet's "Rue Mosnier": "Le pauvre a-t-il une patrie ?", *Art Journal*, Spring 1985, p.51.



Il n'empêche que *cette possibilité reste parfaitement présente et qu'elle est discutée tout au long de la première décennie.*"<sup>9</sup>

Pour l'observateur de nos jours, le pouvoir d'excitation de ces deux slogans, en vertu de leur désignation comme tels, se voit considérablement réduit. Pourtant, même si l'on est devenu moins sensible à l'effet d'excitation, même si l'originalité du texte a diminuée, la charge illocutoire inhérente à la formule elle-même tend à provoquer chez l'observateur une réaction. Cette réponse est alimentée d'abord par les indices formels de mouvement, notamment celui des drapeaux ; puis par le traitement optique des images qui permet au sujet percevant de ressentir le mouvement comme une expérience synesthésique ; enfin par la présence obsédante du symbole tricolore d'union nationale. Rappelons que ce drapeau est adopté pendant la Révolution, les trois couleurs étant uniformisées en 1812 dans leur disposition actuelle en trois bandes verticales<sup>10</sup>, et la première République proclamée par la Convention le 21 septembre 1792. Il y a lieu de croire que les slogans dont il est question ici remontent à cette époque marquante.

La toile elle-même est divisée horizontalement en trois bandes plus ou moins distinctes, chacune définie par un trait dominant : en haut le ciel, profilé par les cheminées du côté gauche et les hampes de drapeaux dégagées du côté droit ; dans la zone centrale, les deux inscriptions ; et dans le segment d'en bas, la foule la plus dense. D'évidence, la zone intermédiaire

---

<sup>9</sup> "For the first five years of its existence, the Third Republic had no constitution, so reluctant was the monarchist Assembly to institutionalize a Republic. The first decade, then, was one of conservative reaction when, as Halévy pointed out, all of France's Old Regimes reemerged, hoping to resume their traditional role in French life. Although the "Republic of the Dukes" to use Halévy's term, openly conspired for a return to the monarchy and traditional values, the three monarchist parties - the Legitimists, the Orleanists, and the Bonapartists - proved unable to carry out that monarchist restoration. Nonetheless, the possibility remained very much alive and much discussed throughout the first decade." Mainardi, Patricia, *The End of the Salon - Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge University Press, 1993, p.38. C'est nous qui soulignons.

<sup>10</sup> Voir *Encyclopédie Alfabétique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1977, p..602.

se révèle la plus complexe, étant donné la relation du mot et de l'image instaurée par la performance visuelle. Or, si les observations précédentes portant sur l'éventuelle réponse de l'observateur s'appliquent indifféremment aux deux inscriptions, l'effet de certains aspects annexes de la présentation icono-plastique interfère néanmoins avec cette conformité. La plus éloignée des écrits, suspendue par un fil invisible, à en juger par le contour sinueux qu'elle dessine, réitère la tonalité du champ chromatique dont elle émerge. Si bien que les caractères, mis en unisson avec l'environnement, sont résorbés par le fond. Ce n'est pas du tout le cas de la seconde inscription. Car ici le fond blanc, non contaminé, d'où elle émerge - allié à une texture plus lisse qui s'oppose aux caractères plutôt rugueux - est apte à faire ressortir l'élément scriptural. Cet effet convie en retour à isoler un texte qui s'offre comme autosuffisant. On peut penser en effet, compte tenu de ces effets d'opposition, aussi bien de ceux relevant de leur contenu sémantique, que les énoncés écrits sont articulés par des forces opposées - l'une constante, l'autre variable - et dont la rivalité tend à perturber l'unité thématique de la scène dépeinte.

Reprenons à présent le fil de notre argument en abordant un problème qui a trait à l'aspect visuel du drapeau inscrit, et en particulier à l'adjonction d'un élément verbal où texte et image se conjuguent dans la performance pour instaurer un discours complexe. Intervient alors la question de l'adéquation de l'objet peint et de l'objet en vue. Si la manière impressionniste se donne pour mission de documenter intégralement le motif visé, notamment pour les scènes de plein air, toute inscription constitutive du modèle original devrait figurer dans la représentation. Selon nous, c'est la raison pour laquelle des inscriptions, intégrales, tronquées ou sous forme de pseudo-inscription, reviennent ponctuellement dans les paysages impressionnistes, compte tenu

du fait que l'environnement extra-pictural est surchargé de matière lisible. Par ce même souci d'authenticité s'explique peut-être le fait qu'on ne trouve dans cette peinture quasiment pas d'inscriptions inventées. On voit bien que sur ce plan *Vive la Rép...* est exceptionnel, vu qu'à l'origine comme de nos jours, le tricolore est dénué d'inscription, du moins officiellement. La concomitance du drapeau et du slogan est donc susceptible d'instaurer, à dessein peut-être, un débat partant d'un moment historique pour se prolonger dans un discours circonstanciel manifestement ancré dans une expérience collective.

Si nous évoquons le vécu politique contemporain, c'est pour faire revivre le moment sur lequel est axé le motif de *Rue Saint-Denis* : "L'an 1878 initie un hiatus singulier dans l'évolution de la Troisième République naissante et résume à bien des égards les complexités de la décennie d'après-guerre. Au début des années 1870, alors que la France déblaie les débris laissés par la guerre franco-prussienne et la Commune, et qu'elle commence à élaborer la structure politique de la nouvelle république, le pays se relève lentement de la défaite et du choc de 1871. L'énorme dette de guerre de cinq milliards de francs est acquittée dès avant 1873, et la constitution élaborée et ratifiée dès avant 1875. La tendance au renouvellement et à la croissance prévaut, et le pays semble progresser dans le sens d'un règlement des affaires intérieures puis du rétablissement de sa position parmi les nations du monde."<sup>11</sup> Un témoignage plus passionné, s'évertuant à recréer l'actualité du moment, nous

---

<sup>11</sup> "The year 1878 formed a peculiar hiatus in the evolution of the early Third Republic and in many ways epitomized the complexities of the postwar decade. In the early 1870's, as France cleared the debris left by the Franco-Prussian War and the Commune and began to formulate a political structure for the new republic, the country had gradually recovered from the defeat and the shock of 1871. The enormous war debt of five billion francs was discharged by 1873, and the constitution framed and ratified by 1875. A mood of renewal and growth took hold, as the country seemed well on its way to settling its internal affairs and to re-establishing its position among the nations of the world." Roos, Jane Mayo, "Within the 'Zone of Silence': Monet and Manet in 1878", *Art History*, Vol II, No. 3, September 1988, pp. 376-377.

est fourni par Charles Simond dans son étude sur la vie des Parisiens au dix-neuvième siècle. Il relate que "cette année est la première où, après sept ans de deuil, de tristesse et d'âpres luttes politiques, la France a en grande partie pansé ses plaies et payé sa rançon, se reprend à espérer, à songer à autre chose qu'à l'horrible cauchemar de l'Année terrible, qui peu à peu s'efface dans la brume du passé."<sup>12</sup>

Ainsi se dessine la toile de fond sur laquelle est profilée la représentation de *Rue Saint-Denis, Fête du 30 juin 1878*<sup>13</sup>, entreprise pour la première Exposition Universelle organisée par le gouvernement républicain. En effet, l'instauration de fêtes publiques, civiles et politiques, "pour solenniser et sacraliser les actes de la République, ainsi que pour instruire le peuple par d'émouvants spectacles"<sup>14</sup> s'inscrit dans une longue tradition remontant à la Révolution, reprise en 1848 et poursuivie au dix-neuvième siècle, comme l'atteste la production artistique des peintres académiques contemporains. Ces œuvres sont pour la plupart des tableaux et lithographies célébrant La Fête de la Concorde, La Fête de la Fraternité etc. Conformes au caractère cérémonial et polémique de tels évènements, elles contiennent de nombreux slogans, apposés sur des drapeaux ou étendus sur des banderoles. En ce qui concerne notre propos, le 30 juin marque, nous dit Gustave Geffroy, "la première fête populaire après la guerre de 1870, dont Monet avait saisi et compris l'éclat et la joie, la somptuosité tricolore"<sup>15/16</sup>. En fait, cette date est

---

<sup>12</sup> Cité par Roos, Jane Mayo, op. cit., p.398, note 19.

<sup>13</sup> Notons que le tableau fera partie de la quatrième exposition des impressionnistes qui a lieu rue de l'Opéra, entre le 10 avril et le 11 mai 1879.

<sup>14</sup> Voir Agulhon. M et Le Men, S, *Les Révolutions de 1848, L'Europe des Images*, Assemblée Nationale, Galerie des Fêtes du 4 février au 30 mars 1998, p.108 et seq.

<sup>15</sup> Geffroy, Gustave, *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, Éditions Macula, 1980, p.160.

<sup>16</sup> Signalons au passage que le motif tricolore devait inspirer divers peintres dans les décennies suivantes. Il est traité notamment par les fauves, en particulier dans leurs représentations du quatorze juillet 1906, par exemple chez Marquet et chez Dufy qui fait onze versions sur ce sujet - puis par Van Gogh dans la représentation de cette fête en 1886. Mais dans ces exemples, le traitement se fait remarquer justement par

précisément choisie pour la neutralité historique dont elle fait preuve. Comme le signale Jane Mayo Roos, la date ne commémore ni le centenaire de la mort de Voltaire, proposé par le Conseil Municipal de Paris, ni la fête de Jeanne d'Arc, mise à mort ce même jour en l'an 1421. Ni même le quatorze juillet, date quelque peu problématique puisque l'Exposition Universelle, censée coïncider avec la fête nationale, devrait attirer des souverains de différents pays que l'on risquait d'offusquer par la célébration implicite de la décapitation d'anciens monarques.

Quant au titre plutôt anodin finalement choisi pour la fête projetée, il ne saurait guère traduire l'euphorie du peuple. L'évènement est décrit dans *Le Monde*, 3 Mai 1878 : "... Une foule immense remplissait littéralement les rues et surtout la grande voie des boulevards ; elle montrait, non pas seulement la joie d'un peuple qui retrouve les fêtes dont il a été longtemps sevré, mais une joie plus intime et plus personnelle, le peuple parisien célébrait clairement le premier triomphe apparent de la République"<sup>17</sup>. Certains se montrent indifférents, voire hostiles à ce spectacle. Edmond de Goncourt, qui se dissocie des masses comme à son habitude, note ce jour-là : "J'ai été entouré toute la journée de la joie haineuse de cette multitude, demandant des lampions et des drapeaux à toutes les fenêtres et aux miennes surtout, qui n'en avaient pas."<sup>18</sup>

Ouvrons ici une parenthèse pour rappeler un évènement survenu sept ans auparavant ; il s'agit de la manifestation du 21 mars 1871, quelques semaines avant la tentative de la Commune : "Vers une heure de l'après-midi, des boulevardiers, républicains incertains, bonapartistes probables, des

---

la saturation de couleur qui met en relief la texture du pigment, opposé à la transparence initiée par la technique impressionniste.

<sup>17</sup> Cité par Roos, Jane Mayo, op. cit., p. 399, note 22.

<sup>18</sup> de Goncourt, E. et J. *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, vol 1, 1864-1878, année 1878, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, p.1241.

bourgeois inquiets et des boursicotiers en chômage, au nombre d'au moins une centaine, drapeau tricolore en tête, se réunirent place de la Bourse, et gagnèrent la place Vendôme aux cris de : Vive l'Assemblée! À bas le Comité! ... "<sup>19</sup> Cette même scène est décrite dans son Journal par Edmond de Goncourt, qui signale textuellement que le défilé dont il est témoin est précédé d'un drapeau portant la mention *Vive la République*<sup>20</sup>. Donc, même si le drapeau ne réclame pas, à titre officiel, de texte écrit, c'est une image qui aurait pu exister en dehors de l'imagination du peintre. Projeté sur l'actualité des années soixante-dix, l'aspect du drapeau figurant dans *Rue Saint-Denis* pourrait être envisagé comme emblématique d'une position politique contemporaine qui prend les allures d'une réconciliation, sans avoir entièrement renoncé aux anciennes allégeances.

Si l'on compare *Rue Saint-Denis* à son pendant, *La Rue Montorgueil à Paris fête du 30 juin 1878*, peint dans la même année et toutes deux situées dans le même quartier ouvrier de Paris, près des Halles, on s'aperçoit que la seconde s'offre comme le modèle exemplaire de la technique recommandée par Monet lui-même : "Ne pas faire morceau par morceau ; faire tout ensemble, en posant des tons partout ... L'œil ne doit pas se concentrer sur un point particulier, mais tout voir"<sup>21</sup>. À l'opposé, dans *Rue Saint-Denis*, Monet semble repousser ses propres conseils. Car bien que la présence de la foule soit moins en évidence que dans *La Rue Montorgueil*, sa voix fait rupture à la surface de la toile par le biais d'un cri qui, fut-ce étouffé, se

---

<sup>19</sup> Bourgin, Georges, *La Guerre de 1870-71 et La Commune*, Paris, Flammarion, 1971, p.207.

<sup>20</sup> "À tout moment le battement précipite du rappel, l'aspect des groupes a changé. L'irritation fermente. La parole s'exalte. Les coups de fusils sont prochains. Les bataillons bellevillois commencent à être engueulés sur le Boulevard. On est entouré comme du clapotement d'une grande mer soulevée qui va se déchaîner dans une tempête. Des fenêtres de Burty, je vois le passage d'une imposante manifestation, précédée d'un drapeau portant : *Vive la République! Les hommes d'ordre.*" Journal des Goncourt, op. cit. p.749.

<sup>21</sup> cité dans Nochlin, Linda, *The Politics of Vision*, London, Thames and Hudson Ltd., 1991, p. 68.

laisse néanmoins "entendre", tel un bruit<sup>22</sup>, et même au sens propre, puisqu'une tonalité phonique y est implicite<sup>23</sup>. Mais si l'art "a la possibilité", selon Iouri Lotman, "de transfigurer le bruit en information, de rendre complexe sa structure au profit de sa corrélation avec le milieu ambiant ..."<sup>24</sup>, alors le traitement de l'inscription tronquée donne à voir l'une des voies d'exploitation de cette potentialité.

Constatons d'abord que les points de suspension, de par leur propriété interruptrice, refrènent le cours dynamique de l'énonciation, de même qu'ils signalent la suppression voulue de la fin de la phrase. Si nous insistons sur l'intentionnalité de la suppression, c'est parce que de par sa précision, voire sa justesse de contours, la forme de chacun des caractères, et même des points de suspension, fait preuve d'une telle disposition. Il n'est donc pas question d'un traitement négligeant où se confondraient tracés scripturaux et figuraux, comme dans le portrait de *Madame Monet étendue sur un sofa* de Renoir, où l'inscription se termine en traits à peine formulés auxquels fait écho le dessin du tissu de la robe du modèle. Pour Monet, l'inscription, malgré son aspect inachevé, semble être plutôt l'expression d'une pensée réfléchie dont l'empreinte informe la conception de l'œuvre entière. Il nous paraît significatif qu'au milieu d'une confusion de formes et de figures où les contours des icônes sont à peine marqués et les façades des bâtiments saturées de pennons en mouvement, se dégage de ce désordre performatif une notation scripturale aussi nettement dessinée et chromatiquement distincte. Tout se passe, en effet, comme si la sonorité du cri s'évertuait à se

---

22 Voir Gandelman, Claude, *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, pp. 144-149.

23 Il est intéressant de noter que l'étymologie du terme slogan remonte à deux mots gaéliques dont l'un signifie "armée", l'autre, "cri".

24 Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, Éditions Gallimard, Collection "Bibliothèque des Sciences Humaines", 1973, p.124.

faire entendre au-dessus d'une clameur évoquée par le biais d'images sensorielles. Un témoin raconte comment " ... de longues théories d'étudiants, d'ouvrières, d'artisans, de bourgeois, bras dessus bras dessous, descendent les boulevards en chantant les hymnes de paix de Pierre Dupont."<sup>25</sup> ; mentionnons aussi "le chant constant de la Marseillaise"<sup>26</sup> que l'on joue officiellement pour la première fois à cette occasion. Dans la perspective qui est la nôtre, c'est précisément la tension, imposée par la tentative de se libérer des forces picturalement contraignantes, qui permettra au cri de s'enlever sur le vacarme. D'autre part, l'incapacité de l'énoncé verbal à se manifester pleinement marquera, avec cette tension, la nature conflictuelle de cette inscription et de l'actualité qu'elle invoque.

On pourrait donc avancer qu'en un sens l'inscription actualise par son aspect la confrontation de deux positions politiques : la républicaine qui insiste pour se faire entendre, et qui en fait a réalisé son but ; et celle dont la présence, perceptible dans le fond, est apparemment à même de supprimer ce cri. La suppression de l'énoncé doit peut-être s'envisager sous un angle historique plus restreint, comme un regard refluant vers le passé récent ; l'écrit, tel un *graffito*, s'offre alors comme une rémanence de la "terreur tricolore"<sup>27</sup> et de la poursuite des Communards dont ce même slogan clôt à chaque fois les affiches placardées, au nom du mouvement Communaliste, sur les murs de la capitale et d'autres villes du pays. Mentionnons à ce propos que durant la semaine de mai les Communards avaient dressé une barricade, *et* à la rue Montorgeuil - celle-ci étant l'une des plus tenaces,

---

<sup>25</sup> Simond, Charles, cité par Roos, Jane Mayo, op. cit., p.398, note 23.

<sup>26</sup> "the constant singing of the Marseillaise" Roos, Jane Mayo, op.cit., p.393. Ajoutons que c'est la Troisième République qui fera de ce chant un hymne national : le 14 février 1879, la Nouvelle Assemblée, à majorité républicaine, se réunit sous la présidence de Gambetta et vote l'adoption de la Marseillaise.

<sup>27</sup> B. Mahon, *La Troisième Défaite du prolétariat*, Neuchâtel, 1872, 518, cité par Bourgin, Georges, op. cit., p.390.



qualifiée alors d' "îlot de résistance"<sup>28</sup> - et au faubourg Saint-Denis, dans le voisinage de la Rue représentée.

Pendant les années soixante-dix, le pays est certes gagné par un sentiment de renouveau et de prospérité, mais les traces de l'épreuve subie au début de cette décennie sont loin d'être effacées. Dans un article paru dans *La Revue Blanche*, le socialiste Georges Renard observe que la dépression mélancolique qui frappe la génération de 1880 peut être considérée comme un résidu de la Commune : "La génération qui était en 1871 assez âgée pour voir les horreurs de la guerre civile, mais trop jeune pour partager la fièvre et les périls du combat, garda de cette sombre vision une mélancolie et un abattement profonds. Je croirais volontiers que ce pessimisme découragé, ce dégoût de l'action qui fut jusqu'à ces dernières années la maladie de la jeunesse pensante, est imputable en une certaine mesure à l'écœurement causé par ce réveil en pleine civilisation des pires férocités de la sauvagerie primitive."<sup>29</sup> N'oublions non plus que la question d'amnistie pour les Communards est encore l'objet de débat. Et de fait, le projet n'est présenté pour la première fois qu'en l'an 1879, par A. Royer, ministre de la Justice au cabinet Waddington. En 1880, débutent les manifestations collectives commémorant la Commune. Le 3 avril, au "Mur" du Père-Lachaise, a lieu une première grande manifestation qui compte plus de 25 000 participants. Ce n'est que trois mois plus tard, le 11 juillet, que la loi d'amnistie est finalement promulguée, permettant enfin le

---

<sup>28</sup> Choury, Maurice, *La Commune au cœur de Paris, d'après les documents inédits de la Préfecture de police, les Archives nationales, les Archives historiques de l'armée et les sources imprimées*, Paris, Éditions Sociales, 1967, p.397.

<sup>29</sup> Cité dans *Écrire la Commune, Témoignages, récits et romans (1871-1931)*, études critiques recueillies et présentées par Roger Bellet et Philippe Régnier, Tusson, Charente, Du Lerot (éditeur), 1994, p.123.

retour des proscrits<sup>30</sup>. De sorte qu'à bien des égards, le concept même de cette fête ne prend sens que par rapport aux évènements qui ont marqué la décennie finissante. Remonter dans le passé fait donc percevoir l'inscription tronquée dans le tableau de Monet comme une trope ayant pour mission de ranimer l'expérience collective vécue par ceux qui participent actuellement à la Fête de la Paix.

La tentative d'explication de la signification inter- et extra-picturale du "bruit" engendré par le cri étouffé qu'est *Vive La Rép...* nous amène à un point-clé démontrant l'importance considérable détenue par cette inscription dans la lecture globale de l'énoncé visuel. La question est générée par une observation de Jane Mayo Roos dans l'article cité plus haut. Traitant de la représentation de *Rue Saint-Denis*, l'auteur remarque : "Dans ce cas-ci, rien n'assombrit les réjouissances de cette journée, aucun soupçon de malaise ni de conflit n'est présent ; plus exactement, toute référence aux complexités idéologiques de la fête a été évitée [...]"<sup>31</sup> Ce constat se vérifie à la vue de *La Rue Montorgueil*. Par contre, il est remis en question par l'insertion, en ce qui concerne *Rue Saint-Denis*, d'inscriptions, et surtout par la manière dont leur coprésence suscite diverses interprétations de l'énoncé visuel. Car dans *Rue Saint-Denis*, non seulement l'espace réservé aux signes iconiques est contaminé par des signes appartenant à un système sémiotique étranger à l'environnement représentationnel, mais en outre, à l'origine, le drapeau est sans écriture. Ces observations suggèrent que l'acte d'inscription en soi, et

---

<sup>30</sup> Signalons que Manet célèbre la coïncidence de cet évènement et de celui de la première commémoration, en 1880, de la prise de la Bastille, par deux pages illustrées : l'une, inscrite "Vive l'amnistie", qu'il envoie à Isabelle Lemonnier, la sœur cadette de Madame Georges Charpentier, dont six portraits dus à sa main existent encore ; l'autre, dont le destinataire est inconnu, porte l'inscription "Vive la République".

<sup>31</sup> "In this case, nothing overshadows the joyfulness of the day, no hint of uneasiness or conflict is present: rather, any reference to the ideological complexities of the holiday has been avoided [...]" Roos, Jane Mayo, op. cit., p.390.

par contrecoup, la signification du texte qu'il détient, ne devraient pas être envisagés comme accessoires, moins encore comme redondants. En même temps, la mise en valeur éventuelle de l'écrit dans le contexte pictural ne devrait pas être reportée sur les seuls plans de la distinction graphique et de la signification de l'écrit. Si tel est effectivement le cas de *Vive la France*, en ce qui concerne *Vive la Rep...*, l'incongruité contextuelle se signale également au niveau du traitement plastique, c'est-à-dire à la sémantisation chromatique et texturale de l'énoncé lexical.

C'est Camille Mauclair, dans son livre sur les œuvres impressionnistes, qui fait remarquer que chez Monet "c'est une véritable musique d'orchestre où chaque couleur est un instrument au rôle distinct, et dont les heures, avec leur teintes diverses, représentent les thèmes successifs."<sup>32</sup>. Sous ce rapport, on peut noter, dans la peinture de l'inscription, une déviance du coloris dominant de l'environnement, signalée par le recours à une tonalité jaune dorée, suggérant ainsi le refus d'un parti pris favorisant le blanc des royalistes ou le rouge du peuple. L'incongruité est marquée de surcroît par la suppression voulue d'une partie du texte, médiée par trois points de suspension. Relevant de la langue parlée, cette démarche rend apparente la dérivation locutoire de la phrase et par là-même, sa double appartenance à une pratique langagière et à une activité signique. Par le stratagème conjugué d'une déficience - l'énoncé n'étant pas mené à terme, il ne saurait être articulé pleinement - et d'une présentation sémiotique correspondante, la communication s'offre comme quelque peu équivoque. Par ces diverses voies, le peintre a donc su rendre compte d'un évènement qui entérine une prise de position issue précisément d'une décision politique de ne pas

---

<sup>32</sup> Mauclair, Camille, *L'Impressionnisme, Son Histoire, Son Esthétique, Ses Maîtres*, Paris, Librairie de l'Art Ancien, 1904, chapitre sur Monet, cité par Geffroy, Gustave, op. cit., p.380.

trancher. Cette ambivalence se répercute à même le nom, Fête de la Paix, tout autant que dans le choix d'une date et d'un titre de célébration évacués de toute association au passé<sup>33</sup> et se donnant comme ahistoriques.<sup>34</sup>

L'ensemble de nos observations, telles que nous les avons déployées jusqu'à ce point, semble étayer le postulat selon lequel le texte peint manifeste la trace d'une intention, celle de relancer un débat politique, présent alors, selon toute apparence, dans la conscience collective et dont les signes plastiques et iconiques constituent l'encodage. L'œuvre serait, en l'occurrence, porteuse d'un nombre considérable de référents qui, marquant "les complexités idéologiques de la fête"<sup>35</sup>, invitent précisément à réfléchir sur la circonstance historique. Si l'accent mis sur le motif d'un peuple en liesse semble concilier des idéologies divergentes, la coprésence des deux inscriptions, doublée par l'apparence de celle qui semble récupérer visuellement un débat actuellement en cours, ont donc de quoi renouveler le conflit. C'est justement cette concomitance qui offre moyen de gloser l'énoncé visuel. L'indétermination apparemment voulue, donnant lieu à une équivalence de points de vue, dissimule la trace de l'individu dans le traitement plastique.

En poursuivant cette idée, on pourrait suggérer que l'emplacement des inscriptions vers le haut de la toile ordonne une certaine objectivité, les énoncés étant ainsi mis à distance de l'émetteur présumé, c'est dire du

---

<sup>33</sup> Rappelons que quatre dates alternatives ont été proposées pour une fête nationale : le 4 août (associé à *l'ancien régime*) ; le quatorze juillet ; le centenaire de Voltaire qui avait lieu le 30 mai ; et finalement, la fête de Jeanne d'Arc, commémorée elle aussi le 30 mai. Voir Jane Mayo Roos, op.cit.

<sup>34</sup> Au fond, dit Jane Mayo Roos, "The Festival of Peace was at its roots a denial of the history of France, a day that lacked specific meaning in the form of significance from the past." Within the "Zone of Silence", op. cit., p.391.

<sup>35</sup> Voir la note 29.

peuple. Ils acquièrent ainsi une certaine autonomie, soulignée, elle, par la disposition des inscriptions dans une zone à part, plus ou moins rectangulaire, les axes supérieurs et inférieurs étant délimités par les hampes des drapeaux. Ainsi l'essentiel du conflit est-il mis en relief : les hampes fléchées des drapeaux, en un geste performatif, dirigent le regard non par des détours mais par un chemin direct, qui tranche sur la confusion pour gagner le lieu ponctué par l'inscription *Vive la Rép...* Coextensivement, à l'intérieur du rectangle, la séquence des drapeaux, avançant le long du côté droit vers le premier plan, marque l'émergence du drapeau inscrit, redoublant ainsi l'acheminement historique, tandis que cette progression projette le drapeau vers l'espace de l'observateur, au terme du continuum.

Au plan perceptuel, l'effet de ce que R R Bernier décrit comme "les foyers simultanés et incompatibles ou les perspectives variantes et auto-multiplicatrices"<sup>36</sup> est tel que l'écrit ne se dégage que par moments du désordre optique. Mais dans la mesure où l'œil parvient à stabiliser l'agitation des images afin de fixer les contours des formes, l'inscription s'appréhende comme un élément disjoint. Sous cet angle, *Rue Saint-Denis* s'offre comme un lieu d'interférences permettant à l'observateur de saisir "ce ruissellement de vie, ... ce frémissement de grandes ombres et de grandes lumières plus vives"<sup>37</sup>. Par le biais de l'écrit, ce lieu permet également de dégager l'instantané du moment, donnant ainsi sens à un énoncé visuel sinon perçu comme "un chaos de raclures de palette indéchiffrable"<sup>38</sup>. C'est

---

<sup>36</sup> "... the simultaneous and incompatible areas of focus, or varying and self-multiplying perspectives." Bernier, R R, dans "The subject and painting: Monet's 'Language of the sketch' ", *Art History*, September, 1989, p.302.

<sup>37</sup> Chesnau, Ernest, "A côté du Salon : II – Le Plein Air, Exposition du boulevard des Capucines", *Paris-Journal*, 7 mai 1874, cité par R R Bernier, op. cit, p.302. Signalons que le critique du dix-neuvième traite ici d'un autre tableau de Monet, en l'occurrence *Le Boulevard des Capucines*. Il nous semble, pourtant, que ses remarques sont tout aussi valables pour *La Rue Saint-Denis*.

<sup>38</sup> Chesnau, Ernest, *ibid.*, p.302.

d'ailleurs un instant visuel sans consistance ni cohésion matérielle, si flou qu'il risque à tout moment de se faire éclipser par le prochain. Réciproquement, la réversibilité perceptuelle des taches de couleur en formes plus ou moins identifiables, donnant à voir l'intermittence de points de vue disparates, devient à même de prendre en charge le vacillement d'un pouvoir en voie de formation. On peut dire en somme que si "l'attachement de la France à un gouvernement de forme républicaine ne tenait qu'à un fil pendant ces premières années [...]"<sup>39</sup>, c'est peut-être l'inconsistance d'une institution embryonnaire qui est implicite dans l'énonciation visuelle.

Très différent, le tableau d'Ernest-Louis Pichio (1840-1893), issu d'une période bien plus turbulente que celle de l'exécution de la toile de Monet. En un sens, cette période pourrait être qualifiée comme férue de slogans - Vive..., À bas..., Mort aux... - articulés de vive voix ou affichés partout dans la rue<sup>40</sup>. Au fait, constate Anne-Marie Christin, "L'affiche a longtemps fasciné les sociétés occidentales. Dès que, grâce à l'imprimerie, elle eut atteint une diffusion qui dépassait de beaucoup et en ayant une plus grande efficacité, celle du "criage", le pouvoir s'en empara, et toute information que l'on voulait convaincante se communiqua de préférence par l'intermédiaire de ce support."<sup>41</sup> Ce serait, en effet, à travers ces affiches que les différentes factions entretiennent un dialogue entre elles et avec le

---

<sup>39</sup> "France's commitment to a republican form of government hung by a thread in these first years ..." Mainardi, Patricia, op. cit., p.38.

<sup>40</sup> Signalons que le genre d'affiche dont nous parlons ici correspond à celui visé par le Larousse du XIXe siècle 1866, et qui, constate Anne-Marie Christin, est définie essentiellement par son texte : "Feuille écrite ou imprimée que l'on placarde, que l'on expose en lieu apparent sous les yeux du public pour l'avertir de quelque chose." Christin, Anne-Marie, *L'Image Écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Collection "Champs" 2001, p.234. Ajoutons que l'affiche de spectacle, bien qu' "explicitement comprise dans cette définition", n'a guère de pertinence pour notre présent argument.

<sup>41</sup> Anne-Marie Christin, op.cit., p.153. Pour des repères historiques concernant l'histoire de l'affiche, voir les notes de son article intitulé "La lettre à l'affiche".

peuple, surtout durant les premières semaines de la Commune. Un texte tel que "Le Gouvernement vous appelle à défendre vos foyers, vos familles, vos propriétés ..." <sup>42</sup> en appelle un autre, paru sur une affiche rouge où se lit : "Le Gouvernement, qui s'est chargé de la défense nationale, a-t-il rempli sa mission ? Non ... Par leur lenteur, leur indécision, leur inertie ... ceux qui nous gouvernent nous ont conduits jusqu'aux bords de l'abîme ..." <sup>43</sup>.

Ernest Louis Pichio, dit Picq, est portraitiste et peintre d'histoire. Né à Paris en 1840, il est mort dans la même ville en août 1893. Élève d'Auguste Couder, il expose au Salon de 1864 à 1870. Il s'occupe beaucoup de politique, jouit à l'époque d'une certaine renommée pour sa peinture engagée dans laquelle il critique le gouvernement, et finit par devenir célèbre pour le rôle qu'il joue dans l'Affaire Baudin. L'historien Lissagaray raconte que le 2 novembre 1868, jour des Morts, au cimetière de Montmartre, on découvre sous une pierre moisie la tombe du représentant Baudin tué le 2 décembre 1851 au faubourg Saint-Antoine : "Quentin, rédacteur du *Réveil*, invective l'Empire. Dans la foule, on crie : Vive la République" <sup>44</sup>. Par la suite, d'autres journaux, gagnés par l'exemple du *Réveil*, ouvrent une souscription pour donner à Baudin une sépulture honorable <sup>45</sup>. Pichio réagit à sa manière, en exécutant une œuvre, gravé aux frais de la ville de Paris, qu'il intitule "*La Mort d'Alphonse Baudin sur la Barricade du Faubourg St Antoine Décembre 1851*".

Bien que le peintre ne tente aucunement d'atténuer l'actualité de l'évènement en le reconfigurant sous forme allégorique, l'œuvre est reçue au

---

<sup>42</sup> Lissagaray, H P O, *Histoire de la Commune de 1871*, Bruxelles, Librairie contemporaine de Henri Kistemaekers, 1876, t.I, p.112.

<sup>43</sup> Ibid., p.73.

<sup>44</sup> Signalons que Baudin est considéré à l'époque comme un martyr du coup d'Etat de 1851, dont le souvenir devait avoir des échos dans les événements de l'heure.

<sup>45</sup> Ibid., p.34.

salon de 1869, principalement, dit-on, pour amadouer l'opposition républicaine. Et effectivement, la souscription, à laquelle chacun apporte sa contribution, sert de point de ralliement pour tous les partis. Trois ans plus tard, lorsque le tombeau de Baudin<sup>46</sup> est finalement dressé, *Le Figaro* s'adresse à Pichio, en lui recommandant de cesser de remâcher le passé, de chercher ailleurs de futurs sujets à traiter. Il semble répondre négativement par la représentation de *Vive l'Humanité ou le Triomphe de l'Ordre*, sous titrée *Le Mur des fédérés*, qu'il soumet au Salon de 1875<sup>47</sup>. Mais cette fois le souvenir de "l'année terrible" étant encore trop vif dans l'esprit du public, Philippe de Chennevières, directeur des Beaux Arts depuis 1873, lui écrit : "Vous avez présenté à l'Exposition un tableau dont le sujet retrace un épisode de notre dernière guerre civile... Des souvenirs aussi douloureux ne sauraient être évoqués dans un concours national ; ils sont, en effet, de nature à émouvoir des passions politiques auxquelles l'art doit rester étranger..."<sup>48</sup>. La communication s'accompagne non seulement du rejet du tableau mais aussi de l'interdiction de le reproduire<sup>49</sup>. Le refus de la toile en fait une cause célèbre, promue par les représentants de la Gauche<sup>50</sup>, encouragés par Henri Rochefort, encore en exil à Londres.

L'épisode commémoré par ce tableau est celui de la célèbre bataille du Père-Lachaise. L'une des plus commentées de la guerre civile, cette bataille

---

<sup>46</sup> À ce sujet, il est intéressant de rappeler que trente ans plus tard, lorsque la ville de Paris achète au Salon le modèle d'une sculpture de Baudin, due en l'occurrence à Eugène Boverie, afin d'ériger un monument à la mémoire du député, éclate un conflit parallèle entre les radicaux et les membres du conseil municipal. Pour résoudre le problème de protocole initié par leur rivalité persistante, il est convenu que le Président Émile Loubet présidera à la cérémonie, sans qu'il y ait dédicace officielle. Mais les désordres sont si graves que la délégation municipale ne parvient pas à participer. Voir Hargrove, June, "Shaping the National Image: The Cult of Statues to Great Men in the Third Republic", *Nationalism in the Visual Arts*, Etlin, Richard A. ed., Hanover and London, National Gallery of Art, Washington, 1991, p.53.

<sup>47</sup> Voir *ibid.*, p.207.

<sup>48</sup> cité dans Rivkin, Adrian, *loc. cit.*, p.207.

<sup>49</sup> Voir *ibid.*

<sup>50</sup> Voir Brown, Marilyn R., "Manet, Nodier, and "Polichinelle" ", *Art Journal*, Spring, 1985, p.45.



a lieu en 1871, vers la fin de "la semaine sanglante". Le sujet est repris par Alphonse Daudet dans un de ses Contes du Lundi, (publiés en 1872 dans *Le Soir*) où le narrateur traite, comme au ralenti, du déroulement de l'action, en s'appuyant sur l'avance du convoi vers le lieu de l'exécution, juste avant le passage à l'acte : "... ce qui me saisit le plus, c'est une longue file de gardes nationaux qu'on amenait à ce moment-là de la prison de la Roquette, où ils avaient passé la nuit. Ça montait la grande allée, lentement comme un convoi. On n'entendait pas un mot, pas une plainte. Ces malheureux étaient si éreintés, si aplatis! Il y en avait qui dormaient en marchant, et l'idée qu'ils allaient mourir ne les réveillait pas. On les fit passer dans le fond du cimetière, et la fusillade commença. Ils étaient cent quarante-sept. Vous pensez si ça a duré longtemps ... C'est ce qu'on appelle la bataille du Père-Lachaise ..." <sup>51</sup>.

Parmi les comptes rendus non fictionnalisés, voici un exemple qui cette fois scande les points forts de l'évènement dont s'inspire le peintre Pichio : "Il n'y a plus guère dans la nécropole que deux cents fédérés mais l'assaillant ne veut pas courir les chances d'une escalade de l'enceinte redoutée ; à 18 heures la grande porte cède, malgré ses étais, sous les coups directs du canon. Postés derrière les tombes, les fédérés tiraillent. Dans les caveaux on se bat à la baïonnette, au sabre, au couteau. L'obscurité et la pluie diluvienne ajoutent encore à l'horreur des combats. Les fédérés succombent sous le nombre : 147 d'entre eux, pour la plupart blessés, sont poussés à coups de crosse le long d'un mur du cimetière et passés par les armes." <sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Daudet, Alphonse, *Contes du Lundi*, Paris, Bibliothèque Charpentier, n.d., p.188.

<sup>52</sup> Choury, Maurice, op. cit., p.411.

À la différence du tableau de Monet, l'engagement politique chez Pichio est incisif et polémiste. Il se marque diversement, par la disposition spatiale hiérarchisante et la centralité de l'ellipse de lumière qui anime les victimes de la fusillade, cernés d'un côté par le mur, dit "le mur des Fédérés", et de l'autre, par l'élévation qui étire le parcours du regard vers le haut, en passant par l'entassement de corps humains. La colline envahit le premier plan de la plage iconique, alors qu'en face se situe le principal groupe de Communards, figés dans des postures quelque peu théâtrales, en particulier la figure centrale à laquelle nous reviendrons dans la suite. Quant à l'illumination, l'opposition hautement symbolique de clarté et d'obscurité exalte les victimes jouissant d'une lumière qui ne sert qu'à intensifier une image de souffrance quasi mythique, et par ricochet à condamner les exécutants, ceux dont la présence se désigne dans une étendue saturée de noir où, en scrutant la toile, on discerne les menues silhouettes des Versaillais et les chars à canon. Au plan de la durée, le drame se joue en trois temps : avant, après et au moment la fusillade, schématisés par les trois groupes de figures, alors que tout converge vers l'exécution, sur le point de se renouveler.

Sur la condamnation portée sur les oppresseurs, si fortement marquée dans la représentation plastique, s'enlève le slogan *vive l'humanité* inscrit sur le mur du côté gauche de la toile. De ces caractères d'une extrême simplicité, toute ornementation évitée, se dégage un sentiment d'impuissance, provenant de leur dimensions infimes, de l'absence de majuscules, de leur fragilité face à la solidité du support. L'émergence de l'inscription des taches dont le mur est maculé, la contiguité de celles-là étant, bien sûr, fort symbolique, est ainsi pointée. Nous entendons ce terme au sens habituel de *dirigé* mais aussi en son sens figuratif, *signalé*, en l'occurrence par les tiges flétries d'une acanthe qui fonctionnent comme "des couronnes d'épines laïcisées pour les

Communards"<sup>53</sup>. Remarquons du reste que si la trace de l'enfance de l'écriture, "l'*in-fans*, elle ne parle pas encore"<sup>54</sup> est discernable dans un script qui, par la liminarité de sa forme, donne à voir son originalité, elle s'offre par là-même comme une image d'innocence. Et la dimension affective de l'atteinte qui lui est portée est instaurée par la figuration d'un personnage dont la posture est copiée sur le motif de l'*imago pietatis*, image de lamentation, située en bas du mur<sup>55</sup>. Cette confrontation plutôt moralisante semble trouver une analogie avec l'épreuve subie des mains des soldats par le groupe de Fédérés.

Quant au slogan, l'universalité du sentiment qu'il exprime est telle que, s'il cadre avec l'idéologie informant le discours de l'énoncé iconique, il est à même également de transcender les circonstances historiques qui le délimitent au plan pictural. De sorte que, par le biais du texte écrit, l'évocation d'un épisode parmi maints autres survenus à l'époque, d'ailleurs rarement traités en peinture<sup>56</sup>, se mue en image emblématique propre à rendre hommage aux victimes de "la terreur tricolore". Au reste, le fond sur lequel s'enlève l'énoncé écrit est contenu dans un espace discret. Par sa teinte blanchâtre, ce dernier s'oppose à la surface souillée et rugueuse du mur environnant, opposition qui se récupère au plan langagier comme à celui du langage pictural, deux niveaux sur lesquels nous voulons conclure.

---

<sup>53</sup> "secularized crowns of thorns for the Communards", Brown, Marilyn R., op. cit., p.45.

<sup>54</sup> La locution est prise dans les écrits de Michel de Certeau qui envisage "l'expérience visuelle qui hante toujours le langage verbal. Elle est l'enfance (in-fans, elle ne parle pas encore) qu'il refoule et qui ne cesse de revenir, si bien qu'il faut remonter (ou descendre) là, dans cette vision effacée par le discours verbal mais instauratrice de la structure qu'il répète pour saisir dans la scène primitive l'entretien de la langue et du réel." Michel de Certeau, "La Folie de la Vision", *Esprit*, no. 66, juin, 1980, p.97.

<sup>55</sup> Voir Brown, Marilyn R., op. cit., p.46.

<sup>56</sup> Une exception notable serait constituée par les deux lithographies faites par Manet en 1871, l'une intitulée *La Guerre Civile*, l'autre *La Barricade*, dont traite Jacquelynn Baas dans son article, "Edouard Manet and 'Civil War' ", *Art Journal*, Spring 1985.

On remarquera que si le slogan inscrit dans la toile de Monet se singularise par son équivoque, il n'admet pas ici la moindre ambiguïté. La polarité des positions politiques se dégagant de l'œuvre de Pichio est portée par un texte verbal qui n'est aucunement contredit par le contexte narratif. Curieusement, d'après certains, l'art des impressionnistes - tant par la remise en question des hiérarchies traditionnelles en peinture que par le flou de l'exécution - serait susceptible de miner l'ordre socio-politique. Tel Monet, dont la force réside justement dans la mobilité de son style où rien ne se laisse saisir ni fixer. En revanche, pour ce qui est de Pichio et de la manière dont il pratique son art, le défi à l'autorité n'est pas apparent dans l'exécution stylistique car, sur ce plan, le peintre semble se ranger du côté des forces d'ordre. En même temps, il les accuse au niveau du message, à travers le contenu de l'image et par le biais de l'inscription, le tout souligné par le ton ironisant du titre.

Pour faire le point sur la locution traitée ici, évoquons en manière de postface un épisode (dont une gravure apparaît le lendemain dans *Le Monde Illustré*) survenu, lui aussi, pendant "Les huit journées de mai"<sup>57</sup>. Il s'agit de la mort de Millière, député à l'Assemblée Nationale<sup>58</sup>. "Le rôle de Millière", écrit Lissagaray, "avait été de conciliation et sa polémique dans les journaux d'un ton très élevé... Mais la haine des officiers bonapartistes, celle de Jules Favre le guettait."<sup>59</sup>. Arrêté sur la rive gauche, Millière est amené au général

---

<sup>57</sup> Voir Lissagaray, H. P. O., *Les Huit Journées de Mai, derrière les barricades*, Bureau du Petit Journal, Bruxelles, 1871.

<sup>58</sup> Il est intéressant de noter que dans une lettre du 21 mars 1887, adressée à Félix Braquemond, Manet, résidant alors à Arcachon, mentionne Millière. Dans une rare prise de position, verbale ou représentationnelle, il remarque "... nous vivons dans un malheureux pays où on ne veut renverser le gouvernement que pour en faire partie. D'hommes désintéressés, de grands citoyens, de vrais républicains, il n'y en a pas. Des hommes de parti, des ambitieux, des Henry succédant aux Millière, des imitateurs grotesques de la Commune de 93..." (cité par Jean-Paul Bouillon dans un article intitulé "Les lettres de Manet à Braquemond", *Gazette des Beaux Arts*, tome C1, avril 1983, p.151.)

<sup>59</sup> Lissagaray, H.P.O., *Histoire de la Commune de 1871*, op. cit., t.II, p.177.

de Cisse y qui lui adresse la parole en disant : "J'ai lu des articles de vous qui m'ont révolté ; vous êtes une vipère sur laquelle on met le pied."<sup>60</sup>. Tels étaient les motifs de son exécution. Par la suite, sous les ordres du général, il est conduit sur les marches du Panthéon. C'est là que, forcé de se mettre à genoux "pour demander pardon à la société du mal qu'il lui avait fait... ", il est fusillé comme il achève le cri : 'Vive l'humanité!'<sup>61</sup>. Que l'exécution ait eu lieu vendredi 26 mai, laisse penser que par la proximité historique de la scène évoquée dans la représentation du *Triomphe de l'Ordre*, l'inscription, en réitérant ce même cri, évoquerait dans l'esprit de l'observateur la conduite exemplaire de Millière, rendant ainsi hommage au député de la Seine, mort à la veille de la bataille du Père-Lachaise. En un sens donc, on pourrait considérer que le récit de la mort de Millière fonctionne comme un texte parallèle qui sert à illuminer le texte peint.

Sous certains de ses aspects, la figure de Millière à l'heure de son exécution donne substance à la figure installée au centre de la rangée des Fédérés, face aux Versaillais. C'est que l'évènement historique enchâsse l'image picturale dans une "réalité" effective, dont Pichio en élargit la portée, la reportant sur une circonstance analogue traitée par un peintre pareillement engagé. Plusieurs indices coïncident pour suggérer que la figure centrale est tirée du célèbre tableau de Goya intitulé *le 3 mai 1808 : l'exécution des défenseurs de Madrid*. Cette œuvre commémore l'insurrection contre le

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid. Ajoutons que, déjà au mois de mars, Millière avait prévu, avec éloquence, les conséquences que pourrait avoir l'établissement d'une Commune autonome. Dans la troisième séance du Comité Central, il intervient en disant "Prenez garde ... j'entrevois dans l'avenir quelques fatales journées de Juin. L'heure de la Révolution sociale n'a pas sonné. Il faut y renoncer ou périr en entraînant dans votre chute tous les prolétaires. Le progrès s'obtient par une marche plus lente. Descendez des hauteurs où vous vous placez. Victorieuse aujourd'hui votre insurrection peut être vaincue demain." ( Ibid.)

tyran de l'Europe', c'est dire celle des *madrileños* contre l'armée de Napoléon.

Rappelons qu'en 1814, juste après l'expulsion des armées de l'Empereur, Goya demande et reçoit des secours afin, dit-il, de perpétuer avec le pinceau les exploits ou les scènes les plus notables et les plus héroïques de notre insurrection glorieuse contre le tyran de l'Europe. Il choisit de fixer sur sa toile les deux évènements du 2 et 3 mai 1808.

La représentation du triomphe de l'ordre selon Pichio contient, quant à elle, de nombreux points communs aux *Défenseurs de Madrid*. Tout d'abord, le dispositif de composition est calqué sur celui de Goya, à commencer par le mur en amont sur fond duquel se rangent les Fédérés. Ce mur rappelle en effet la colline qui s'élève derrière la lignée des *madrileños*. Ensuite, vers le côté droit de chacune des toiles est profilé dans l'ombre le contour d'une ville au loin. Au plan de la lumière, on reconnaît ici une polarité du clair et de l'obscur censée articuler l'opposition des forces du bien et du mal. Mais aussi et surtout il faut signaler la correspondance des acteurs principaux, les bras levés, en noir chez Pichio, en blanc chez Goya, et plus particulièrement le fait que dans *l'Exécution des Défenseurs de Madrid*, cette figure est représentée agenouillée. Bien que dans le tableau de Pichio, la figure homologue se tienne debout, leurs orientations sont symétriques, le Fédéré étant tourné - de manière ostentatoire - vers le mur où apparaît l'inscription. Enfin, le texte verbal est fortement illuminé, de même que le torse du personnage agenouillé dans les *Défenseurs de Madrid*, cette fois grâce à la chemise blanche éclairée par une énorme lanterne. Or, si l'inscription cite le dernier cri échappé de la bouche de Millière au moment de son exécution, ainsi que notre propos le laisse entendre, c'est également à

ce moment précis qu'il est forcé de se mettre à genoux, dans la pose même adoptée par la figure centrale de Goya.

Pichio a-t-il établi un rapport délibéré entre Millière et l'épisode dépeint ? On pourrait tenter de répondre en citant Baxandall. Pour lui, l'intention "n'est donc pas un état d'esprit historique reconstitué, mais une relation entre l'objet et ses circonstances."<sup>62</sup> Et il poursuit, "Donc 'intention' se réfère ici à des toiles plutôt qu'à des peintres."<sup>63</sup> Même si l'absence de documentation écrite rend quasiment impossible l'établissement d'une quelconque intentionnalité de la part du peintre, la confluence des indices repérés dans le narratif pictural et le contexte historique semblent justifier une telle lecture de cette toile. Si documentation pertinente existait, nous ne voudrions pas affirmer que le sens découle de l'intention. Dans cette instance, il n'importe guère que Pichio, cherchant à recréer le drame de la bataille du Père-Lachaise, se soit inspiré de l'épisode de Millière. À notre sens, l'intéressant est plutôt ici que, pointée par l'inscription, l'énonciation visuelle permette de rapprocher les deux événements, voire d'instaurer un dialogue narratif et perceptuel entre les deux récits. L'accommodement effectué de la sorte laisse croire que les conséquences des "fatales journées de Juin", comme Millière les avait prédites, se donnent à voir avec une transparence telle que, dans la représentation, c'est moins le déroulement d'une histoire imaginaire qui s'envisage, que le rappel d'une épreuve vécue, intégrée à une réalité historique, assignable à un lieu et à un moment précis.

---

<sup>62</sup> "It is not a reconstituted historical state of mind, then, but a relation between the object and its circumstances." Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p.42.

<sup>63</sup> "So 'intention' here is referred to pictures rather more than to painters." Ibid.

## CHAPITRE VI

### La topo-inscription

La carte géographique - pourrions-nous dire - établit dans l'espace de visibilité, la structure globale et individuelle d'une terre, d'un lieu : c'est l'inscription d'une essence dans le visible.

Louis Marin<sup>1</sup>

Le type d'inscription que nous abordons à présent offre bien des différences avec ceux traités dans les chapitres précédents. Si notre travail a jusqu'ici privilégié dans l'ensemble des inscriptions figurant dans le portrait, puis dans ce qu'on a approché à la peinture d'histoire, l'exposé qui suit traitera de celles insérées dans le tableau de paysage. Il nous paraît important de cerner dès l'abord le cadre générique, eu égard à son intérêt pour l'exposition des liens qu'entretient l'inscription avec le motif et éventuellement, l'attribution typique de l'énoncé écrit. Pour autant, toutefois, que le genre de tableau contribue à installer l'inscription dans une typologie, le classement ne s'ordonne pas à partir de la seule dimension générique : dans certaines instances, d'autres facteurs, un sens caché, un référent, l'emportent sur cet aspect.

---

<sup>1</sup> Marin, Louis, *Études sémiologiques*, Paris, Éditions Klincksieck, Collection "Esthétique", 1972, p.164.



En ce qui concerne les tableaux de paysage, l'inscription la plus constante est celle qui a trait au lieu, à la localisation, à la définition du lieu et tire ainsi son sens de la relation instaurée avec l'environnement iconique immédiat. Il faut également signaler que l'on trouve ce même type d'inscription dans des natures mortes où justement la conception générique - de par son engagement avec l'univers des objets - se révèle susceptible de générer une discontinuité entre l'entité verbale et la toile de fond sur laquelle elle est projetée. D'un autre côté, mais à nouveau dans des paysages qui seraient censés présenter des situations de lieu, apparaît parfois un type d'inscription non topique : la dédicace. Si celle-ci a pour mission d'articuler entre dédicateur et dédicataire un rapport qui ne soit pas intrinsèquement lié à l'énoncé iconique, elle donnera lieu à des liens autrement définis. C'est que même si la dédicace se situe dans l'espace de représentation, elle est, nous l'avons dit, greffée sur la surface plutôt qu'assimilée à la fiction de l'œuvre<sup>2</sup>. Elle ne participe donc pas de la désignation purement topique. L'on voit bien que la conjonction d'une écriture et d'une représentation est marquée précisément par la variabilité des relations qu'elle réalise, à l'instar de celle ayant trait à la constitution typologique.

La particularité du type d'inscription étudiée ici réside donc en ce que l'énoncé s'articule autour de la notion de lieu. Cette coïncidence, qui fait la contiguïté de deux modalités de désignation d'un lieu, donne à penser que le travail de décalage ou de distance entre l'énoncé visuel et verbal, que l'on a tenté d'établir par rapport à certains instances ou types d'inscription, est alors remplacé par un autre mode de travail, un autre genre de relation instauré par la convergence des deux énoncés. On constate, cependant, qu'il s'agit

---

<sup>2</sup> Rappelons sous ce rapport la dédicace insérée dans la toile intitulée *La Jetée du Havre par mauvais temps* (1867-68) due à Monet

rarement de l'inscription d'un nom de lieu mais plutôt de la mise en valeur d'un *locus*, moyennant un langage connotatif propre à exprimer une certaine idée de l'environnement extra-pictural. Quant à l'espace représentationnel dans lequel cette inscription est insérée, il est traversé par une vision localisante, puisqu'il offre au regard l'image d'une étendue de terrain, d'une région marquée de repères topographiques. On se demandera, dès lors, dans quelle mesure l'introduction de l'inscription dans ce paysage tendra à engendrer des rapports de complémentarité plutôt que d'ambiguïté, instaurant une coopération entre la signification de l'écrit et celle de la représentation picturale.

Par lieu qu'entendons-nous ? Afin de donner à ce terme un sens précis, à même de circonscrire de plus près notre pensée, nous avons choisi, parmi ses diverses acceptions, celles qui nous semblent particulièrement pertinentes pour le type d'inscription envisagé ici. Ces significations se verront privilégiées dans l'élaboration de notre argument. L'une de ces acceptions désigne l'endroit spécifique, l'autre a pour prédicat la notion de *topos*<sup>3</sup> qui serait un lieu commun en prise sur une circonstance historique ou sur une situation socioculturelle donnée.

Avant de poursuivre, nous voudrions revenir momentanément à la question de la représentation, afin de rapprocher le concept de lieu et celui de la production artistique susceptible de le réaliser sous une forme picturale. Est visé, en l'occurrence, le contexte dans lequel la notion de lieu sera enchâssée. On a déjà noté que le lexème *lieu* revêt un sens différent

---

<sup>3</sup> du grec *topos* : lieu (commun).

selon l'objet qu'il désigne et donc selon la fonction qui lui est octroyée : s'agissant par exemple d'une configuration cartographique, un *lieu* en son sens primaire signale un endroit. Dans un contexte pictural et plus spécifiquement dans la représentation d'un paysage, le mot "lieu" ne prend pas exclusivement un sens primaire. Constitué par une représentation picturale désignant son objet de façon allusive, il prend un sens figuré se rapportant à la manière dont ce lieu est conçu. Traitant d'un lieu évoqué dans un paysage, on doit alors prendre en compte la relation prévalant entre le sujet traité et l'endroit modèle. Cependant, outre la référence à l'endroit, le terme "lieu" peut signifier en tant que concept : il faudra donc déterminer, par rapport à certaines instances, si ce lieu conceptuel peut être traité de *topos*.

Dans la peinture de paysage, le lieu commun historique et socio-culturel qui se reconnaît dans la représentation plastique est à repérer dans le retour d'éléments typiques marquant la production artistique d'une époque. La période dont nous parlons, par exemple, est témoin d'une récurrence de motifs traitant de percements de rues, des grands boulevards, de lieux de distractions. Mais aussi, des indices topographiques proprement dits - chemin de fer, pont, îlot, rivière, bord de mer - viennent typifier ce genre de représentation, surtout dans les années soixante et soixante-dix. Rappelons à ce propos qu'au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, le mode de vie des gens du pays, et en particulier des Parisiens, va se modifier suite à la mise en place d'une infrastructure destinée à faciliter le développement de l'industrie et du commerce. Ces installations permettront accessoirement aux habitants de la capitale de se déplacer plus facilement dans la ville et de

gagner plus rapidement les environs. Ceci entraîne une modification du climat social, repérable notamment dans le domaine des loisirs, avec fréquentation accrue de cafés, d'auberges, de lieux de baignades. Les rivages et les parcs sont envahis par des foules de promeneurs et les grands magasins, nouvellement construits, attirent une nombreuse clientèle. Ajoutons que bon nombre de peintres de cette époque avaient coutume de passer les mois d'été à la campagne. On ne s'étonne donc pas de découvrir dans la peinture contemporaine la trace de ce remuement et de ses objets.

Pour ce qui est de l'unité écrite, notre propos ambitionne de dégager que le jeu, voire le sens opératoire de l'inscription, est double, et joue sur la peinture. Car cette inscription désigne verbalement le site et l'encode, l'inscrivant ainsi dans l'espace représentationnel. C'est ce qui fait d'elle un dispositif topique, l'inscription étant dès lors à même d'indiquer un lieu commun que la peinture dans laquelle elle apparaît donne à voir. Ainsi, le tableau de Manet intitulé *Les Paveurs, rue Mosnier* (1878), s'offre comme une représentation illusionniste d'un lieu, doté de caractéristiques offrant un point de vue sur cet endroit : contrevents, allusion topographique aux voies de chemin de fer, panneau-réclame porteur d'une inscription lisible. Mais dans cette toile, l'inscription fonctionne comme une double de désignation : du lieu, puisqu'elle étaye les signes formels identifiant le site (en l'occurrence une nouvelle rue que l'on est en train de paver et dont le commencement se situe juste en face de l'atelier du peintre<sup>4</sup>) ; puis d'un lieu topique captant un état historique et socio-culturel à travers la référence au phénomène nouveau du grand magasin, autant que par le renvoi à l'entreprise publicitaire et à tout ce qui en découle.

---

<sup>4</sup> Voir Herbert, Robert L., *Impressionism; art, leisure, and Parisian society*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p.30.

À partir de cette exploration liminaire se dessinent des constantes dont le point commun, à savoir la double acception du terme lieu comme endroit et *topos*, servira de point de départ à l'examen du type d'inscription que nous voulons à présent étudier. Ce sera, nous l'avons dit, l'inscription apparaissant dans un paysage, urbain ou rural, et que l'on désigne du mot *topo-inscription*<sup>5</sup>. Ce terme est ainsi forgé pour rendre compte de la contiguïté de l'inscription dans le tableau et dans le lieu, envisagée comme la démonstration du travail conjoint d'au moins deux sens du mot lieu. L'usage du mot topo-inscription indiquerait ainsi la double problématique de la désignation du lieu comme endroit et comme lieu commun : dans ces tableaux, la représentation du lieu serait doublée d'une inscription se rapportant au lieu, qui serait justement l'indice que ce dernier n'est pas seulement endroit mais également *topos*. En effet, l'inscription vient dévoiler la qualité topique de l'espace iconique, jouant ainsi le rôle d'un catalyseur. Les diverses manières d'être de l'énoncé écrit se conjuguent dans la peinture de paysage, justifiant selon nous l'invention du terme topo-inscription à partir de l'idée de lieu (ainsi que le morphème *topo* le fait entendre) et qui s'énonce sous forme de désignation, quelquefois de dénomination ou de description complémentaire.

La question qui se pose à ce stade porte sur la dimension topographique de ce type d'inscription. Plus spécifiquement, on cherche à savoir sur quel modèle il devrait être projeté. Serait-ce un modèle concret, fondé sur une conception géographique du lieu ? S'il en est ainsi, l'énoncé écrit exercerait une fonction analogue à celle de l'inscription cartographique, et plus particulièrement de l'inscription topographique qui en relève, agissant

---

<sup>5</sup> Le terme est élaboré sur le modèle de toponyme - nom de lieu.

de concert avec les signes iconiques pour situer un certain endroit. Ou encore, ce modèle ferait-il abstraction d'une circonstance historique, sociale ou autre, visualisée par la représentation plastique ? C'est précisément là que nous discernons le point de rencontre de la topographie et du *topos* dans les paysages étudiés. À notre sens, ces tableaux offrent en effet la représentation d'un lieu reconnaissable à partir de signes iconiques plus ou moins mimétiques ; on retrouve par exemple un bon nombre de toiles à vue panoramique où le site est précisément indiqué, voire identifiable - même sans être inscrit. Que l'on songe à certaines des premières œuvres de Renoir comme *Les Champs-Élysées pendant l'exposition parisienne de 1867* (1867), ou *Le Pont des Arts* (1867). L'une présente un aspect pastoral de la ville, avec des repères historiques tel le Palais de l'Industrie, construit pour l'Exposition Universelle de 1855<sup>6</sup>, tandis que la seconde offre une vue du Paris plus impérial de Haussmann. En même temps, ces tableaux donnent le relief du terrain en mettant en valeur les éléments clés de sa topographie, un croisement de chemins, un quai, un pont ou un dôme. Telles que bien d'autres exécutées durant cette époque de réorganisation urbaine, ces toiles, nous permettent de concevoir la peinture de paysages comme une production marquée par la cartographie, où s'envisage un lieu commun, un état de la société contemporaine.

Comme on le voit, la topo-inscription s'insère dans un contexte iconique qui cherche à rendre compte de la physionomie d'un terrain, en mettant en jeu trois éléments constitutifs : le lieu, l'image et l'écriture. Ce serait là, le dispositif actualisé dans le domaine de la cartographie, un champ d'activité représentationnelle où se conjuguent les mêmes constituants et qui s'exerce

---

<sup>6</sup> Voir Herbert, Robert L., op.cit., p.6.

de manière analogue, projetant sur une surface plane les lieux, marqués d'indices nominatifs, et le relief d'un terrain. En procédant à ce rapprochement, on est amené à examiner de plus près ce genre de production et, sous ce rapport, à évoquer l'ouvrage de Svetlana Alpers<sup>7</sup>. La démarche envisagée ici vise d'abord à déterminer dans quelle mesure les rapports reliant autrefois l'art de la cartographie et celui de la peinture, exemplifiée en l'occurrence par la peinture hollandaise du dix-septième siècle, sont réinventés dans la peinture de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Pour autant que ces rapports se manifestent, on s'efforcera d'abord de les reporter sur le contexte extra-pictural, puis d'interroger le mode de fonctionnement de l'inscription cartographique par rapport à celui de la topo-inscription.

La confrontation de ces deux genres de production dans le cadre de notre argument nous permettra éventuellement de déterminer si la conception de la topo-inscription est assimilable, sur certains plans, à celle de l'inscription cartographique, et si un traitement cartographique favorise par conséquent l'étude de la topo-inscription. Le cas échéant, on sera dès lors à même d'envisager l'inscription cartographique comme un modèle heuristique ayant pour objectif d'expliquer la nature et la manière d'être de la topo-inscription. Le fait de cerner les rapports prévus pour relier cette inscription à l'inscription cartographique laissera éventuellement découvrir sur quel plan ils s'articulent, afin de situer les convergences et les écarts, les recouvrements et les restrictions. Ajoutons que la démarche amorcée ici vise, en fin de compte, à élucider un certain nombre d'instances de topo-inscription dans l'œuvre des peintres, des impressionnistes et leur cercle pour

---

<sup>7</sup> Alpers, Svetlana, *The Art of Describing*, London, Penguin Books, 1989.

la plupart, travaillant à Paris et dans ses environs durant la période allant des années soixante jusqu'à l'avant-dernière décennie du dix-neuvième siècle.

Envisageons successivement les problèmes que nous avons soulevés et tout d'abord les affinités révélées au plan historique, en les projetant sur l'émergence de la cartographie. Il faut rappeler ici, en point de départ du présent exposé, le constat fondateur de l'ouvrage sur la cartographie<sup>8</sup> dû à J B Harley et David Woodward, selon lesquels les cartes sont à définir comme "des représentation graphiques facilitant une compréhension spatiale de choses, de concepts, de conditions, de processus ou d'évènements dans le monde humain."<sup>9</sup>.

Notre parcours est organisé selon un découpage conceptuel qui considère d'abord la topo-inscription dans ses rapports avec la cartographie. Nous donnerons donc, dans un premier temps, un bref aperçu de ce domaine d'activité, en indiquant les évènements proprement historiques, puis artistiques, ayant infléchi son trajectoire. En un deuxième temps, ces acquis seront reportés dans le contexte du dix-neuvième siècle, afin de déterminer si, par suite de circonstances analogues portant sur l'acquisition de territoires d'outre-mer ainsi que sur les progrès de la géographie, un renouveau d'intérêt

---

<sup>8</sup> Selon Harley and Woodward, "Manuel Francisco de Barros e Sousa, Viscount of Santarém, the Portuguese scholar-author of the influential facsimile *Atlas* of early maps first published in 1841, [is] credited with coining, in 1839, the word "cartography" for the study of early maps [...] The word was soon applied to cartography in general in the senses we use it today and was to appear in many European languages by the second half of the nineteenth century", Harley, J B and Woodward, David, eds., *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean, vol I, The History of Cartography*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987, p.12 et note 93.

<sup>9</sup> " ... graphic representations which facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes or events in the human world." Ibid., cité par Tyacke, Sarah, "Intersections or disputed territory", *Word and Image*, vol. 4, no. 2, April-June, 1988, p.573.



pour la cartographie s'est produit, marquant de son empreinte la peinture de paysage.

Les traces de cartes remontent, on le sait, à la préhistoire, traversant le monde ancien pour émerger à l'époque médiévale où l'on situe les débuts de la cartographie européenne. Une mise en perspective de cette dernière permettra, semble-t-il, de broser un tableau propre à mobiliser notre point de vue sur la topo-inscription. C'est pourquoi nous privilégierons ce volet, dont l'avènement s'articule autour d'un certain nombre de repères. Le point de départ de cette évolution est communément localisé dans la *mappamundi*<sup>10/11</sup>, qui offre un aperçu synthétique sur la pensée médiévale en mettant en relation la sphère terrestre et l'ordre cosmique, les plans politique et théologique. En outre, il faut signaler que la mappemonde vise à décrire l'*orbis terrae* et les révolutions célestes, mais aussi à esquisser les traits pertinents de la réalité géographique contemporaine. Ainsi que l'ont montré les chercheurs, de tels artefacts ne sont cependant pas dénués de visées esthétiques : "En même temps que les cartes remplissent des buts spécifiques dans les milieux monastiques, les associations acquises dans la culture monastique se prolongent en œuvres d'art conçues pour être exposées dans des palais ecclésiastiques."<sup>12</sup> Lorsque ces objets sont introduits dans le cadre de l'enseignement, conformément à leur fonction pédagogique, la signification de la carte se laisse appréhender par le biais d'écrits

---

<sup>10</sup> Nous écartons le genre de carte dite T-O, qui date du début du moyen âge. Car, en général, le pan représentationnel n'y est pas.

<sup>11</sup> "Patrick Gautier Dalché... notes that, beginning in the early ninth century, the term *mappamundi* is first employed in catalogues of monastic libraries to designate unbound works on parchment whose origin has been traced to late antiquity" (Kupfer, Marcia, "Mediaeval World Maps: embedded images, interpretative frames", *Word and Image*, vol.10, no.3, July-September, 1994, p.264.).

<sup>12</sup> "At the same time that maps served distinctive purposes within monastic settings, associations they acquired in monastic culture carried over into works of art conceived for display in ecclesiastical palaces." Ibid.

complémentaires dont, réciproquement, elle infléchit la lecture. Même si la carte est conçue pour être "un accessoire scolaire familier pour l'enseignement laïc"<sup>13</sup>, il se trouve que "les cartes [...] engendrent un autre registre de sens lorsqu'elles s'insèrent dans un programme global d'imagerie religieuse."<sup>14</sup> On voit bien l'instrumentalité de la carte, qui se manifeste diversement selon le contexte particulier de son fonctionnement.

Le repère suivant date de la Renaissance, lorsque la *Cosmographia* de Claude Ptolomée, traduite et éditée en 1406 à Florence, suscite un intérêt considérable. On notera, par ailleurs, que l'ornementation de ce manuscrit atteste de la coïncidence du mot et de l'image dans la production des cartes. Mais plus important pour notre propos, puisqu'il traite de la complémentarité de l'exactitude et du traitement artistique, sera le texte de la *Geographia* où l'auteur pose les fondements de la cartographie. L'observation majeure de Ptolomée est que cette pratique dispose de deux modes de fonctionnement, le géographique et le chorographique, censés désigner respectivement " ... les mesures ou considérations mathématiques propres à la géographie (concernant le monde entier) et le domaine descriptif de la chorographie."<sup>15</sup> D'où l'emploi de deux langages distincts, l'un mathématique et l'autre pictural<sup>16</sup>. Reste qu'au fil du temps, avec d'une part l'éclosion de la

---

<sup>13</sup> "A familiar schoolroom apparatus for instruction in secular literature", *ibid.*, p.265.

<sup>14</sup> "maps [...] generated another register of meaning when inserted within a large program of religious imagery". *Ibid.*

<sup>15</sup> "... the measuring or mathematical concerns of geography (concerned with the entire world) and the descriptive ones of chorography (concerned with particular places." Alpers, Svetlana, *op. cit.*, p.133.

<sup>16</sup> Lucia Nuti signale que la distinction renvoie à l'autorité de Ptolomée et à sa notion de deux différents langages cartographiques, le mathématique et le pictural, étant typiques de deux différentes branches de la représentation du monde : " [...] Geography and Chorography, whose aims and purposes Ptolemy distinguished at the beginning of his *Geographike Ufeghesis*. That distinction lay at the basis of the geographical culture of the Renaissance. For more than two centuries, Geography and Chorography were intended to stand on their own separate grounds, in opposite roles. In this attitude, they are portrayed by Claus Jansz Visscher in the cartouche painting in his seventeenth-century map of the Seventeen Provinces, two females turning their backs to each other rather mistrustfully: on the left Geography with her measuring instruments, on the right Chorography with her brushes and a roll of paper, unwound enough to

géographie et de l'autre l'épanouissement de l'image, "la portée de la pratique cartographique prend de l'extension, tout comme le rôle des tableaux. Souvent, les distinctions entre mesure, notation et représentation par images s'estompent."<sup>17</sup>

Au fur et à mesure que la conception initiale se définit, ce genre de représentation - qui part d'une vision encyclopédique - en évacuant les images cosmographiques, se mue en carte proprement géographique, telle que nous la concevons aujourd'hui. Cette carte s'engage à décrire le relief d'un lieu en même temps qu'elle le dessine sur une superficie, rehaussée d'images topologiques. Sous cette forme, la carte atteint son apogée au dix-septième siècle où elle figure, à de fréquentes reprises, dans la peinture hollandaise contemporaine.

La "pulsion cartographique" dans l'art hollandais de cette époque a été minutieusement étudiée par Svetlana Alpers, notamment dans l'avant dernier chapitre de son ouvrage intitulé *The Art of Describing*. Dans son introduction, l'auteur fait remarquer que " ... En aucun autre temps ou lieu, il n'y eut une telle coïncidence entre pratique cartographique et représentation par images."<sup>18</sup>. Comme l'auteur le démontre, cette descriptibilité qui fait le propre de la cartographie devient le mode d'expression de la peinture contemporaine, dont elle détermine largement par ailleurs la conception formelle. D'où l'exemplarité de *L'art de la Peinture* de Jan Vermeer, mais aussi et surtout celle de la *Vue de Delft ...* ". Si, toutefois, au dix-septième

---

show one of her products , a town view ... ". "The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language", *The Art Bulletin*, vol.LXXVI, no. 1, March 1994 p.117.

<sup>17</sup> "The reach of mapping was extended along with the role of pictures, and time and again the distinctions between measuring, recording, and picturing were blurred." Alpers, Svetlana, op. cit., p.134-135.

<sup>18</sup> "... there was at no other time or place such a coincidence between mapping and picturing." Alpers, Svetlana, op. cit., p.119.

siècle, "la fascination pour des peintures incluant des mesures"<sup>19</sup> persiste encore, au dix-huitième "la culture rationaliste [...] parvient finalement à abolir la distinction ptolémaïque et à employer une seule cartographie, un seul langage. Le système représentationnel change. L'exactitude se succède à la ressemblance dans l'expression de la vérité et on assiste à un mouvement général vers l'expulsion du langage pictural hors des cartes."<sup>20</sup>. Réciproquement, les cartes ne figurent plus guère dans les tableaux, tandis que la conception topographique, qui en structurait jusqu'alors le dispositif visuel, est écartée au profit de la *picturalité*.

Il convient à ce stade de tenter une reconfiguration de la problématique de la topo-inscription, en la reportant cette fois sur le plan événementiel. Signalons qu'en ce qui concerne la convergence d'un moment historique et d'une restructuration territoriale, on trouve des points communs entre la toile de fond de l'art du nord au dix-septième siècle et celle de la peinture à la seconde moitié du dix-neuvième siècle en France. D'où certains points de rencontre de l'inscription cartographique et celle qui, à notre sens, pourrait être considérée, de par son comportement, comme son avatar dans la peinture impressionniste, rencontres concernant non seulement la mise en œuvre mais aussi l'actualité politique. Comme l'explique Alpers en remontant au siècle précédent, où la valeur documentaire des cartes va s'affirmer : "Toute une gamme de personnes a pris part à l'explosion qu'a subi l'illustration géographique au cours du seizième siècle. Un certain

---

<sup>19</sup> "the fascination for paintings that incorporated measurement", Nuti, Lucia, op.cit., p.118/119.

<sup>20</sup> "The rationalist culture ... finally succeeded in removing the Ptolomaic distinction and employing only one cartography, only one language. The representational system changed. Exactitude took over from lifelikeness in the expression of truth and there was a general move toward the expulsion of pictorial language from maps." Nuti, Lucia, op.cit., p.120.

nombre de raisons à cette explosion peuvent être avancées - opérations militaires, demande de nouvelles, commerce [...] etc. ..."21.

C'est ici que nous situons le premier point de conjoncture entre les deux périodes. On pourrait en effet établir un parallèle entre les événements contemporains présidents à la relance de la pratique géographique, et ceux, analogues, en jeu dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle en France. Nous songeons ici à la mise en place, à la première moitié du dix-septième siècle, de l'Empire néerlandais, marquant les débuts de la doctrine colonialiste. Mentionnons, entre autres, l'extension du contrôle sur l'Indonésie, New Amsterdam, Taiwan, par l'entremise duquel s'établissent des relations commerciales avec la Chine. Or, il se produit dans la France du dix-neuvième siècle un certain nombre d'occurrences du même ordre : " ... la révolution industrielle et l'expansion démographique de l'Europe vont provoquer l'extension des Empires coloniaux français et anglais. Entre 1860 et 1914, s'opère un véritable partage du monde (en Afrique et en Asie essentiellement) qui ne va pas sans créer des rivalités entre vieux pays colonisateurs ... ou des revendications de la part de nouveaux venus."22. Signalons aussi le rôle de la presse qui envahit toutes les sphères de l'actualité, de même qu'elle influence le comportement des diverses couches de la société. Lorsqu'il est question des expéditions militaires lancées par Napoléon III dans des pays inconnus du grand public, la mission de la presse s'avère primordiale, au niveau de l'information, des commentaires touchant les mouvements de l'armée, mais aussi de l'octroi d'indications géographiques pertinentes sur les territoires nouvellement conquis. Cette

---

<sup>21</sup> "A great range of people took part in the explosion that geographical illustration underwent in the sixteenth century. A number of reasons can be given for the explosion - military operations and demand for news, trade ... among others." Alpers, Svetlana, op. cit., p.126.

<sup>22</sup> *Encyclopédie Alfabétique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1977, p.459.

circonstance n'est pas sans rapport avec l'intense promotion de la carte dans l'enseignement de la géographie (discipline considérée jusqu'alors comme un simple adjuvant de l'histoire) qui a lieu au début de la même période<sup>23</sup>.

On ne peut évidemment parler de façon pertinente du redémarrage de l'activité cartographique et plus particulièrement du relevé topographique, sans prendre en compte l'organisation de la voirie parisienne<sup>24</sup>. Mise à l'exécution entre 1833 et 1870, l'entreprise est réalisée par le Baron Haussmann, encore que l'extension du projet envisagé reste encore inachevée. Parallèlement, et non sans rapport, s'élargit le panorama de distractions proposées au grand public, surtout dans la banlieue de Paris. Le réseau ferroviaire récemment construit<sup>25</sup> offre un moyen supplémentaire d'en tirer profit : "Les voies posées depuis 1850, surtout à l'ouest de la ville, avaient mis d'un coup la campagne à la portée de Paris, pour un week-end ou même pour un jour ouvrable."<sup>26</sup>

Au-delà des modifications provoquées dans la structure des quartiers, dans leur composante sociale et dans l'activité commerciale ainsi initiée, la

---

<sup>23</sup> Le mouvement "a déjà pris pied à l'école primaire et à l'école spéciale [...] au cours des dernières années de l'Empire. Après la défaite, un grand mouvement d'opinion qui regroupe des hommes politiques libéraux, les Sociétés de géographie<sup>23</sup>, des patriotes de tout bord, installe la géographie dans tous les niveaux d'enseignement." Robic, Marie-Claire, "Carte et topographie : quand pédagogues, savants et militaires définissent l'intelligence du terrain (1870-1914)" *L'Oeil du Cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, Bousquet-Bressolier, Catherine, dir., Paris, C.T.H.S., 1995, pp. 252-253.

<sup>24</sup> On notera que des travaux de développement des villes se sont déroulés non seulement à Paris mais en province également, à Marseille, Lyon et Orléans comme à Lille et à Rouen.

<sup>25</sup> La première ligne ferroviaire, inaugurée en France en 1837, relie Paris et Pecq : "À la fin du mois d'août 1837, on put procéder à l'inauguration, à l'embarcadère de la place de l'Europe. Pour rassurer les inquiets, ce fut la Reine Marie-Amélie qui monta la première dans cette "voiture aérienne suivie de ses filles. Le roi présidait cette cérémonie, mais ne grimpa pas dans l'engin aux côtes de son épouse, le conseil des ministres s'y étant vivement opposé ... Le train orné de fleurs, de guirlandes et de drapeaux s'ébranla enfin et ... ", ' La musique de la garde nationale joua des fanfares pendant le trajet. Personne ne s'enrhuma sous le tunnel ; la locomotive n'éclata point ; les wagons ne déraillèrent pas et l'on put croire qu'un voyage en chemin de fer n'était pas nécessairement mortel' (Maxime du Camp). Citations prises dans *Des Ternes aux Batignolles*, Paris, Mairie du XVIIe et Musée Carnavalet, 1986, p.72.

<sup>26</sup> "The lines laid down since 1850, especially those to the west of the city, had quite abruptly rendered the countryside available to Paris, as part of a weekend or even a work day." Clark, T J, *The Painting of Modern Life*, London, Thames and Hudson, 1984, p.149.

reconstruction des voies publiques a pour effet immédiat de transformer la physionomie de la capitale. Cette circonstance, en mettant en valeur le tracé des rues, est donc susceptible d'avoir suscité chez les peintres contemporains une perception de la superficie de la ville que l'on pourrait qualifier de cartographique. Autrement dit, tout se passe comme si on isolait la rhétorique cartographique pour la greffer sur l'énoncé visuel.

Essayons à ce point de récapituler, en invoquant les repères aptes à rapprocher cartographie et peinture à l'époque que nous visons. C'est d'abord l'évacuation du langage mathématique au profit du langage pictural ; puis l'intérêt pour l'actualité politique, en l'occurrence celle du dix-septième siècle, que nous avons confrontée à celle du dix-neuvième siècle ; et en dernier lieu, la réorganisation des rues parisiennes et le réagencement de certains quartiers. Il faut à présent relier cette reconstruction historique à la Nouvelle Peinture, tout en essayant de localiser les rapprochements, les accommodements et les écarts, en les reportant cette fois sur la performance visuelle.

Compte tenu de la période où s'insère notre propos, la vision impressionniste est celle qui sera primée ici. D'où le privilège accordé à l'aspect documentaire de la peinture de paysages, surtout des paysages de banlieue. Cette peinture a en effet tendance à évoquer son objet de telle sorte que le site visé puisse être reconnu, par un repère identifiable - par exemple un écrit sur une façade ou sur un panneau-réclame - ainsi que par la configuration des traits donnant le relief d'un terrain et où la signification de l'inscription joue un rôle capital. Par ce biais, le paysage peint se mue de terrain flou en lieu distinct, se dessinant comme un relevé topographique.

L'approche selon laquelle cartographie et peinture peuvent être ainsi ajustées l'une à l'autre aux plans historique et culturel est confortée par le constat d'un point commun à reporter sur le plan sémiotique. Il s'agit de la co-présence dans un seul et même espace de signes iconiques et écrits, instaurée tant dans l'élaboration d'une carte que dans l'exécution d'une peinture à inscription. Chacune de ces productions s'offre donc comme lieu d'interférences du verbal et du visuel, suscitant un répertoire important de relations signiques. Or la confrontation de l'inscription cartographique et de la topo-inscription fait resurgir une divergence significative quant à la fonction de l'entité verbale dans sa relation avec l'espace visuel. En effet, dans la représentation graphique qu'est une carte, l'inscription est censée fonctionner comme une étiquette servant à indiquer son objet par dénomination ou nomenclature. Corrélativement, les caractères utilisés à cette fin, même s'ils sont dotés d'une apparence décorative, doivent être tracés de manière à privilégier la lisibilité. D'un côté, donc, la fonction de l'inscription - et de l'autre, la forme qu'elle revêt.

Si l'on examine les mêmes éléments dans un contexte pictural, on découvre qu'un écart se produit sur les deux plans. Dans les tableaux en question, l'inscription du nom d'un endroit ou d'un trait proprement topographique à l'intérieur de la composition est exceptionnelle. Cet indice, s'il est présent, est donné après coup, écrit à la main sur le support. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une référence indirecte, assimilable à la représentation plastique qui désigne son objet de biais. Le nom inscrit sera le plus souvent celui d'un propriétaire, indiqué sur la façade d'un atelier, d'une auberge ou de tout autre local. Réitérée dans les tableaux de paysage, cette pratique fort répandue à l'époque participe d'une reproduction rigoureuse du



motif original. Quant aux caractères, intégrés à la texture de l'image, ils auront assisté à la genèse comme à l'exécution de l'œuvre. On peut constater une coïncidence de signes écrits, chromatiques et texturaux marquant leur constitution, en fonction de laquelle chaque type de signe est investi d'une signification autosuffisante. Envisagée sous ces deux optiques - celle du fonctionnement et celle de l'articulation signique - la topo-inscription s'est donc distanciée de l'inscription cartographique proprement dite.

L'idée de maîtriser une étendue de terrain en la confinant dans des bornes prévues, de manière à ce qu'elle soit immobilisée dans un espace discret qui soit celui de la carte, ne va-t-elle pas à l'encontre de la vision impressionniste ? Il semble évident que les paysages à inscription pris dans leur ensemble étant à même de capter la vue de leur environnement par l'application de 'touches' d'actualité, avec un peu de recul, dans la manière impressionniste, la carte se constitue d'elle-même. Ces 'touches', que l'on pourrait envisager comme des indices topographiques, aménagés de façon à mettre en valeur le contexte historique, s'offrent en même temps comme des *topoi* dotés de résonance sociale. Elles se reconnaissent dans l'évocation d'habitudes, de pratiques et d'occupations, ainsi que dans celle d'évènements locaux comme l'inondation à Port-Marly. Il s'agit de tout ce que les inscriptions viennent souligner en signalant par exemple le nom d'un établissement commercial en vogue, d'un lieu d'amusement ou bien en faisant référence à des produits utilisés ou consommés par la nouvelle société industrielle et marchande.

Certes, ce que les critiques de l'époque reprochent aux peintres impressionnistes - notamment le non-fini formel et exécutif jusqu'à l'aspect fragmentaire des formes et des figures où l'aperçu et le détail l'emportent sur

l'intégralité - n'est pas en conformité avec la visée traditionnelle de la carte. D'autant que tout ce qui caractérise cette manière artistique ressort à l'idée de mobilité, de fragmentation et du désir de capter un instant fugitif. Si bien que, reporté sur l'aspect optique, le traitement impressionniste se retrouve à l'opposé de l'articulation d'une carte qui vise à figer l'objet dans un encadrement prescrit. D'autre part, se pourrait-il que l'instauration d'une topographie se manifeste moins dans le traitement de l'objet visé que dans la prédilection accordée à cet objet ou ce groupement d'objets ? Si les peintres impressionnistes et leur cercle reviennent dans les tableaux de paysages sur un nombre restreint de motifs comme sur certains environnements, inscrits d'énoncés prolongeant leur aspect signique, et si la communauté des trois constituants - motif, environnement et inscription - apparaît comme un *topos*, les éléments sembleraient aptes à se coaliser justement parce qu'ils constituent les parties d'un tout fragmenté par la seule propriété expressive de ses composants. Pour cette raison sans doute se dégage de leur reconstitution une cohérence topique remarquable. C'est dans cette perspective que nous envisageons la conjoncture de la carte proprement dite et d'une production empreinte d'une cartographie instaurée par l'assemblage de paysages impressionnistes.

Dans la mesure où des effets de contraste ou de relief se repèrent dans les inscriptions qui nous intéressent ici, ils ne ressortent pas de l'exécution, mais s'opèrent plutôt par le biais d'un support - panneau-réclame ou affiche, souvent façade - sur lequel l'écriture est apposée. Plus fréquemment, les caractères inscrits s'harmonisent avec les signes iconiques, s'intègrent ou tendent à se dissoudre dans le fond, conformément à la manière artistique dont ils relèvent. Telle est l'inscription lacunaire *Location de Canots*,

déposée par Monet dans certaines de ses versions de *La Grenouillère*, où l'inconsistance des eaux semble avoir gagnée la texture des caractères. En ce qui les concerne, privilégier l'imprimé ou l'écriture manuscrite est apparemment ordonné par leur aspect initial. Ainsi, sauf exceptions, la valeur décorative de la lettre n'est guère exploitée pendant les années soixante et soixante-dix comme elle le sera dans les vingt dernières années du siècle.

L'intelligence d'effets dérivant de l'usage habile des caractères se laisse néanmoins percevoir dans l'œuvre de certains créateurs antérieurs. Chez Jongkind, par exemple, la forme, les contours et l'inconsistance des caractères inscrits dans ses toiles fait écho à la fragilité de ses figures. Et Manet, dans une toile tardive, met en oeuvre un dispositif analogue, encore que de manière plus poussée. Alors que dans le portrait de Zola (1868) il se sert de lettres d'imprimerie pour les deux inscriptions afin de 'mimer' l'aspect original de la brochure, dans la toile intitulée *Au Café* (1878), pour faire valoir la présence de l'unité lexicale dans la configuration globale, il joue du profil des caractères inscrits, le répercutant dans l'orientation des figures : l'obliquité de la première composante de cette unité est réitérée par les hauts-de-forme inclinés, la raideur de la seconde se voit reprise dans la posture de la jeune fille. Dessinant ainsi la trajectoire allant de l'écrit à l'image, le peintre permet de concevoir leur enchaînement. Reliant au plan graphique le message et la diversité du public visé, il rend apparent l'objectif de l'annonce publicitaire, informant de la sorte notre perception des personnages peints. L'articulation visuelle, voire l'exploitation de la "physionomie esthétique"<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Christin, Anne-Marie, *L'Image Écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Collection Champs" 2001, p.168.

des caractères vise peut-être aussi à évoquer le mouvement, voire la souplesse des clowns-acrobates nommés par l'inscription.

Au fil des ans, la transcription d'effets relevant du graphisme des caractères va devenir l'objet d'une recherche constante en peinture. Van Gogh, par exemple, saura exploiter la taille et parfois la forme des lettres pour donner à la représentation un contenu thématique. Mais la véritable exaltation des écritures, manifeste dans l'œuvre de peintres comme Toulouse-Lautrec, Bonnard puis Steinlen et d'autres qui en prennent le relais, ne se produira que plus tardivement, étant tributaire de développements dans le domaine de l'imprimerie - la typographie notamment - ainsi que de ceux ressortant à la publicité naissante et notamment à l'art de l'affiche. Toutefois, comme le note Anne-Marie Christin, même auparavant, l'esthétique de Manet "... qui donnait aux éléments matériels de la peinture – support, "onguents", jeux de valeurs – le rôle que l'on réservait jusqu'alors surtout à l'inspiration ... allait avoir un rôle considérable dans l'évolution de l'affiche."<sup>28</sup>.

Jusqu'à présent, l'objectif de notre exposé a été de suivre le tracé historique de l'inscription cartographique, puis de mettre en place notre argument. Il convient à présent de ramener nos perceptions à un corpus de tableaux représentatifs où la topo-inscription entre en peinture. Nous débuterons en constatant que si l'empreinte de l'actualité proprement politique se répercute dans ces œuvres, elle ordonne la manière dont le sujet est envisagé plutôt que la substance contextuelle. Excepté pour la peinture académique, il ne s'agira plus, comme par le passé, d'un rapport direct reliant les opérations militaires, l'acquisition de territoires, et leur reconfiguration sous forme

---

<sup>28</sup> Ibid., p.162.

picturale. On peut cependant supposer qu'intensifiée par le climat courant, la connaissance de tels évènements, par le biais de reportages, se déverse dans la production artistique contemporaine<sup>29</sup>, comme toute autre expérience collective réfléchie ou directement observée. De plus, en soutenant qu'une vision dérivée de la cartographie s'est réinstaurée, rejoignant à certains égards l'époque de son apogée, il importe de signaler le privilège accordé à un aspect singulier. Il s'agit, bien sûr, de la topographie, dont le relief ressort à la configuration spatiale, la primauté de cette levée étant impliquée du reste par la présence éventuelle, manifestement fortuite, de personnages.

La tendance à privilégier la dimension spatio-temporelle se reconnaît, par ailleurs, à l'intitulé. Sa précision doublée, voire retracée dans le schéma graphique, encore qu'il n'est pas inscrit sur le support, est dans bien des cas affinée par l'adjonction à l'intérieur du cadre d'un élément lexical complétif. Parmi de nombreuses instances conformes à ce modèle, on évoquera la toile intitulée *La rue des Francs-Bourgeois, démolition - 19 avril 1868* (1868), due au peintre Johann-Barthold Jongkind. Dans cette instance, si le thème d'une démolition est tant travaillé, en dégagant le fond sur lequel elle se profile - le sentier rural, étroit et boueux, les maisons d'apparence modeste, vouées elles aussi à la démolition et les charrettes à l'utilité qui perdure - cette peinture, ainsi traversée par la circonstance contemporaine, révèle la signification historique d'où l'intitulé tire son sens.

En effet, on est frappé par la récurrence de toiles traitant de la démolition de bâtiments, de percements de rue ou de la mise en place de pavements. Rivalisant avec la photographie, de telles représentations visent

---

<sup>29</sup> On peut penser, sous le rapport historique, à l'Exécution de l'Empereur Maximilien telle que Manet la représente en 1867.

apparemment à enregistrer l'aspect actuel de la rue tant qu'il est encore visible. En l'épingleant sur la toile, leurs auteurs ambitionnent-ils d'arrêter la transformation, de la maîtriser et de se conduire en cartographes qui, en délimitant le terrain, s'autorisent à le contenir dans un espace fini ? Dans ces tableaux de paysage, le rapprochement de la topo-inscription au texte iconique est variable. Parfois, le nom du lieu représenté est tout simplement écrit de la main du peintre sur le support, et reste sur les bords sans être assimilé à la configuration picturale. À titre d'exemple, on citera deux toiles de Boudin. La première, intitulée *La Plage à Trouville* (1865), porte la mention *Trouville à la plage 61* (notons au passage que le tableau est signé E. Boudin 1865, ce qui semble indiquer que le travail sur cette œuvre s'étire sur plusieurs années) ; sur la seconde, intitulée *Le Port du Havre* (1888), est pareillement indiqué *Le Havre E. Boudin '88*.

Un peu plus complexe se révèle le genre d'inscription qui, de concert avec le schéma iconique et par le biais d'un indice à fonction topographique, cherche à parfaire le graphique du lieu. Un tel exemple est fourni par l'inscription insérée dans le *Pont Neuf* (1872) de Renoir. Dans une rangée de bâtiments dont le profil inégal marque l'ancienneté, on distingue en scrutant la toile, sur le front de l'une des constructions, le nom *Maison Cotlen*. Que l'inscription soit optiquement résorbée au point qu'elle se déchiffre à peine reporte la signification de l'écrit davantage sur son aspect visuel. Ce qui laisse à penser qu'elle vise à combler les signes formels pour repérer, tout en célébrant sa singularité, ce quartier plein de mouvement - pris en charge dans l'instance par les passants, les flâneurs, les enfants, les chiens et même par les nuages flottants - et qui avait échappé aux effets d'une modernisation que Renoir condamnait rigoureusement.

De conception très différente sera l'aquarelle intitulée *L'Église de Saint-Médard et la rue Mouffetard* (1868)<sup>30</sup>, due à Jongkind. L'inscription qui y est insérée anime la face vide d'un mur, tant par son aspect graphique que par l'extension sémantique à laquelle se prête le vocable. Sur le devant d'un bâtiment situé dans le fond, est reproduite une inscription désignant des matières diverses, à savoir *BOIS/ CHARBONS/ TERRE BOIS/COKE*, utilisées à l'époque pour le chauffage, et vraisemblablement destinée à la vente en cet endroit. On remarquera qu'il s'agit ici d'un paysage de neige, relevé de figures emmitouflées : c'est par ce biais que l'inscription se glisse dans la thématique du tableau. Car les matières évoquées dans l'inscription, connotant la chaleur et le bien-être, s'engagent contre le froid, tout en fournissant un contrepoint avec la tenue plutôt raide, glacée même, des figures espacées, qui ont l'air figées sur place. D'un autre point de vue, une espèce de convergence signifiante s'opère d'une part par l'emplacement de l'inscription au bout de la rue, dont le parcours attire le regard vers l'intérieur ; et de l'autre, par le sens d'une écriture qui instaure la présence *in imagine* d'un foyer dont l'ardeur accueillante, intensifiée par la répétition et l'accumulation des matières désignées, est apte à récupérer un mouvement analogue vers le lieu d'où émane la chaleur.

Revenons à présent à une seconde toile de Jongkind. déjà mentionnée dans un autre contexte. C'est la *Rue des Francs-Bourgeois, démolition, 19 avril 1868* où l'affichage de l'écrit *FABRIQUE DE CUIRS FORTS* sur la superficie d'un bâtiment en voie de démolition, reporté sur la topographie de la scène représentée, la figuration et la documentation textuelle mises de la

---

<sup>30</sup> Signalons au passage que cet endroit figure à nouveau dans une huile exécutée elle aussi en 1868, mais par une autre saison de l'année.

sorte en corrélation, permettent ici encore de repérer le site visé (bien que l'existence d'un titre introduise une certaine redondance dans cette démarche). Sur les inscriptions qui reviennent ponctuellement chez Jongkind, citons le peintre Signac : "Il s'amuse toujours à transcrire en caractères embellis mais très lisibles, les lettres de toutes les affiches et enseignes, qui enjolivent les rues de ses villes, les carrefours de ses villages : depuis le grand placard de la rue des Francs-Bourgeois-Saint-Marcel, "Fabrique de cuirs Forts"<sup>31</sup> jusqu'à l'enseigne de la "Droguerie" de la rue Carretterie à Avignon..."<sup>32</sup>. Nous voudrions nous attarder sur une facette complémentaire de l'inscription de *La rue des Francs-Bourgeois*, car elle permet de souligner la coïncidence de deux discours, d'ordre verbal et visuel.

Remarquons d'abord que l'activité signalée par cette topo-inscription peut être qualifiée d'ouverture à l'*istoria*. Les cuirs forts ainsi désignés auraient été utilisés à l'époque pour des articles de sellerie et pour la fabrication de bottes, sans doute à l'usage de l'armée, mais aussi des habitants du quartier. De notre point de vue, le récit s'initie à partir du concept de région notionnelle<sup>33</sup> ; ce sera en l'occurrence la région circonscrite par la notion de durabilité, évoquée par le couplage "cuirs forts" et articulée tant par le biais de la matière invoquée que par l'accent mis sur un type particulier. Dans cette instance, la "visée particulière sur le sens"<sup>34</sup> fournie par la sémantique du texte lexical se prolonge visiblement dans le texte peint. Elle s'indique dans la facture, notamment par l'empâtement de pigment noirâtre, dont

---

31 Ici il renvoie à la gravure qui précède la peinture à l'huile.

32 Signac, Paul, *Jongkind (1819-1891)*, Paris, Les Éditions G Crès et Cie, 1927, p.125.

33 Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, op. cit., p.176

34 Ibid., p.160



même le bleu du ciel d'hiver est nuancé. Du coup, la toile entière est gagnée par une espèce de bourbe dans lequel pataugent les chevaux de labour, dont la race même évoque l'idée de robustesse. Cette vision entre en résonance avec la tentative énergique des démolisseurs pour raser un bâtiment qui semble résister à leurs efforts. Que le projet soit voué à l'échec, voilà qui est suggéré par la taille minuscule des figures - munies d'outils à leur taille, et juchées au sommet du bâtiment - à laquelle s'oppose la présence massive de l'édifice lui-même. Tout concourt, ainsi, à suggérer que l'énoncé verbal et l'énoncé visuel se meuvent dans un univers sémantique qui les confond.

Le récit interne reste néanmoins circonscrit par celui contemporain, concernant la transformation de la cité, et dont s'inspire manifestement l'activité dépeinte dans ce paysage. Quant à l'inscription, intégrée dans un site de démolition, elle permet de saisir l'amorce de l'urbanisation imposée selon certains à la ville et à ses habitants par la politique d'Haussmann. C'est donc la mise en relief de la circonstance actuelle qui permet d'accéder à un autre niveau de signification, celui de la reconfiguration de la capitale entamée par le Préfet de la Seine, et dont la réalisation s'étire sur dix-sept années. En effet, parmi les innovations apportées par Haussmann, l'une des plus radicales concerne justement la transformation de la banlieue parisienne en zone industrielle. Les usines qu'il projetait d'installer dans cet espace ou qu'il comptait transférer du centre ville, devaient être "affranchies des impôts normaux de la ville, avec de nouveaux égouts et du charbon à bon marché assurés. Il pensait décidément que les usines devaient sortir de la ville impériale. Avec le temps, les lois des impôts et les promesses du Baron ont fini par produire l'effet projeté : Monsieur Say a déplacé sa raffinerie d'Ivry, Monsieur Cail, son aciérie de Grenelle. D'autres ont fait autant, et pendant

les années soixante-dix du siècle la plaine s'emplit continûment : Haussmann en avait fait à sa tête pour l'industrie comme pour tant d'autres choses."<sup>35</sup>

Si cette transformation est élaborée à dessein, celle dépeinte dans un ensemble de toiles appareillées<sup>36</sup> dû à Alfred Sisley s'inspire d'un évènement naturel. Ces tableaux traitent tous d'un fait singulier, survenu à Port-Marly lorsque la Seine a envahi ses rives, donnant lieu à la grande inondation de février 1876. En vérité, les hautes eaux inondent périodiquement cette région ; mais cette fois, le terrain subit une véritable transfiguration, si impressionnante qu'elle se voit traitée, et même à deux reprises, dans *l'Illustration*<sup>37</sup>. Le groupe de tableaux de Sisley est constitué par sept toiles dont trois portent des inscriptions, lisibles à des degrés divers. S'enchaînant également par leur intitulé, ce sont a) *l'Inondation à Port-Marly* ; b) *Bateau pendant l'Inondation* et encore c) *Bateau pendant l'Inondation*, toutes trois exécutées en 1876. On notera en outre qu'il s'agit là d'un retour à un motif déjà traité lors d'une première inondation, survenue quatre ans auparavant.

Quant aux inscriptions, c'est Butor qui remarque que "les lettres si reconnaissables vont risquer de faire des trous dans le tissu d'une peinture qui procède par touches allusives. Il faudra donc les atténuer, corriger leur

---

<sup>35</sup> " ... free from the city's normal taxes, with new sewers and cheap coal guaranteed. He most certainly thought that factories should get out of the imperial city. In time the tax laws and the baron's promises had the intended effect: Monsieur Say moved his refinery from Ivry, Monsieur Cail his steel mill from Grenelle. Others followed, and during the 1870s the plain was steadily filling up: Haussmann had had his way with industry, as with so much else." Clark, T J, op. cit., p.29.

<sup>36</sup> Signalons qu'une de ces peintures figure dans la deuxième exposition impressionniste qui a lieu en avril 1876. Le journaliste-critique Ernest Chesneau la commente ainsi : "Tout n'est pas également bon dans les envois de M. Sisley ; mais il en est un, *La Seine à Port-Marly*, qui est l'absolue réalisation des ambitions de l'école dans le paysage. Je ne sais pas de tableau dans le passé ni dans le présent qui donne d'une façon si complète, si parfaite la sensation physique de l'atmosphère, du 'plein-air' . Voilà donc une acquisition toute nouvelle en peinture, et dont il importe de prendre note." *Paris-Journal*, jeudi 7 mai, 1874, p.2, cité dans *Les Écrivains devant l'Impressionnisme*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Éditions Macula, 1989, p.66.

<sup>37</sup> 18 et 25 mars, pp. 182 et 205. Voir *Sisley*, Stevens, Mary Anne, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992, pp.170, 172.

excessive lisibilité. Ainsi, dans "L'indondation à Port-Marly", Sisley nous a bien transmis l'inscription "A St-Nicolas", mais il en a brouillé plusieurs autres."<sup>38</sup> Ces écrits apparaissent en l'occurrence sur la face antérieure d'une auberge, remarquable pour être le seul objet (excepté le poteau télégraphique) ne ressortant pas à la nature. Mais si la forme signale sa propriété de bâtiment, l'objet accepte de devenir une autre matière que l'image ne le suggère, prenant à peine consistance pour se détacher de la toile de fond. C'est cette espèce de réflexion sur une solidité trompeuse qui "fait texte". L'effet de décomposition tangible qui s'amorce, susceptible de gagner l'environnement entier, donne à voir dans cette instance typique la manière dont l'entreprise impressionniste est conçue, puis actualisée dans l'exécution.

Or, pour autant que le traitement exécutif des inscriptions les rende plus ou moins lisibles, leur contenu, par delà le sens obvie, n'avance guère notre compréhension du contenu thématique de la représentation. Autrement dit, ces inscriptions n'envisagent pas en elles-mêmes l'élaboration d'une histoire. Un examen rapproché permet de déchiffrer le nom de l'établissement, *A St. Nicolas*, entre les fenêtres de la mansarde et celles du premier étage ; puis en bas, encadrant le dessus des fenêtres du rez-de-chaussée et celui de l'entrée, *Cagnes le Franc* (vraisemblablement le nom du propriétaire) [...] *Vin*. Selon notre perception de la chose, l'écriture prend sens plutôt par le biais de son emplacement. Autrement dit, la hauteur des deux rangs d'écriture donne la mesure du mince écart séparant le sommet du bâtiment de la montée des

---

<sup>38</sup> Butor, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, Collection "Les sentiers de la création", 1969, p.139.

eaux<sup>39</sup>. On peut en outre avancer que cette singularité, qui nourrit le concept de niveau, baigne la conception de l'ensemble des tableaux, qu'elle soit véhiculée par le nivellement de l'entrée, du bateau et des eaux ou encore par la courte projection des troncs des arbres profilés sur le fond. Ces toiles sont donc conçues essentiellement pour être une carte composite du déluge, laquelle aura pour mission de documenter l'événement en traquant sous différents angles les progrès de l'inondation qui envahit le paysage, en même temps que la topographie dessine le relief du site de sa production. On voit bien que si "la signification des cartes [...] dérive du fait que des personnes les constituent pour raconter à d'autres personnes les lieux ou les espaces qu'ils ont traversés"<sup>40</sup>, cet assemblage de tableaux se désigne comme un modèle du genre. Ainsi l'observateur est-il à même d'envisager, sinon de se remémorer l'expérience de l'inondation, d'autant plus que le motif de la nature est souligné par une présence humaine en laquelle se dessine celle du regardant.

Un autre modèle d'inscription de lieu sera celle insérée dans la représentation de la Grenouillère, motif traité dans six tableaux - dont trois dus à Renoir et trois à Monet - tous exécutés pendant la même année. "En été 1869", raconte Jean Leymarie, "Monet se fixe à Bougival, souvent rejoint en voisin par Renoir, qui habite alors chez sa mère à Ville-d'Avray. Ils sont attirés par le spectacle proche de la Grenouillère, [ ...] guinguette, baignade et centre nautique fort en vogue, de Célestin Nanteuil à Maupassant. [ ...] Chacun de ces deux artistes a peint, parfois côte à côte, au

---

<sup>39</sup> Ce constat se vérifie lorsqu'on compare la version exécutée en 1872, où deux figures se tiennent au pas de la porte et deux sont prêts à s'embarquer, avec celles plus tardives, spécifiquement *l'Inondation à Port-Marly* et l'une des *Bateau pendant l'Inondation*, où tous se trouvent déjà dans les barques.

<sup>40</sup> " The significance of maps - [...] - derives from the fact that people make them to tell other people about the places or space they have experienced." Harley, J B and Woodward, David, eds., op. cit., p.2.

moins trois tableaux successifs de ce même motif, scintillant de gaieté, de lumière et d'animation multicolore."<sup>41</sup> Plus tard, en 1881, le site est décrit par Maupassant, dans un conte intitulé *La Femme de Paul* : "L'immense radeau, couvert d'un toit goudronné que supportent les colonnes de bois, est relié à l'île charmante de Croissy par deux passerelles dont l'une pénètre au milieu de cet établissement aquatique, tandis que l'autre en fait communiquer l'extrémité avec un flot minuscule planté d'un arbre et surnommé le 'Pot-à-Fleurs', et, de là, gagne la terre auprès du bureau des bains."<sup>42</sup>

Très fréquenté au début des années soixante, l'établissement de bains en question se transforme en "guinguette" le dimanche. Fondé par un certain Père Seurin, menuisier et constructeur de navires<sup>43</sup>, il est devenu déjà plus modeste quant à ses dimensions lors de sa représentation sur les toiles impressionnistes. Vu son image populaire, on ne s'étonne pas que ce lieu, et surtout ses habitués, soient régulièrement parodiés sur la scène comme par les caricaturistes. Reste que - jusqu'au moment où la Grenouillère est détruite par le feu<sup>44</sup> - le lieu continue d'être fréquenté par le commun des

---

<sup>41</sup> Leymarie, Jean, *La Peinture Française, le Dix-neuvième Siècle*, Genève, Skira, 1962, pp.178-9.

<sup>42</sup> de Maupassant, Guy, *La femme de Paul* (1881) dans *La Maison Tellier*, nouvelle édition présentée, établie et annotée par Louis Forestier, Paris, Éditions Gallimard, Collection "Folio", 1973 ; cité par Pickvance, Ronald in *Aspects of Monet*, New York, Harry N. Abrams, 1984, p.42. Ajoutons que La Grenouillère est mentionnée au passage dans le roman intitulé *Yvette* (1884), lui aussi de Maupassant.

<sup>43</sup> Voir Pickvance, Ronald, op. cit., p.42 et note 19, p.51.

<sup>44</sup> "The fire of 1889 ... led to the desertion of La Grenouillère by its regular patrons. [...] the fact that for almost two years there were no amenities for trippers proved fatal to the resort. [...] Two things explain this dissatisfaction: one was the advent of the bicycle, which turned people's attention from bathing to long rides in the countryside; the other was the opening of a new open-air cafe near the Bougival Bridge, the Bal des Canotiers [cf. Renoir]. This, together with the Petite Reine, finished La Grenouillère." Lay, Jacques et Monique, "Rediscovering La Grenouillère", *Apollo*, vol CXXXVII, no. 375, May 1993, p.285.

Parisiens et par des célébrités locales, "comme l'éditeur Charpentier et même... Napoléon III qui arrive à l'improviste vers la fin juillet 1869"<sup>45</sup>.

Il existe actuellement cinq versions du sujet, l'une des toiles de Monet (avec inscription) ayant été détruite en 1945. Deux des œuvres restantes, exécutées en 1869, l'une par Renoir et l'autre par Monet, portent une inscription elliptique dont la première se lit *LO ON*, inscrite sur le flanc du cabaret flottant. C'est cependant en s'aidant de la seconde inscription, insérée par Monet, que l'on parvient à décrypter celle de Renoir. Malgré l'invisibilité de plusieurs caractères cachés par la corde d'amarrage, l'on saisit qu'il s'agit de la *LOCATI [ON DE] CANOT[S]*.

En l'absence de trace nominative, ces inscriptions évoquent leur objet à partir d'un indice topographique, voire d'un rappel d'une activité pratiquée habituellement dans cette région. En outre, le signe de cette distraction se réitère ponctuellement de façon à ce que, au plan du contenu, le texte lexical et le texte iconique coïncident. En effet, le motif des canots apparaît dans ceux, inoccupés et donc non contaminés par une présence humaine rivale (si ce n'est, dans l'instance de Renoir, la figure minuscule penchée pour tirer l'un d'eux vers le 'Pot-à-Fleurs'), et qui sont bien en évidence, surtout au premier plan. La coopération se prolonge dans l'expression stylistique : à la démarche impressionniste favorisant un traitement approximatif des caractères, fait écho l'articulation lacunaire de l'unité écrite. À telle enseigne que s'y instaure une espèce de rime graphico/plastique avec le dessin approximatif des formes et des figures, ainsi qu'avec le non-fini de la facture et l'itération marquée des touches de couleur. De même, si la visibilité de l'inscription prime sa lisibilité, et si la signifiante de l'écrit est donnée dans

---

<sup>45</sup> Voir *Aspects of Monet*, op. cit. p.49.

son engagement avec les signes iconiques par une sorte d'enchaînement métonymique, l'indétermination de l'écriture, se récupérant dans l'aspect fugace des eaux, a pour contrepartie le caractère passager et inconsistant inhérent aux divertissements proposés en ce lieu.

Si certaines topo-inscriptions portent sur la géographie d'un lieu, et par ailleurs, en épousant l'histoire d'une région, s'arrêtent parfois sur un phénomène singulier, d'autres relèvent d'un codage topique. Dans la mise en œuvre, ce deuxième volet laisse percer les habitudes de la collectivité, des types d'activités concernant les nécessités quotidiennes - ravitaillement, habillement, - puis celles touchant les loisirs et les distractions proprement urbaines. Le premier type englobe par exemple l'inscription apparaissant dans deux versions, très ressemblantes, d'un tableau de Claude Monet, *Rue de la Bavolle, Honfleur*, exécutées en 1864. Sur l'enseigne d'un magasin sont indiqués les produits destinés à la vente, les *DENRÉES*<sup>46</sup>. On notera qu'au plan graphique, les inscriptions sont géminées et que les principales différences entre les toiles dérivent soit d'effets de lumière modifiant légèrement la tonalité, soit du nombre de figures et de leurs activités.

Le passage à l'image qui enchaîne l'écrit à l'iconique se produit à travers les tâches journalières réglant le quotidien d'une petite ville de province, en l'occurrence le port d'Honfleur. La particularité de la fiction dépeinte réside en ce que, toute hiérarchie relative aux faits dessinés étant éliminée, les composants s'appréhendent comme circonstanciels. D'où l'absence de ce que l'on pourrait qualifier de véritable événement : "Les changements qui se produisent rue de la Bavolle ne se conforment à aucun modèle, ils sont

---

<sup>46</sup> Il est intéressant à noter qu'à l'époque, la rue de la Bavolle à Honfleur est régulièrement fréquentée par Baudelaire qui l'emprunte pour gagner le port.

imaginables mais pas vraiment prévisibles, ils évitent répétition ou séquence. Ils sont apparents pour le seul témoin oculaire - un observateur, ou peut-être l'objectif neutre d'un appareil photographique - installé devant la scène."<sup>47</sup> . Une femme se tient sur le pas de la porte ; deux figures avancent vers nous, tenant ensemble une cuvette ; un homme s'éloigne vers le coin de la rue. Quelques instants s'écoulent entre l'une et l'autre représentation - "pas plus de quinze minutes ou d'une demi-heure ne séparent les deux"<sup>48</sup> - mais rien d'inattendu ne se passe "pendant que Monet enregistre les changements anodins que seule sa présence attentive pourrait dévoiler "<sup>49</sup>. Ceci conforte l'effet de tranquillité, voire de somnolence, qui caractérise la scène et que l'inscription ne saurait troubler. En effet, il ne s'agit pas ici d'un énoncé supposant une activité conséquente, comme la location de canots, la confection sur mesure ou la fabrication de cuirs forts ; ni d'une énonciation impliquant la présence d'un locuteur. Ce sera plutôt un lexème isolé, sans agent - le nom du propriétaire n'y figure même pas. Est notée simplement l'existence en ce lieu d'un magasin de cette espèce.

Que l'adjonction d'un texte écrit ne nuise en rien à la cohérence du texte iconique, voilà qui se laisse percevoir sur d'autres registres. Autant le signifié du lexème ne modifie ni ne trouble l'intelligence du texte peint, autant la banalité connotée par les objets désignés sous le nom de 'Denrées' est parfaitement adaptée à la monotonie, au propre comme au figuré, de la scène évoquée. Le déroulement de l'histoire, dans la mesure où elle existe -

---

<sup>47</sup> "The changes that take place on the rue de la Bavoile conform to no pattern, they are imaginable but not truly predictable, they avoid repetition or sequence. They are available only to an eye witness - to an observer, or perhaps the neutral lens of a camera - installed before the scene." Isaacson, Joel, *Observation and experiment in the early work of Monet*, in *Aspects of Monet, A symposium on the artist's life and times*, Rewald, John and Weitzenhoffer, Frances (eds.), New York, Harry N. Abrams Inc., 1984, p. 21.

<sup>48</sup> " [...] no more than fifteen minutes or half an hour separates the two [...]" *ibid.*, p.20-21.

<sup>49</sup> " [...] as Monet records the uneventful changes that only his attentive presence could reveal." *Ibid.*, p.31.



la relation entre les moments isolés étant plutôt contingente que causale - n'est pas interrompu par la présence de l'inscription.

Un autre exemple de documentation d'habitudes journalières est fourni par la toile d'Édouard Manet, *Les Paveurs, rue Mosnier* (1877-78) (actuellement rue de Berne)<sup>50</sup>, nouvelle rue située entre le Pont de l'Europe et le Boulevard des Batignolles. Sur un panneau-réclame apposé sur la façade d'un bâtiment, affichant le nom et la clientèle ciblée d'un magasin bien connu à l'époque, appelé en l'occurrence 'Au Coin de Rue', s'inscrit l'énoncé suivant :

*MERE*

*[Vêtements] sur Mesure*

*ENFANTS*

*Au Coin de rue*

Il est intéressant à noter que 'Le Coin de Rue' est mentionné dans un texte de Walter Benjamin<sup>51</sup> : "On entend : 'La Ville de Paris, le plus grand magasin de la capitale', 'les Villes de France, le plus grand magasin de l'Empire,' 'La Chaussée d'Antin, le plus grand magasin de l'Europe,' 'Le Coin de Rue, le plus grand magasin du monde.' Du monde! Alors rien de plus grand sur la terre entière ; cela doit être la limite. Oh non! 'Les Magasins du Louvre' n'ont toujours pas été pris en considération, et ceux-ci

---

<sup>50</sup> Signalons que Manet a fait cinq toiles du même sujet, dont deux portent la même inscription, la seconde étant dans *La Rue Mosnier aux drapeaux* (1878). Mais c'est celle-ci qui est la plus poussée.

<sup>51</sup> Le texte, intitulé *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*, écrit en 1863, est repris par l'auteur dans la vaste collection de notes amassées pour son *Passagen-Werk*, projet qu'il ne devait jamais réaliser.

jouent du titre, 'les plus grands magasins de l'Univers.' "<sup>52</sup>. On comprend que cette topo-inscription serve de référent à un phénomène récent, emblématique de la société contemporaine, celui du grand magasin de nouveautés qui commence à paraître en France vers les années cinquante et soixante du siècle.

Le message relayé par l'affiche peinte est à envisager, en effet, dans le contexte d'une culture de consommation instituée et alimentée par des établissements marchands dont le succès dépend pour une large part de la fréquentation de femmes appartenant à toutes les couches sociales. D'où la visée publicitaire de l'énoncé inscrit dans cette toile. Symbole de l'époque moderne, l'institution du grand magasin commence dans la capitale pour s'installer bientôt un peu partout dans le pays. Chez Manet, ce phénomène est évoqué par le renvoi à un modèle typique du genre, à savoir *Au Coin de Rue*. Mais c'est en se servant d'un dispositif consistant à privilégier, par l'usage judicieux de fontes et de taille, le type de consommateur visé, puis la marchandise destinée à l'attirer, s'arrêtant sur le lieu où tout converge, que l'articulation du panneau-réclame de la toile *Les Paveurs, rue Mosnier* inscrit de façon opérante cette production dans le discours de la modernité. Le dispositif mis en l'œuvre actualise en effet la confluence d'une hiérarchie visuelle et de celle ordonnée par une entreprise publicitaire visant à accorder la priorité aux besoins ou plutôt, selon la perception d'alors, à la convoitise des femmes.

---

<sup>52</sup> "One hears: 'The Ville de Paris, the largest store in the capital,' 'the Villes de France, the largest store in the Empire,' 'The "Chaussée d'Antin," the largest store in Europe,' 'The Coin de Rue, the largest store in the world.' In the world! then none larger on the whole earth; that must be the limit, Oh, no! 'The Magazines du Louvre' still haven't been considered, and these have the title, 'the largest stores in the Universe.' ", cité par Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, London, England, MIT Press, 1991, p.91.

À ces signes de modernité répondent ceux, analogues, dont se constitue la plage iconique : les réverbères nouvellement installés, le pavement, voire l'activité des paveurs dont les casques contrastent avec les chapeaux hauts-de-forme des cochers ; puis les fiacres, encore en usage à l'époque, mais que l'institution de l'omnibus devait bientôt supplanter. En effet, dans cette projection de la vie contemporaine, se laisse percevoir - par l'agencement des différents centres d'intérêt - le remplacement de l'ordre ancien par le moderne. On constate, par exemple, que l'activité des paveurs s'effectue au premier plan et qu'elle fera obstacle à l'avancement du fiacre ; par ailleurs, le remue-ménage se répercute dans la facture, voire dans la mobilité perceptuelle de l'œuvre. Si bien qu'en tant que texte représentationnel, le tableau peut être "lu" comme une réflexion (éventuellement comme une remise en question, à en croire les détracteurs de la Nouvelle Peinture) sur les valeurs de stabilité, de continuité et de permanence, bref de la tradition.

Nous retrouvons la problématique des loisirs grâce à une citation extraite des écrits du célèbre historien d'art Meyer Schapiro : "Il faut noter, dans l'impressionnisme naissant, le grand nombre de tableaux de sociabilité informelle et spontanée, déjeuners, pique-niques, promenades, canotage, excursions en bateau, vacances et voyages d'agrément. Ces idylles urbaines [...] présentent les formes objectives de distractions bourgeoises dans les années soixante et soixante-dix du dix-neuvième siècle ..." <sup>53</sup> En effet la topographie des loisirs, telle qu'elle se présente dans la représentation plastique, est dotée d'une étonnante diversité d'expression. Les modes de

---

<sup>53</sup> "It is remarkable how many pictures we have in early Impressionism of informal and spontaneous sociability, of breakfasts, picnics, promenades, boating trips, holidays and vacation travel. These urban idylls [...] present the objective forms of bourgeois recreation in the 1860's and 1870's ... ", cité par Clark, T J, op. cit., p.3.

distraktion se déroulent en plein air, dans des salles de spectacle, ou impliquent simplement la fréquentation de cafés et autres lieux d'amusement. Les inscriptions sauront rendre compte de ces activités, soit en indiquant leur spécificité : *restaurant, buvette, bar, hôtel, salle de noces* ; soit en les évoquant à travers les produits offerts aux consommateurs : *vins, liqueurs, mets*. Des inscriptions de ce type désignent, au reste, d'autres genres de délassements : vente de billets de loterie, billard, canotage. Cette dernière activité est en vogue à partir des années soixante du siècle, comme en témoignent non seulement la fréquence de son apparition en peinture, mais aussi la pluralité et la précision des dénominations des embarcations dans le lexique de l'époque : la yole, la périssoire, le podoscaphe, le gig. Mentionnons au passage qu'outre celles de Monet et de Renoir, il existe une autre instance d'inscription de *LOCATION DE CANOTS*, articulée cette fois intégralement dans une toile de Caillebotte, intitulée *Le Ponton d'Argenteuil* (1890). Elle représente un ponton flottant qui abritait alors un loueur de bateaux avec, à l'étage, le Cercle de la Voile de Paris, dont le peintre est nommé vice-Président en 1880.

Sous l'angle des passe-temps, évoquons à nouveau la toile de Manet intitulée *Au Café* (1878). Elle rappelle, cette fois par une dénomination, un divertissement fort populaire : le spectacle. L'inscription se signale ici par un artifice graphique susceptible de poser un problème de lisibilité. C'est ainsi que Tabarant décrit le tableau : "Le fond qui est la vitrine du café, porte en lettres *vues à l'envers*<sup>54</sup> l'annonce du spectacle des "Hanlon Lees", les célèbres clown-acrobates, qui depuis le 24 mai attiraient le public au Folies-

---

54 C'est nous qui soulignons.

Bergères."<sup>55</sup> Indéchiffrable de l'intérieur, cette écriture tendra par là-même à distancier l'espace extra-pictural, rendu déjà lointain par l'opacité de la vitrine. En même temps, si la femme au premier plan nous fixe de son regard, c'est que le nôtre, pas plus que celui des figures assises devant le comptoir, ne se porte pas plus haut pour décrypter l'annonce. La mise à l'envers des caractères, ainsi que les effets de facture et d'agencement séparant le lieu fictif et l'espace visuel de l'univers habité par le spectateur, sauront donc loger dans le même enclos le regardant et les personnages peints. Par ailleurs, s'opposant ainsi à d'autres amusements évoqués dans la peinture de l'époque, le spectacle se raconte ici, s'insérant dans le panorama des distractions plutôt que d'instaurer une participation à travers une représentation iconique de ses images.

### **Une rémanence de la topo-inscription**

Il reste à nous pencher sur deux inscriptions que l'on désignera, par une sorte de justification *a contrario*, pour affiner la problématique de la topo-inscription, concluant ainsi notre réflexion sur le sujet. Les écrits en question se comportent en effet comme des topo-inscriptions au second degré. À la différence des toiles que nous venons de traiter, celles que nous abordons à présent incorporent des inscriptions cherchant à mettre un lieu spécifique en valeur de manière indirecte, sans qu'il soit représenté iconiquement. Jusqu'ici, on constatait une certaine redondance provenant de la coïncidence de la représentation du lieu et de son indice inscrit. À présent, le trait qui les rattache est effectivement détourné. Une

---

<sup>55</sup> Tabarant, A., *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, p.327.

confrontation du voir et du dire se produit alors, à telle enseigne que leur rapport de symétrie - fut-ce allusif - que l'on supposait constant, est remis en question et même subverti.

Dans les instances ici visées, même si une dénomination de lieu est présente dans l'énoncé écrit, il n'y a pas d'image de lieu sur la toile - ou bien le lieu représenté ne correspond pas à l'inscrit. Si l'instauration du lieu inscrit ne peut pas se réaliser à partir de repères formels, les interférences mot-image mises à effet par la dénomination se manifesteront différemment et sans coïncidence. Ainsi, pour autant que se produise une relation entre l'inscription et la représentation plastique, elle se laisse voir sous une optique autre que celle envisageant l'écrit et l'image sous un rapport d'homologie. Il sera plutôt question en l'occurrence de rapports occultés, où le lieu inscrit ne passe pas par l'espace de représentation. Ces instances échappent donc à la définition de topo-inscription que nous avons formulée. Ce serait le cas, par exemple, de la toile intitulée *Nature Morte à la fête Gloanec* (1888), due à Gauguin, et encore celui d'une nature morte due à Courbet, à savoir *La Truite* (1872). Dans chacun de ces exemples, le nom du lieu est inscrit sur le support, mais le site lui-même n'y figure pas, ce qui fait précisément surgir l'opposition description-suggestion forgée par Gauguin. Essayons à présent d'envisager successivement ces deux tableaux.

*Nature Morte à la fête Gloanec* représente au premier plan le dessus d'une table arrondie où se jouxent des icônes agencées à la manière d'une nature morte composée. Décentrée sur la gauche, l'agencement est tassé de telle sorte que les icônes s'offrent davantage comme un assemblage de formes amorphes que comme un arrangement d'objets reconnaissables. Ce qui procure à la composition un contexte narratif, c'est l'introduction d'une

inscription se lisant *Fête Gloanec*, apposée sur une étiquette au pourtour de la table. L'effet immédiat de cet énoncé est de mobiliser le souvenir d'un lieu "historique", la pension que tenait Marie-Jeanne et Joseph Gloanec à Pont-Aven, en Bretagne. C'est là, dans les années 1870-1880 notamment, que se réunit un petit groupe de peintres, des étrangers pour la plupart mais aussi quelques artistes français, dont Paul Gauguin et Émile Bernard, qui fondent le cercle de Pont-Aven. Tout au début de son séjour, Gauguin peint le tableau intitulé *La Nappe Blanche* (1866) la première de ses deux toiles à évoquer par inscription le nom de la *Pension Gloanec*. En octobre 1886, il quitte Pont-Aven. C'est à son retour en 1888 pour un deuxième séjour, lorsque le rejoignent Charles Laval et Louis Anquetin, qu'il produit l'œuvre qui nous retient ici. "Il était d'usage", nous raconte Roger Le Brun, à qui l'on doit la biographie de Marie-Jeanne, "qu'à l'occasion du 15 août, fête de l'Assomption, les peintres pensionnaires de Marie-Jeanne, lui offrent une de leurs œuvres, Gauguin exécuta alors la *Fête Gloanec*."<sup>56</sup>

Toutefois, l'importance de l'inscription ne tient pas seulement au fait qu'elle sert de légende au tableau et qu'elle signale l'évènement l'ayant inspirée. Au-delà de ce qu'elle marque l'actualité d'un moment, l'enjeu de l'inscription se désigne dans l'angle de vue de sa lecture. Celle-ci autorise, en effet, l'instauration d'un point de vue alternatif, juxtaposé à ceux instaurés par les différents groupements d'objets constitutifs de la nature morte et qui se conjuguent dans la mise en œuvre. Il faut rappeler à ce propos que la table est vue d'en haut, mais que l'orientation imposée par certains des objets placés dessus, notamment les poires, tend à déstabiliser cette perspective.

---

<sup>56</sup> Le Brun, Roger, *Marie Jeanne Gloanec (1839-1915), Aubergiste et "mère" des peintres*, Pont-Aven, Société de Peinture, Amis du Musée de Pont-Aven, 1996, p.42.

Déposée sur le pourtour, l'inscription se trouve en face du regardant, signalant peut-être qu'un rapport plus direct est recherché, voire un dialogue éventuel avec l'observateur. Ce point de vue est conforté par le relief du support, en l'occurrence un simulacre d'étiquette, exécutée en trompe-l'oeil, de manière à ce que se pose à son égard la question d'une démarcation entre l'univers fictif et le monde réel. En outre, le fait que l'étiquette soit décentrée sur la droite tend à limiter la portée de l'écrit, au propre comme au figuré. On peut penser que l'inscription et le message qu'elle encode visent moins le commun des spectateurs que le regard d'un seul individu. Ce qui cadre, bien sûr, avec l'intention du peintre, puisque que la toile est offerte en cadeau à Marie-Jeanne Gloanec.

En scrutant cette œuvre, on constate qu'elle englobe en fait une seconde inscription qui fait fonction de signature sans en être une au sens strict du terme, puisqu'elle ne fait pas coïncider l'*auctoritas* et l'identification du peintre. Qualifier cette inscription de signature, voire de trace authentifiante, pose donc problème, surtout que Gauguin ne revient jamais sur cette marque autographe. Avoisinant l'étiquette inscrite, la prétendue signature se lit *Madeleine B...* Mais pour peu qu'elle se distingue graphiquement de l'inscription thématique, elle ne peut pas assumer le rôle que lui octroie l'écriture manuscrite puisque l'identité qu'elle désigne et celle du peintre ne se recouvrent pas. C'est encore Le Brun qui nous explique les circonstances particulières ayant poussé Gauguin à cacher son identité sous celle d'une autre : "Emile Bernard était revenue à Pont-Aven au début d'août, bientôt rejoint par sa mère et par sa soeur Madeleine. Gauguin eut alors l'idée de signer sa toile du nom de Madeleine B... Selon Maurice Denis, qui l'a retrouvé à Pont-Aven en 1905, Sérusier lui aurait dit : 'qu'à cette date de



1888 la peinture de Gauguin se renouvelant, il avait pensé que sa nouvelle formule pourrait être considérée par Marie-Jeanne comme une fumisterie, et c'est afin qu'elle ait droit à l'accrochage dans la salle à manger que Gauguin signa du nom de Madeleine, laquelle pouvait passer pour une novice dans l'art de peindre' "<sup>57</sup>.

Ce qui est, pourtant, curieux à l'égard de cette 'signature', c'est l'ajout des trois points de suspension, comme si la finalité inhérente à l'acte de signer était ici niée. De plus, et en deça de l'aspect visible de l'inachevé, l'ellipse signale la suppression voulue de ce qui devrait s'ensuivre. Envisagée ainsi, la pseudo-signature acquiert une nuance de mystère qui correspond à ce titre aux circonstances que Maurice Denis reconstruit à partir de ses souvenirs de l'évènement. Il ne s'agit pas, comme pour *La Rue Saint-Denis* de Monet, de supprimer une partie du lexème : si le décryptement est légèrement brouillé dans la toile de Monet, la suppression est saisie dans l'ensemble comme interruption plutôt que comme tentative de fausser le sens du mot. Dans l'oeuvre de Gauguin, l'abrégement du nom de famille aura plutôt pour effet de masquer l'identité, à la fois celle du prétendu signataire et celle de la personne qui se cache derrière.

On a évoqué la particularité de ces deux dernières toiles où le rapport entre dénomination et représentation de lieu est soit mis en suspens - c'est le cas de la *Fête Gloanec* - soit subverti, le lieu convoqué par la dénomination n'étant pas celui représenté sur la toile. Ces deux cas de figure sont susceptibles de provoquer une disjonction entre l'énoncé écrit et l'énoncé iconique. La toile de Courbet intitulée *La Truite* (1872) nous fournit un exemple de la seconde circonstance en offrant l'aspect d'un lieu tout autre.

---

<sup>57</sup> Maurice Denis, *Journal*, T.II, 1920, p.21, cité par Le Brun, Roger, op. cit., pp.44-45.

Au plan de la composition, avec son échappée vers le lointain, ce lieu ne s'accommode pas adéquatement à l'image instaurée par l'inscription. L'évènement dépeint est celui de la prise du poisson, au moment précis où la truite est pêchée de la rivière et qu'elle lutte pour rester en vie. Comme le tableau de Gauguin, celui de Courbet porte deux inscriptions, l'une invoquant le nom d'un lieu, en l'occurrence *Sainte-Pélagie*, tandis que l'autre, placée sous la signature, proclame "*In vinculis faciebat*" ("faite en entraves")<sup>58</sup>. La référence et l'allusion articulées par ces inscriptions concernent la fameuse prison Sainte-Pélagie où Courbet devait passer six mois de détention, à la suite de sa condamnation par le Tribunal de Versailles pour sa prétendue responsabilité dans la destruction de la Colonne Vendôme sous la Commune, en 1871.

Il est évident que ces inscriptions visent à établir un rapport entre l'endroit évoqué par la dénomination puis par l'attribut d'une telle institution (*vincula*), et le lieu représenté sur la toile. L'intérêt de cette mise en rapport réside dans la relation ainsi instaurée entre l'énoncé écrit et l'énoncé iconique à partir de leur co-présence dans l'espace représentationnel, et plus spécifiquement du fait que cette relation prend sens dans la constitution d'une métaphore. L'image du lieu évoqué verbalement est remplacée par la représentation d'un autre lieu, en l'occurrence un fond de rivière. Un regard plus appuyé sur la toile révèle toutefois que le problème de la solidarité des lieux ne saurait être articulé de manière adéquate, à moins d'être confronté à l'enjeu temporel. La disparité déjà établie entre désignation lexicale et

---

<sup>58</sup> Dans une lettre à Édouard Pasteur, Ornans, 20 février 1873, et qui accompagne l'envoi de plusieurs toiles, Courbet écrit " ... c'est une truite monstrueuse pour cette rivière" et il ajoute : "Je vais vous envoyer grande vitesse les deux tableaux en mettant sur la Truite l'épithète : On verra qu'il fait bon en prison.". Citation prise dans *Courbet artiste et promoteur de son œuvre*, catalogue sous la direction de Jörg Zutter en collaboration avec Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1998, p.147, note 64.

représentation iconique est en effet doublée ici d'un décalage temporel, modalisé par une dislocation historique.

Afin d'approfondir cette question, il nous faut revenir momentanément sur l'instance Gloanec. Dans la constitution de l'œuvre de Gauguin, rien ne permet d'affirmer que le lieu de référence de la nature morte et celui impliqué par l'inscription soient co-référentiels - autrement dit que la table ronde soit dans la plus grande salle de la Pension, celle du milieu - si ce n'est le témoignage des pensionnaires et la fiction instaurée par l'inscription. On ne constate pas non plus d'incompatibilité entre l'objet de la représentation et la toile de fond qui lui est attribuée ici. Ce n'est manifestement pas le cas de *La Truite*. Même si l'affinité est évidente entre l'objet désigné, autrement dit la truite piégée, et les souffrances que devait subir Courbet à Sainte-Pélagie, il n'en reste pas moins qu'au moment capté sur la toile, le poisson se meut encore dans l'ambiance qui lui est propre. Au plan représentationnel, tout concourt donc à reproduire une fiction halieutique, la superficie caillouteuse de la rivière, les ombres des quelques poissons qui finiront vraisemblablement comme la truite et la résistance énergique de cette dernière à la traction qui la tire vers une atmosphère qui lui sera fatale.

En mettant en rapport l'espace désigné par l'inscription (celui de la prison) et l'espace iconique, un décalage se produit, puisque le lieu qui fait l'objet de notre regard sert de métaphore à celui vers lequel tend le captif. Le rapport entre les deux espaces, celui désigné et celui représenté, devient de la sorte allusif. L'écart entre lisible et visible est certes évident, selon la figure de rhétorique dont se sert le peintre. Mais lorsqu'on relie cette disjonction au moment de l'exécution de l'œuvre, ou plutôt que l'on tente, en supposant qu'il y ait congruence, de ramener le plan spatial au plan temporel,

notre constat devient plus prégnant. À la différence de la toile de Gauguin, exécutée sur place, celle de Courbet est peinte à Ornans quelques mois après qu'il ait été mis en liberté. C'est précisément la présence de l'inscription, et surtout *In vinculis faciebat*, qui laisse percer l'écart temporel que la peinture s'approprie pour l'assimiler dans l'actualité de la représentation.

On voudrait, du reste, relever un aspect de la représentation ayant pareillement trait à l'intervalle entre deux temps. Il aura pour effet d'instaurer derechef une disjonction de la relation spatio-temporelle. La toile de Courbet représente en effet le lieu où la truite se trouve, au moment où elle est pêchée pour être entraînée vers un espace qui, selon toute apparence, devrait être le lieu de punition. Corrélativement, on constate que le poisson est tiré vers un temps autre que celui de la représentation actuelle. Pourtant, curieusement, dans la fiction de l'œuvre, cet autre temps serait un temps à venir<sup>59</sup> alors qu'en réalité, nous entendons relativement à l'époque de l'exécution de l'œuvre, il s'agit d'une période déjà traversée, comme le confirme le temps du verbe "faciebat" et l'inscription de l'année 71 jouxtant la signature. Tout ceci donne lieu à une dynamique situant *La Truite* à une croisée du temps à même d'englober la genèse, la production et la réception de l'œuvre. En poursuivant cette pensée, on pourrait envisager une telle circonstance comme une remise en question de l'unité temporelle, voire ancrage d'un évènement dans une durée délimitée. Ce qui en retour pourrait dégager de tout contexte temporel l'évènement qui se raconte dans l'instance picturale, nous entendons la capture d'un piégé, la prise d'une victime. C'est peut-être cela, finalement, qui donne sens aux inscriptions dans *La Truite*.

---

<sup>59</sup> et qui correspond au temps de l'inscription que Courbet avait projetée pour la Truite : "On *verra* qu'il fait bon en prison.". Ibid. (c'est nous qui soulignons.)

Notre point de vue sur cette toile s'éclairera peut être par une observation prise dans un article intitulé *Courbet, the Commune and the Meanings of Still Life in 1871*<sup>60</sup>. L'auteur, Jeannene M. Przyblyski, traite en l'occurrence d'une autre nature morte due à Courbet. Intitulée *Pommes, Poires et Primevères sur une table*, cette dernière fait partie d'une série de peintures inscrites du nom Sainte-Pélagie<sup>61</sup>. Dans son analyse des différentes zones spatiales, Przyblyski commente : "Pensez à naviguer dans un espace comme celui-ci, avec ses sauts d'échelle subits et vertigineux entre les fruits du premier plan et le foyer et le fauteuil du fond."<sup>62</sup> Elle note également la présence d'objets "qui ont pour effet de mettre du désordre plutôt que d'organiser la composition, de perturber plutôt que de définir l'espace représentationnel d'un intérieur bourgeois."<sup>63</sup> Si nous relevons ces remarques concernant l'agencement spatial, c'est parce qu'un processus analogue nous semble à l'œuvre dans *La Truite*. Mais ici, la démarche est effectuée par les inscriptions dont l'appréhension met en corrélation, ne serait-ce qu'*a contrario*, le mode spatial et le mode temporel.

Le rapprochement de ces deux modes d'énonciation fait naître l'idée qu'il peut y avoir une parallèle entre d'une part la rupture - conceptuelle dans *La Truite*, exécutive dans *Pommes, Poires et Primevères* - de l'unité spatiale et de l'autre la perturbation de l'unité temporelle provoquée par les inscriptions dans *La Truite*. Comme nous avons tenté de l'explicitier, c'est la mise en

---

<sup>60</sup> Przyblyski, Jeannene M., "Courbet, the Commune, and the Meanings of Still Life in 1871", *Art Journal*, vol. 55, no. 2, summer 1996.

<sup>61</sup> Signalons que certaines toiles ainsi désignées sont exécutées après coup afin d'en augmenter la valeur marchande.

<sup>62</sup> "Think about navigating a space like this, with its sudden vertiginous shifts of scale between the foreground fruit and the background fireplace and chair." *Ibid.*, p.30.

<sup>63</sup> " ... whose effect is to disorder rather than organise the composition, to disrupt rather than define the representational space of the bourgeois interior." *Ibid.*

rapport du lieu représenté dans l'énoncé iconique et de celui dénommé dans l'énoncé écrit, *Sainte-Pélagie*, vers lequel la truite, en qualité de victime, est tirée ; puis, le temps du verbe énoncé dans la seconde inscription, avec la référence aux entraves, et la date, qui font éclater ce qui devait être l'unité spatio-temporelle adhérente à un moment isolé capté sur cette toile. À première vue, c'est l'aspect symbolique du lieu qui perce, mais au fur et à mesure que l'on creuse le texte écrit, on découvre que la constitution globale de ce lieu ressort à une perception foncièrement réaliste de l'histoire et de ses effets.

Enquêtant sur les origines du type d'inscription pour laquelle a été proposé le terme de topo-inscription, notre exposé avait pour but de profiler certains aspects d'une inscription qui, partant de la carte médiévale, se prolonge dans celle de la renaissance, resurgit par la suite dans la peinture du dix-septième siècle pour refaire surface sous forme de topo-inscription dans la représentation des paysages du dix-neuvième siècle. Si notre parcours a permis de cerner les temps forts de ce déferlement, il aura en même temps permis une réflexion sur la conjonction des faits marquants d'une époque historique et du climat socioculturel auquel ils donnent lieu ainsi que sur le mode cartographique qui paraît en être le reflet.

En ce qui concerne le dix-neuvième siècle, notre exploration des questions pertinentes à notre problématique suggère qu'il pourrait exister une correspondance entre la reconfiguration des lieux et l'émergence d'une inscription topographique dans la peinture contemporaine. C'est sous le Second Empire, puis à la Troisième République que l'on assiste à une

extension considérable des terres coloniales et à une reconstitution, voire à une régénération concomitante de l'espace de la capitale. La production artistique saura rendre compte de cette actualité, notamment dans la peinture de paysages. Par ailleurs, l'invention de nouveaux moyens de transport permet, d'une part, de traverser plus facilement la ville, et de l'autre, d'accéder à des sites plus lointains, jusqu'alors peu connus du commun des Parisiens, ce qui conduira à un développement sans précédent des lieux de loisirs.

Si les modifications apportées à la réalité géographique entraînent une révision de l'espace topographique, cette circonstance tend en retour à modifier la vue de la capitale et de ses environs. Assimilée dans la peinture, cette nouvelle perception donne lieu à une vision linéaire de l'espace environnant, quadrillé par la voirie urbaine ou rurale, par le grand boulevard, le pont ou le chemin de fer. Mais en même temps, les peintres persistent à représenter les quartiers anciens, avec leurs inscriptions témoignant d'un mode de vie quasiment abandonné. C'est sur cette toile de fond que nous concevons l'émergence de la topo-inscription dans la peinture de l'époque. S'accommodant globalement l'un à l'autre, le texte écrit et le texte iconique visent à marquer un *topos*, un état de la société contemporaine s'indiquant dans le commerce et l'industrialisation de la nature, dans l'invasion du paysage par la présence de l'homme et par le mot.

## CHAPITRE VII

### L'inscription de livre : titre et contenance<sup>1</sup>

Ceux qui veulent faire profession de la Peinture, se feront des trésors de leur lecture, et y trouveront de merveilleux moyens de s'élever infiniment au-dessus des autres qui ne font que remper, ou qui ne s'élèvent que pour tomber de plus haut, parce qu'ils se servent des aîles d'autrui, dont ils ne s'avent pas l'usage ni la force.

Roger de Piles<sup>2</sup>

La citation en exergue, tirée des écrits de Roger de Piles<sup>3</sup>, fait partie des commentaires accompagnant sa traduction d'un long poème en latin dû au peintre Charles-Alphonse du Fresnoy. Parue en 1668, cette traduction eut un succès considérable, valant à Roger de Piles un début de renommée dans l'actualité parisienne. Selon ses préceptes, même la lecture de romans est admise, à condition d'être bien choisis : "Certains Romans sont encore bien capables d'entretenir le Génie, et de le fortifier par les belles idées qu'ils

---

<sup>1</sup> Le mot "contenance" est à ramener à la locution "donner contenance" auquel recourt l'auteur de l'ouvrage intitulé *Écritures de la Peinture* (Vincens-Villepreux, 1994) pour traiter de l'initiale dans une enluminure : "[...] la lettre est ici génitrice du corps, elle le modèle, lui donne contenance." (p.104) Nous envisageons comme analogue le comportement de l'inscription de livre face au texte de référence.

<sup>2</sup> De Piles, Roger, *Remarques sur le poème de Ch. Alphonse Dufresnoy*, ajoutées à l'édition de Paris 1668 et citées dans *L'école d'Uranie ou l'Art de la Peinture* traduit du latin d'Alph. Dufresnoy et de l'Abbé de Marsy, avec des remarques. Edition revue et corrigée par le sieur M.D[e] Q[uerlon], Paris, 1753, pp. 100-107. Ce commentaire à la ligne 76 est cité par Jan Bialostocki in *The Message of Images, Studies in the History of Art*, Vienna, IRSA, 1988, p.163

<sup>3</sup> Roger de Piles (1635-1709) peintre, écrivain d'art et diplomate publie son œuvre majeure, *Cours de Peinture par Principes*, en 1708.



donnent des choses. Mais ils sont un peu dangereux, à cause que l'Histoire y est presque toujours corrompue. Il y en a d'autres dont le Peintre se servira, lors seulement qu'il en aura besoin dans les rencontres et dans les occasions particulières..."<sup>4</sup> Pour qui veut suivre ses conseils, Roger de Piles ajoute une liste de titres canoniques dont l'usage est indiqué avec précision : "Il faut donc que ceux qui voudront se rendre célèbres dans la Peinture, lisent ces livres par intervalle et avec grand soin, qu'ils en remarquent ce qu'ils trouveront à propos et ce qu'ils croiront servi, qu'ils s'exercent l'imagination, et qu'ils fassent des esquisses et de légers crayons des Images que la lecture aura formées."<sup>5</sup>

De tout temps, les "trésors" de la lecture des peintres ont servi d'inspiration à la création artistique de ces derniers, que ce soit au niveau de la formation culturelle ou bien, de manière plus explicite, par transposition de mythes, puis de récits plus foncièrement littéraires. Partant de l'importance attribuée à la lecture pour la formation d'un peintre, ce qui nous retiendra ici sera la manière dont la griffe de lectures se donne à voir dans l'œuvre plastique. On connaît des toiles où le parcours d'un texte écrit est refait iconiquement au moyen d'une transposition intersémiotique d'extraits du récit, convention en vigueur au long de l'histoire de l'art, jusqu'à l'avènement de l'école réaliste. Mais d'autres tableaux, s'écartant de ce modèle plus courant à mesure que l'on approche de la fin du dix-neuvième siècle, sont susceptibles de poser problème pour qui cherche à comprendre ce qui fait texte dans une peinture apparemment inspirée d'une lecture, mais dont le profil du référent est brouillé. Ce seront là des instances où l'entrée

---

<sup>4</sup> Voir la note 2.

<sup>5</sup> Roger de Piles, op. cit., p.163.

de la lecture dans le champ de la représentation n'est plus effectuée par l'encodage iconique d'images verbales prises dans un texte littéraire ; son apparition est saisie plutôt de manière indirecte et rapportée à la reproduction de l'objet livre, identifiable par l'inscription sur la couverture du nom de l'auteur et plus particulièrement par celle du titre.

Dans le cadre historique visé ici, l'intérêt suscité par ce genre d'inscription réside dans la reconfiguration de la relation entre lecture vécue et réflexion documentée au plan pictural. Autrefois, la tradition classique prescrivait qu'une représentation figurée d'un texte verbal fondait l'*istoria*. À partir de l'avènement de l'école réaliste, l'iconisation d'un récit ne constitue plus l'objet de la peinture,<sup>6</sup> exception faite des travaux académiques. Mais la démarche consistant à signaler en peinture une expérience de lecture n'en perdure pas moins, même si la narration circonstanciée, inhérente à l'œuvre de référence, est écartée. Si nous avons choisi de nous pencher sur cette problématique, c'est parce que le type d'inscription que nous abordons à présent, à savoir l'inscription de livre, a trait à l'articulation en peinture d'un usage constant de lecture. Parmi les peintres de la seconde moitié du dix-neuvième siècle en France, c'est chez Van Gogh que l'on constate les plus nombreuses instances d'inscription faisant de l'espace de représentation un lieu privilégié de lecture. Cette réflexion nous a incités à concentrer notre propos sur un ensemble représentatif de ses toiles.

Dans l'œuvre de ce peintre, il existe un corpus de tableaux où figurent des livres porteurs d'inscriptions et représentés de manière à soulever le problème de la rencontre, dans une représentation picturale, d'un récit verbal impliqué et d'un texte visuel énoncé. Au premier abord, Van Gogh semble

---

<sup>6</sup> On rappellera cependant que les années quatre-vingt témoignent du renouveau en peinture sinon de thèmes livresques proprement dits, du moins d'une conception littéraire du motif, ainsi que le donne à voir la manière symboliste.

avoir adopté les préceptes formulés par de Piles : il revient ponctuellement à ses lectures préférées, les lit avec soin, remarque ce qu'il y trouve à propos, et exerce son imagination. Mais c'est grâce à sa correspondance que l'on est à même d'assister à la lente assimilation d'œuvres façonnant son univers culturel et affectif. Mais si le comportement artistique du peintre évoque les vues du célèbre écrivain d'art, il n'en fait pas l'usage recommandé par de Piles. En effet, on ne trouve pas dans l'œuvre de Van Gogh d'images calquées sur celles évoquées dans le texte de référence pour être articulées dans un autre système sémiotique<sup>7</sup>. Dans la mesure où la présence d'un ouvrage se donne néanmoins à voir, elle semble surdéterminée par des associations et des affinités personnelles.

Nous évoquerons pour commencer une lettre, amplement citée ici car elle en dit long sur la valeur cruciale du livre dans l'existence et par là-même dans l'œuvre du peintre :

"Je connais une ancienne légende de je sais plus quel peuple, qui est très jolie. Évidemment", écrit-il à Théo, "il ne faut pas la prendre *à la lettre* : c'est un symbole de plusieurs choses. Dans le récit, on prétend que le genre humain procède de deux frères.

Les hommes pouvaient alors choisir, dans tout ce qui existait, ce qu'ils enviaient. Tel choisissait l'or ; un autre, un livre.

---

7 Il faut souligner que même si Van Gogh ne va pas jusqu'à pas à représenter un passage pris directement d'une œuvre de fiction, il est des toiles où se découvrent des traces - parfois une image isolée - prélevées d'un roman, mais qui sont tantôt greffées, tantôt intégrées, dans une scène toute faite, puisée dans la nature. La seule instance *inscrite* de cette pratique rencontrée dans l'œuvre de Van Gogh est celle intitulée *La Diligence de Tarascon* qui, ainsi qu'il raconte à Théo, est censée représenter la diligence de Tartarin figurant dans l'ouvrage d'Alphonse Daudet, *Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, (Arles, octobre 1888). Mentionnons aussi que le peintre s'inspire du même auteur pour une autre toile où le renvoi à l'écrivain s'avère plutôt documentaire que fictionnel : il s'agit de la toile intitulée *Le Moulin d'Alphonse Daudet à Fontvieille* (Arles, juillet 1888).

Tout réussissait au premier, celui qui avait choisi l'or, tandis que rien ne réussissait au second.

La légende relate que l'homme au livre fut relégué – sans expliquer exactement pourquoi – et isolé dans un pays glacial et misérable. Dans son abandon, il se mit à lire son livre et y apprit beaucoup de choses. Tant et si bien qu'il parvint à se faire une existence supportable, qu'il inventa plusieurs ustensiles qui lui permirent de se tirer d'affaire, et qu'il finit par acquérir un certain pouvoir, à force de travailler et de lutter.

Plus tard, au moment où lui devenait encore plus fort grâce au livre, l'autre se mettait à dépérir, mais il vécut assez longtemps pour se rendre compte que l'or n'est pas l'axe autour duquel *tout* tourne.

Ce n'est qu'une légende, mais, pour moi, elle a un sens profond que je trouve vrai.

'Le livre' ne veut pas dire tous les livres de la littérature, mais la conscience, la raison et l'art."<sup>8</sup>

Il est significatif que le peintre choisisse de représenter sa pensée sous cette forme. Dans cette allégorie, le "livre" censé détenir un code de vie est investi d'une exemplarité propre à valoriser l'existence de qui voudrait le posséder. Une telle perception s'harmonise selon nous au goût du peintre pour les romans à clefs, pour des récits dits "naturalistes", d'où émerge un portrait circonstancié de la société contemporaine, où sont mis en relief injustices et inégalités. Il faut aussi noter la façon qu'il a, dans l'expression écrite, d'organiser sa pensée en représentations analogiques, comme il le fait

---

<sup>8</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, traduit du néerlandais par Louis Roëdlandt, Paris, Gallimard, Collection "L'Imaginaire", 1988, lettre no. 351, p.321.

dans les tableaux par le biais d'images mises à même de véhiculer ses idées et d'amorcer ainsi un dialogue ordonné avec l'observateur.

L'importance singulière de la lecture dans le vécu du peintre doit nous rendre attentif au rôle que joue cette dernière dans l'ensemble de sa production artistique. Pourtant, ne serait-ce que pour l'inscription, l'origine textuelle de ses lectures risque d'échapper à notre regard, étant soumise à sa vision de peintre se faisant sensible dans l'exécution de l'œuvre. En effet, lorsque Van Gogh choisit un livre spécifique pour fonder l'une de ses compositions, il le désigne de manière à ce que le statut exemplaire de l'ouvrage prime sa particularité. Aussi trouve-t-on dans les tableaux des références inscriptives à des romans contemporains, tout spécialement parce que "l'œuvre des naturalistes français, Zola, Flaubert, Guy de Maupassant, Goncourt, Richepin, Daudet, Huysmans est magnifique et il est bien difficile de dire que l'on appartient vraiment à son époque si l'on n'en a pas connaissance."<sup>9</sup> C'est donc largement en fonction de la symbolique perçue que l'ouvrage est pris en charge dans la représentation. On remarquera, par exemple, dans le premier portrait du Dr Gachet, représenté "à l'expression navrée de notre temps"<sup>10</sup> la présence de deux romans populaires, typiquement brochés en jaune, vraisemblablement en signe de l'actualité du sujet. Mais par ailleurs, dans les portraits, s'opère un dispositif formel rigoureux, à telle enseigne que le modèle n'a pas accès du regard aux livres disposés à proximité de son corps, laissant apparaître une faille dans la relation entre un peintre lui suggérant des lectures, et un modèle indifférent à cette proposition. On se demande en outre si la lisibilité des inscriptions

---

<sup>9</sup> Lettre à sa soeur Wil *in* *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, traduction de M.Beerblock et L. Roedlandt, introduction et notes de Georges Charensol, tome troisième, Paris, Gallimard/Grasset, 1960, lettre no. W.1 p.19.

<sup>10</sup> Lettre à Gauguin, *ibid.*, lettre no. 643, p.476.

qu'autorise le dessin méticuleux des caractères ne vise pas essentiellement à admettre l'observateur dans l'imaginaire du peintre, fut-ce en glissant sur la superficie du texte.

En ce qui concerne cet observateur, le point de départ de la lecture d'un livre faisant l'objet de la représentation picturale est marqué par deux données concrètes : l'icône et les inscriptions. Or les rapports qui devraient s'instaurer entre les images iconiques et verbales, entre celles figurées et celles évoquées dans le texte écrit, ne se livrent que de manière sélective. Il ne s'agit pas, en effet, d'une tentative de reconstitution d'un récit littéraire pour en faire un énoncé iconique. Il s'agit plutôt de faire paraître dans l'énonciation des éléments investis par le peintre d'une signification particulière en ce qui le concerne. Par le truchement de la peinture, ces aspects privilégiés se donnent à voir, au plan de l'agencement, par l'association d'images et d'objets - et au niveau de l'expression, par l'exploitation de signes plastiques et formels. Une remarque du chercheur Leo H. Hoek semble pertinente à ce propos : "Quand une image et un texte sont associés en vertu d'affinités personnelles, la référence sera dite individuelle."<sup>11</sup>, et que le chercheur confronte à celles historique ou collective. À l'égard de Van Gogh, le traitement de l'œuvre de référence dans l'œuvre peinte ressort effectivement à la subjectivité du peintre. Dans les tableaux de ce peintre, l'instauration d'une fiction livresque n'est effectuée que par l'instrumentalité de ce dernier. L'importance de l'inscription, dont la lisibilité toujours assurée permet de retrouver le texte-modèle, se révèle en ce que, désignant l'œuvre et l'autorité de l'écrivain, elle assure le maintien de l'œuvre écrite dans l'espace de représentation. Il se

---

<sup>11</sup> Hoek, Leo H., "La Transposition Intersémiotique : pour une classification pragmatique", *Rhétorique et Image*, Leo H Hoek et Kees Meerhoff (eds), Amsterdam – Atlanta, GA, Éditions Rodopi B.V., 1995, p.67.

produit alors un équilibre entre deux procédés : l'évacuation du contenu de l'ouvrage désigné et la garantie de sa visibilité d'objet "réel".

On constate en outre que la représentation de livres apparaît dans deux genres de tableaux : la nature morte et le portrait. Pour la première, il s'avère que les livres ne sont pas toujours inscrits. Jetés au hasard pour remplir la plage iconique, ils ont pour seule identification la teinte de la couverture où s'indique la maison d'édition de romans populaires (jaune pour Charpentier, rouge pour Hachette). Inscrits, les livres se font remarquer de surcroît par des effets de sens moyennant la texture, le contour ou la taille. Si le livre a valeur de symbole, instauré en l'occurrence par une expérience de lecture individuelle, le motif se voit de fait dissimulé, voire éclipsé, au profit d'un indice écrit. Ce dernier permet d'identifier le référent mais, dans l'œuvre peinte, il n'a quasiment pas de support explicite au plan narratif ou documentaire. Ajoutons que la démarche consistant à occulter le contenu thématique de l'ouvrage désigné s'offre sur le mode signique à partir de la déposition de l'inscription sur une icône de livre fermé.

Or, même si l'objet de lecture se donne comme étanche, des fragments narratifs se dégagent parfois des natures mortes, répercutant vis-à-vis du livre "l'affinité personnelle" du peintre, inscrite par ce dernier dans la configuration picturale. Ils s'indiquent, par exemple, à travers la graphie des inscriptions ou encore par le biais de rapports instaurés entre le livre et les objets environnants. C'est là en effet que nous situons l'intervention du livre dans la création artistique, notamment dans *La Bible* (avril 1885), puis dans *Nature Morte avec Statuette en Plâtre* (décembre 1887) et encore dans *Nature Morte avec Planche à Dessiner* (janvier 1889). Nous étudierons ce point de façon plus poussée dans la suite de notre propos.

En revanche, dans les portraits, faute de signes référentiels pertinents - mise à part bien sûr l'inscription - le rapport avec le texte écrit échappe au regard. Dans la performance visuelle, l'expérience de lecture ne saurait être restituée : pour le modèle, le texte désigné est effectivement hors de portée. En effet, ni le regard, ni la posture du modèle ne cadre avec l'emplacement du livre jouxtant le corps, empêchant par là-même qu'un acte de lecture ne se réalise. Une telle circonstance est exemplifiée par les deux portraits enchâssant des icônes de livres, à savoir le premier *Portrait du Dr Gachet* (1890) et *l'Arlésienne* dans les dernières versions (1890). Le livre fonctionne donc par la vacance de sa charge première, celle d'être lu, le texte étant soit évincé car inaccessible au plan de l'aménagement, soit dissimulé dans la composition. Partant, son statut de lecture est dénié ou, à tout le moins, rendu inopérant par manque d'agent.

Par la manière dont le peintre use du livre dans l'élaboration de l'œuvre peinte, le texte visuel, tout en désignant le texte d'origine, le déjoue. Autrement dit, l'image du texte original mise à notre disposition procède effectivement d'une expérience de lecture vécue par le peintre, dont il se sert pour créer un rapport avec le monde. La relation qu'il souhaite établir devrait alors s'instaurer en fonction de cette lecture, sur laquelle il ne revient pourtant pas. Le monde de sa fiction, il suffit d'y faire allusion, d'inscrire les titres pour le rappeler. Le peintre aura consigné ses impressions plus élaborées sur les feuillets de sa correspondance. La représentation du livre comme objet aura donc pour mission d'instaurer la présence du peintre, visuelle et conceptuelle, avec tout ce que cela implique quant à son apparence, son comportement et ses relations avec autrui. Ce substitut façonné par des lectures spécifiques va se muer en outil de communication, propre à créer avec ses semblables, par le rappel des livres, des rapports



sociaux aux difficultés aplanies. Ainsi se marque vis-à-vis de l'énonciation plastique l'instrumentalité du livre, le peintre cherchant de même, par la rencontre de ses deux "passions" - la peinture et le livre - à instituer le rapport tant espéré avec le monde extérieur.

Le livre est donc à concevoir comme présent en lieu et place du peintre. En tant que tel, il est à même, dans certaines instances, d'assumer des aspects de la physionomie ou de la tenue du créateur. Dans la toile intitulée *La Bible* (1885), par exemple, l'apparence usée de la couverture du roman et le piètre état de ses pages pourraient évoquer la vue que présente le peintre au monde extérieur et que ses proches lui signalent de temps à autre : "Il arrive aussi que mes vêtements doivent être réparés" explique-t-il à Théo, "Mauve m'a déjà fait des remarques à ce sujet. Certes, j'ai l'intention de les faire rafistoler, mais je ne puis tout faire à la fois. Comme tu le sais, ma garde-robe se compose en majeure partie de tes vêtements usagés, déjà raccommodés ; quelques autres sont de la confection et de mauvais tissu. C'est dire si mes hardes ne sont pas fraîches, d'autant plus qu'il m'est difficile de les garder propres en tripotant tout le temps des couleurs. [...] mes chemises et le reste sont usés jusqu'à la corde. "<sup>12</sup>

Si le livre est conçu comme le pivot des relations avec autrui, on se demandera pourquoi, dans les natures mortes, l'observateur est en un sens amené à assister à un dialogue ouvert, sorte d'échange figuré permettant de saisir sa trace. Dans cette matière se dessinent en effet certains signes ayant trait au thème de l'ouvrage représenté, et rendus, par leur visibilité, constitutifs de l'énoncé iconique. Dans le portrait, par contre, de tels composants ont été quasiment exclus en fonction d'un comportement

---

<sup>12</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no.172, p.166.

artistique apte à sceller le dialogue aux deux bouts : par le sujet parlant d'une part, c'est dire le peintre, représenté par un livre dont rien ne s'échappe, et de l'autre par l'interlocuteur, nous entendons le modèle, pour qui le livre est encore dans sa gangue. Cette configuration qui entrave, au plan intellectuel et formel, l'accès du modèle à ces romans plus ou moins attenants, suggère qu'il s'agit effectivement d'un échange abortif. L'inscription sur un livre évacué de son contenu, reposant donc sur un vide, est ainsi à même de signaler d'une part l'absence de contact et de l'autre le désir de ce contact, puisque les livres sont déposés dans l'espace pictural en gage de la présence du peintre. Le mouvement premier visant à initier une relation avec autrui nous est livré par et dans le déchiffrement de l'inscription, même si l'évènement souhaité ne dépasse pas l'aspiration.

Pour préciser la fonction du livre représenté dans les natures mortes et les portraits de Van Gogh, on s'est attaché jusqu'ici à élaborer la problématique du livre dans ses toiles. Le sujet a été abordé sous divers angles, notamment celui de la subjectivité et de l'articulation du contenu de l'ouvrage. Un autre aspect du sujet, touchant l'apport du livre dans la construction d'un portrait et plus particulièrement dans l'élaboration de l'individualité du modèle, se révèle dans les instances du *Portrait du Docteur Gachet* et de *l'Arlésienne*.

À la différence d'une nature morte qui pourrait avoir pour unique motif la représentation d'un livre, le portrait aura comme point de mire la figure humaine. Dans l'esthétique de Van Gogh, en raison de l'habituel traitement en gros plan de la personne figurée et surtout de son visage - ce trait de style étant exalté par la matérialité des signes - la figure du modèle s'impose à la vue, dégagée du support par sa texturalité. Dès lors, les objets environnants, dont le livre, se retrouvent dans une dimension tributaire. L'évidence d'une

lecture s'offre de façon moins tranchée, justement parce que cette lecture est 'édulcorée'. Si l'icône du livre se signale néanmoins à notre regard, c'est que le peintre a trouvé moyen de la rendre saillante dans la construction de l'espace portraituré. Les livres porteurs d'inscriptions ne figurent jamais seuls mais se jouxtent ou se tassent dans une dépendance mutuelle. Attenant l'un à l'autre, le rapport instauré par leur rapprochement peut revêtir plusieurs significations. Dans le portrait, la prédominance du modèle est assurée par ses proportions amplifiées, par ce qu'il constitue la visée du portrait, et par son emplacement au premier plan. Cette suprématie s'opère aussi et surtout en vertu d'un traitement tout particulier qui lui confère son aspect saisissant, la représentation de livres géminés étant alors à même de fournir un contrepoint. En d'autres termes, cette démarche est propre à restituer au livre sa force, tout en instaurant un équilibre, voire une équivalence, entre cet objet et le personnage portraituré. Qu'il en soit ainsi semble procurer à la figuration du lisible une sorte de densité, une épaisseur à la fois visuelle et conceptuelle. On rejoint la proposition élaborée ci-dessus, selon laquelle la fonction du livre serait de se substituer au peintre dans le dialogue initié par la représentation du livre, dialogue qui, compte tenu de la tâche qu'on lui affecte, devra s'imposer de façon adéquate.

En ce qui concerne le redoublement des livres inscrits, le portrait et la nature morte ont un point en commun. Pour cette dernière, à une exception près, il s'agit plutôt de juxtaposer deux livres d'apparences différentes afin d'engendrer entre eux une relation particulière. Dans certaines instances, comme celle de *La Bible*, ce rapport prend sens justement à travers la juxtaposition d'un livre avec un autre. L'effet de contraste ainsi créé engage la forme, l'échelle ou l'orientation de l'objet, pour gagner parfois le sens même des inscriptions. Dès lors, s'instaure une série d'oppositions conviant

à un mouvement rythmé du regard qui s'offre comme un échange verbal. En outre, cette juxtaposition permet de concevoir la position du peintre vis-à-vis du statut du livre représenté : envisagé, par exemple, comme un récit de martyre, tel *La Joie de Vivre* qui raconte les souffrances de la vertueuse Pauline Quenu, le livre est confronté à un texte sacré ; vu comme un "chef d'œuvre", il est mesuré à l'aspect d'un objet autrement idéal. Nous songeons ici à la *Nature Morte avec statuette en plâtre* où la représentation de *Bel Ami* - que Van Gogh tenait pour le meilleur roman de Guy de Maupassant alors que Georges Duroy était à ses yeux le modèle du héros - est surmontée d'un torse évoquant, avec des proportions légèrement corrigées, l'antiquité grecque.

Si cette juxtaposition vise à relativiser les livres, il est un autre cas de figure, celui de l'empiètement, où la primauté est accordée à l'un des romans représentés. Ce livre peut être alors dégagé par d'habiles effets picturaux concernant l'angle de vue suscité, ou encore par la projection judicieuse de la lumière, comme dans la *Nature Morte avec trois livres* (mars-avril, 1887) où *Braves Gens* de Richepin est privilégié de la sorte. Il peut aussi être mis en valeur en étant placé au-dessus d'un autre comme dans la *Nature Morte avec oléandres et livres* (août, 1888). Au demeurant, on peut dire que sous un certain angle, la visée de la nature morte et celle du portrait se recouvrent. Chez Van Gogh, la singularité de ces deux genres de représentation, constitués par le livre ou ayant pour motif principal la représentation d'un modèle, se donne dans la notion de portraiture. D'où l'individualité exaltée tant des figures humaines que des objets habituellement considérés comme inanimés.

Nous devons à présent nous pencher sur des instances spécifiques pour mettre en évidence, de manière circonstanciée, la mise à exécution des

divers aspects de ce comportement artistique. Signalons d'emblée que les ouvrages représentés dans les tableaux désignent, par l'intitulé graphique, un certain nombre de romans populaires, à savoir 1) "Germinie Lacerteux" (*Nature Morte avec statuette en plâtre*, 1887 et *Portrait du Docteur Gachet*, 1890) ; 2) "Manette Salomon" (*Portrait du Docteur Gachet*, 1890) ; 3) "La Case de l'Oncle Tom" (*L'Arlésienne*, quatre versions en date de 1890) ; 4) "Contes de Noël" (*L'Arlésienne*, *ibid.*) ; 5) "Bel Ami" (*Nature Morte avec statuette en plâtre*, 1887) ; 6) "La Joie de Vivre" (*La Bible*, 1885 et *Nature Morte avec Oléandres et livres*, 1888) 7a) "Braves Gens" 7b) "Au Bonheur des dames" 7c) "La Fille Elisa" (*Nature Morte avec trois livres*, 1887). L'indice auctorial apparaît dans toutes les natures mortes, et dans les quatre versions de *L'Arlésienne*. De plus, à deux exceptions près, apparaissant dans des natures mortes, Van Gogh choisit de rappeler uniquement des œuvres de fiction, même s'il fait également mention dans sa correspondance d'œuvres de philosophie, d'histoire, de poésie, de théâtre. Les instances exceptionnelles d'inscription sont celles de *La Bible* (1885), (ouverte sur le verset 53 d'Isaïe), et de *l'Annuaire de la Santé* de F V Raspail (*Nature Morte avec planche à dessiner* (1889)), le seul ouvrage documentaire à être reproduit.

Venons-en aux portraits où se repèrent des livres inscrits. Il s'agit en l'occurrence des versions tardives de *L'Arlésienne*, (toutes exécutées en février 1890), et de la première version du *Portrait du Docteur Gachet*, (terminée en juin 1890). Ces toiles sont communément traitées de pendants, en raison de leur proximité chronologique, ainsi que de leurs dimensions

commensurables<sup>13</sup>, enfin parce que la composition des unes comme de l'autre inclut une représentation de romans contemporains porteurs d'inscriptions. Dans le cas du *Dr Gachet*, le titre de chacun des deux livres est inscrit tandis que pour les *Arlésiennes*, les ouvrages portent en plus une inscription auctoriale. En effet, le peintre lui-même établit un rapport entre ces toiles lorsqu'il raconte à Théo que "M. Gachet est absolument *fanatique* pour ce portrait et veut que j'en fasse un de lui si je peux absolument comme cela/ ce que je désire faire aussi. Il est maintenant aussi arrivé à comprendre le dernier portrait d'Arlésienne dont tu en as un en rose - il revient lorsqu'il vient voir les études tout le temps sur ces deux portraits et il les admet en plein mais en plein tels qu'ils sont." <sup>14</sup>

Le portrait d'Arlesienne auquel il fait référence est vraisemblablement l'une des cinq versions (dont quatre ont été préservées) exécutées à Saint-Rémy.<sup>15</sup> En fait, le peintre avait connu le modèle, Marie Ginoux, à l'époque de son séjour à Arles, lorsqu'il fréquentait le Café de la Gare qu'elle tenait avec son mari. À cette période elle venait régulièrement poser à la Maison Jaune pour lui-même et pour Gauguin, avec lequel Van Gogh travaillait à l'époque. Le tout premier portrait d'elle, terminé en novembre 1888, la représente de trois-quarts, accoudée à une table où sont disposés des gants et un parapluie. Peu de temps après, le peintre exécute une version ressemblante où aux objets personnels se substituent des livres : devant Marie Ginoux, un livre jaune ouvert, surmonté d'un exemplaire présenté de la même manière. Les pseudo-inscriptions sur la page de ce dernier signalent un agencement de texte écrit et le bord indique qu'il s'agit d'un livre broché

---

<sup>13</sup> Entre 60 x 50 cm pour les *Arlésiennes* et 67 x 56 cm pour le *Docteur Gachet*.

<sup>14</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 638, p.557.

<sup>15</sup> L'autre Arlesienne, Augustine Roulin, est portraiturée une huitaine de fois, novembre 1888-mars 1889, mais elle n'est pas traitée du nom régional comme le sera Madame Ginoux.

en rouge ; à côté, un livre fermé, à couverture rouge lui aussi<sup>16</sup>. L'année suivante, le peintre reprend ce sujet durant son séjour à l'asile de Saint Paul-de-Mausole, auquel il entre après la tentative avortée d'établir avec Gauguin une colonie de peintres à Arles. Durant les mois passés à Saint-Rémy, Van Gogh consacre une bonne partie de son temps à exécuter des copies de sujets traités par d'autres peintres, principalement Millet mais aussi Doré, Daumier, Delacroix, Rembrandt et d'autres encore. C'est dans ce cadre qu'il revient à Madame Ginoux, pour une série de portraits exécutée d'après une étude préliminaire pour le Café de Nuit due à Gauguin<sup>17</sup>, étude dont Van Gogh a fait une esquisse qu'il a prise avec lui à son entrée à Saint Paul-de-Mausole. Le portrait représente cette fois Madame Ginoux de face, ayant à sa portée deux romans, nettement identifiables grâce à la lisibilité et à la densité des inscriptions marquées sur la couverture.

Vers la fin mars 1890, pendant sa convalescence à Saint-Rémy, Van Gogh reçoit une lettre de Théo lui parlant d'un médecin recommandé par Pissarro et résidant à Auvers-sur-Oise. Au bout de quelques semaines, il vient s'installer dans cette localité pour y être soigné par le Docteur Gachet. De leur première rencontre il garde une impression qui "n'est pas défavorable. Causant de la Belgique et des jours des anciens peintres, sa figure raidie par le chagrin redevient souriante, et je crois bien que je resterai

---

<sup>16</sup> Pour une étude des portraits avec livres, voir 1) Sund, Judy "Favoured Fictions: Women and Books in the Art of Van Gogh", *Art History*, 11, 1988, pp. 255-267. 2) Sund, Judy, *True to Temperament - Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge, New York and Oakleigh, Cambridge University Press, 1992, 3) Soth, Laurent, "Vincent Van Gogh reads Harriet Beecher Stowe", *Word and Image*, vol.10, no. 2, April-June, 1994.

<sup>17</sup> " [...] Et cela me fait énormément plaisir que vous dites que le portrait d'Arlésienne, fondé rigoureusement sur votre dessin, vous a plu." Lettre inachevée à l'adresse de Gauguin. Voir *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, op. cit., lettre no. 643, p.475.

ami avec lui et que je ferai son portrait."<sup>18</sup> À sa soeur il confie qu'il a trouvé dans le Dr Gachet "un ami tout à fait et quelque chose comme un nouveau frère, tellement nous nous ressemblons physiquement, et moralement aussi."<sup>19</sup>, commentaire auquel font écho diverses remarques écrites à Théo. Le portrait, entamé dans les tous premiers jours de son arrivée, représente Gachet "la tête avec une casquette blanche"<sup>20</sup>, très blonde, très claire, les mains aussi à carnation claire, un frac bleu et un fond bleu cobalt, appuyé sur une table rouge, sur laquelle un livre jaune et une plante de digitale à fleurs pourpres. Cela est dans le même sentiment que le portrait de moi, que j'ai pris lorsque je suis parti pour ici. "<sup>21</sup>

Que ces deux œuvres s'insèrent dans une période aussi critique de la vie du peintre a de quoi les rapprocher, ne serait-ce que sur ce seul plan. Outre les détails biographiques, leur mise en rapport invite à réfléchir à d'éventuelles affinités voilées, plus particulièrement en ce qui regarde les lectures. Le goût du portrait et celui de la littérature, dont on perçoit la convergence dans la production picturale de Van Gogh, et qui s'affirment textuellement dans la correspondance<sup>22</sup>, se signalent dans la présentation du modèle. Une telle disposition s'indique dans la constance d'éléments clés touchant à ces domaines ainsi que dans l'évacuation de tout ce qui risque de nuire à leur consistance. Si dans l'étude originale de *l'Arlésienne*, c'est dire

---

<sup>18</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 635, p.555.

<sup>19</sup> *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, op. cit., lettre no. W22, p.467.

<sup>20</sup> L'historien d'art John Rewald affirme que la rencontre devait avoir eu lieu pendant l'été puisque Gachet "[...] always wore a blue alpaca redingote or overcoat during the summer, and a white cap with a leather visor." Rewald, John, *Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, New York, 1978, pp.390-392.

<sup>21</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 638, p.558.

<sup>22</sup> "Par exemple", écrit-il à Théo, "pour nommer une passion entre autres, j'ai une passion plus ou moins irrésistible pour les livres [...]" *ibid.*, lettre no. 133, p.95. Et dans une lettre à Émile Bernard, il lui conseille : "Je t'engage fortement d'étudier le portrait, faites-en le plus possible et ne lâchez pas. Il nous faudra dans la suite prendre le public par le portrait, l'avenir, selon moi, est là dedans.", *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, publiées par Ambroise Vollard, Paris, 1911, lettre no. XVII, p. 131.



celle de Gauguin, la table est impliquée par la posture du modèle, Van Gogh va en faire dans les dernières versions une composante dynamique, bien en vue, (ce que, bien sûr, Gauguin lui-même avait fait par la suite) en mettant en valeur les objets disposés sur le dessus. Mais là où Gauguin devait placer un siphon auprès d'un verre à pied et d'une assiette, les seuls objets choisis par Van Gogh pour définir l'étendue verte constituant la superficie de la table seront les deux livres. Si bien que l'univers d'objets que Van Gogh édifie pour Madame Ginoux, autrement dit l'espace portraituré dans lequel elle se meut, est composé, voire ordonné, par les lectures qu'il lui prête. Engagée dans ce cadre, c'est essentiellement par ce biais que son image, et plus particulièrement son intellectualité, devraient être saisies.

Ceci dit, il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une lecture en cours. L'acte n'est en effet pas réalisé, faute de coïncidence du moment capté dans la peinture avec celui de l'activité projetée. L'absence d'accommodement temporel s'énonce au plan formel par le fait que les livres sont fermés ; par le regard oblique du modèle ; mais aussi et surtout par l'orientation des inscriptions, les destinant au regard de l'observateur plutôt qu'à celui de la figure portraiturée.

La première représentation du Docteur Gachet évoque celle de Madame Ginoux en ce que seul le dispositif spatial assure la mise en rapport de la figure humaine et du texte qui lui est proposé. Même si l'agencement fait juxter le coude et les livres, le contact étant ainsi tangible, et que le corps tout entier tende vers les romans jaunes - rapprochement réitéré dans l'effleurement de ces icônes par l'attribut du modèle, la "plante de digitale"<sup>23</sup>, symbole de l'homéopathie que pratiquait le Docteur Gachet - ni le geste, ni

---

<sup>23</sup> Mentionnée à Wil, voir la note 35, ainsi qu'à Théo, *Vincent Van Gogh, Lettres à son frère Théo*, op. cit., p.558.

la direction du regard ne prolongent l'accommodement formel ni ne convient à rattacher le modèle aux lectures mises à sa portée. De cette peinture émerge, par conséquent, un engagement envers la littérature, inspiré par la "passion" du peintre pour cet art, pour ses ouvrages préférés, dont il se sert pour tenter d'établir un lien affectif avec le modèle. Tel que nous l'avons constaté, cet essai tend à instaurer une relation virtuelle, espérée plutôt que fondée sur des faits documentés ou des préférences plausibles de la part des personnes visées.

De fait, rien dans la correspondance n'indique que Madame Ginoux ni le Dr Gachet ne rejoignent le peintre en matière de lecture. Ainsi que le fils du Dr Gachet devait raconter quelques années plus tard : "Vincent aimait qu'on partageât ses admirations... Au docteur Gachet il avait apporté, pour qu'il les lise, *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon* ; il les déposa sur la table rouge où s'appuyait le docteur ; ils furent "portraiturés" en même temps que lui, d'ailleurs sans aucune relation avec ses goûts littéraires ..." <sup>24</sup>. Il ressort en fin de compte de la conception de ce portrait, comme de celui de Madame Ginoux, que même si son autorité de peintre lui permet d'élaborer une fiction dans l'exécution de l'œuvre, Van Gogh est contraint, par souci de vérité, de laisser percer l'indifférence du modèle aux œuvres qu'il lui recommande. C'est ainsi que nous percevons l'absence d'accommodement du regard du modèle ainsi que l'orientation de l'inscription.

---

<sup>24</sup> Cité dans *Favoured fictions, women and books in the art of Van Gogh*, op. cit., note 22, p.267. Judy Sund fait mention également de la correspondance entre la date de l'exécution de ces portraits et les lectures qui y sont désignées. Elle signale, par ailleurs, que pendant les mois passés à Saint Rémy, Van Gogh éprouve le besoin de revenir à ses lectures favorites, celles qui, onze ans auparavant, lui ont apporté quelque soulagement pendant la période difficile qu'il a passée au Borinage. Dans son article sur Van Gogh et Harriet Beecher Stowe, Lauren Soth suggère que le peintre avait lu *La Case de l'Oncle Tom* d'abord en 1882, ensuite en 1889 et une troisième fois en 1889, peu avant l'exécution des derniers portraits de Madame Ginoux ; voir *Vincent Van Gogh reads Harriet Beecher Stowe*, op. cit.

De surcroît, la présentation des livres introduits dans le portrait échappe à celle, plutôt réaliste, caractérisant l'aspect de ceux qui figurent dans les natures mortes. Les ouvrages offerts au Docteur Gachet sont dotés d'une qualité transparente, voire même illusoire ; ceux placés devant Madame Ginoux revêtent également un aspect plus proprement plastique que mimétique : des formes solides, plutôt pétrifiés, les inscriptions enfoncées, comme taillées dans la pierre. La trace réaliste est effectivement brouillée au profit de l'aspect symbolique. L'objet-livre est donc perçu comme un matériau qui - parce que le dialogue n'est pas réalisé ou peut-être en signe d'échec de cette tentative d'engagement - manque de souplesse ou de consistance perméable. La Bible représentée dans la nature morte ainsi intitulée pourrait en revanche nous servir d'instance opposée puisqu'elle se présente comme le lieu d'interférences d'aspects visibles et contextuels des livres inscrits dans l'espace de représentation. Le dialogue est donc réalisé ici, s'effectuant à différents niveaux. Il n'est plus soit enfoncé dans une masse immuable, signalée dans *l'Arlésienne* par la facture et surtout par l'effet d'impasto pétrifiant les signes écrits, soit porté par un objet insaisissable parce que dénué de substance.

Nous avons traité jusqu'ici des points de convergence de ces deux portraits. Pourtant certains facteurs, mentionnés ci-dessus, les différencient, à commencer par l'agencement des livres. Placés l'un sur l'autre dans les deux instances, aucun d'eux n'est privilégié dans le *Portrait du Dr Gachet*, au niveau de la visibilité et de la lisibilité des inscriptions. Cet agencement constitue, d'ailleurs, le seul exemple d'une association ajustée de la sorte. En outre, on constate des effets de symétrie au plan chromatique comme à celui de la forme. Le peintre a en effet pris soin de représenter la moitié supérieure de la couverture de chacun des romans dont le titre, sans mention d'auteur,

apparaît seulement sur la tranche. C'est à partir de l'*auctoritas* que s'explique sans doute, dans la représentation de ces livres, le doublement d'une part et le traitement identique de l'autre : ils procèdent en fait d'un travail en commun, c'est dire d'ouvrages nés d'une collaboration entre les frères Goncourt, perdurant jusqu'au décès de Jules de Goncourt en 1870<sup>25</sup>. Au reste l'angle de vue ordonné par l'écriture ne vise ni le visage du modèle, ni l'observateur qui le regarderait d'en face, mais plutôt celui qui se déplacerait latéralement. En effet, l'orientation de l'inscription reprend celle du corps du modèle et de son attribut, infléchis à gauche. La symétrie ainsi initiée sur le plan axial crée, dans la représentation plastique, une fiction selon laquelle le Docteur Gachet prend une attitude ambivalente envers ces œuvres, se détournant de la lecture des titres quand bien même il s'incline vers eux.

À l'égard de la visibilité des inscriptions, on note l'aspect graphique des caractères, soigneusement calligraphiés, propres à maintenir ces inscriptions dans leur contexte original. Que le peintre ait été sensible à ce qui pourrait s'entendre de traits calligraphiques, voilà qui est manifeste à travers les variantes scripturales déployées dans l'exécution des inscriptions ; mais cela l'est aussi dans une remarque faite à Théo à propos d'une lettre de leur mère. Cette missive, il l'envoie à son frère afin qu'il saisisse lui-même, en voyant l'écriture de la mère, le plaisir qu'a procuré à celle-ci la nouvelle du mariage récent de Théo : "Maintenant ce n'est donc pas pour te faire part de toutes ces nouvelles, que tu sais, que je t'envoie la lettre. // Mais c'est pour que tu observes un peu combien l'écriture est d'un ferme et d'une régularité assez remarquable lorsqu'on y songerait que ce soit vrai ce qu'elle dit, qu'elle est

---

<sup>25</sup> *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon* ont été respectivement publiés en 1865 et 1867.

une mère de presque 70 ans. Et ainsi que tu me l'as déjà écrit, et la soeur aussi, qu'elle semble rajeunie, je le vois moi-même à cette écriture si claire [...] <sup>26</sup>

Pour l'*Arlésienne*, c'est précisément à l'égard des livres que se dessine une particularité contrastive, pertinente dans notre propos. Dans le portrait du Dr Gachet, la représentation des romans se distingue par des effets de ressemblance et de symétrie. Dans celui de Madame Ginoux, on constate des traits divergents dont le premier se signale dans la disposition spatiale, privilégiant en l'occurrence *La Case de l'Oncle Tom* de *Harriet Beecher-Stowe* (raccourci en *Beecher-Stowe* sur la couverture). Dans toutes les versions de ce portrait, cet ouvrage sera mis en haut<sup>27</sup> et placé sur celui qui porte l'inscription *Ch. (ou Charles) Dickens, Contes de Noël*.

C'est à partir d'un travail inscriptif, écartant ce portrait de l'autre, que se réalise l'entrée en peinture d'une expérience de lecture. La facture des caractères, leur dépôt sur le support - non pas flottant sur la superficie de l'objet mais enfoncés matériellement en-dedans, à telle enseigne que l'écriture fait corps avec l'objet qu'elle désigne, qu'elle est perçue comme faite de la même pâte, bien que graphique - donnent lieu à un envahissement de l'écrit par la peinture. En effet, la densité des caractères intensifie la dissemblance à l'original au lieu de se donner pour une réplique. Matérialisé

---

<sup>26</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 597, p.507.

<sup>27</sup> Dans l'une des versions les plus claires, celle qui se trouve au Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo, le nom de l'auteur est inscrit sur la couverture en lieu et place du titre qui, lui, apparaît sur la tranche. Ce livre est posé sur un second volume, de sorte que la couverture n'est plus visible, le titre étant repris sur la tranche. Dans une seconde version (au Museu de São Paulo), exécutée elle aussi en vert pâle, le nom de l'auteur est pareillement inscrit sur la couverture du livre d'en haut et son titre sur la tranche ; la couverture de l'ouvrage du bas est également cachée mais, on peut décrypter sur la tranche le nom de l'auteur suivi du titre. Une troisième version plus foncée, celle de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome, porte le nom de l'auteur et le titre sur la couverture du premier, et sur la tranche du second, le titre et le nom de l'auteur plus ou moins déchiffrables. Ajoutons que dans la version de Rome, les titres sont en anglais, alors que dans les trois autres versions - dont la troisième se trouve dans une collection privée - les titres sont traduits en français, à savoir *La Case de l'Oncle Tom* et *Contes de Noël*.

par l'empatement, le mimétisme graphique des caractères est compromis parce que contaminé par la facture. Ainsi que Meyer Schapiro le remarque : "Quand Van Gogh décrit ses tableaux, il désigne les objets et leurs couleurs comme une substance et une caractéristique inséparables ; au contraire, les peintres impressionnistes sont peut-être des observateurs plus aigus, mais ils se montrent moins intéressés par l'objet ; ils se complaisent dans la dissolution de ce dernier [...] Pour Van Gogh, l'objet était le symbole et la garantie de sa santé d'esprit. Il parle quelque part de 'l'aspect familier et rassurant des choses' [...] La façon dont l'artiste charge la matière même de sa couleur traduit, en partie, cette attitude et constitue un effort effréné pour préserver dans l'image des objets leur substance palpable et pour arriver, sur la toile, à une création aussi consistante, aussi concrète que ces objets."<sup>28</sup> Aux termes de la visibilité de l'inscription, les diverses marques d'intervention plastique de l'auteur de la toile privilégieront sa qualité de peintre, masquant par là-même son ethos de lecteur.

On peut se demander si la sujétion de l'unité scripturale à la peinture réalisée de la sorte ne marque pas une tentative d'aborder le modèle dans le cadre d'une fiction picturale, où le visage impassible de Madame Ginoux montre bien qu'elle n'est pas touchée, ne partageant aucunement, d'après les témoignages, les goûts littéraires du peintre. L'attitude du modèle a pourtant de quoi étonner. Elle est en effet privée de la toile de fond que Gauguin lui avait prêtée, celle que l'origine biographique lui procure, et qui partant lui appartient en propre. En outre, dans la version de Van Gogh, tout ce qui pourrait constituer un décor mieux adapté à ses occupations est éliminé. Ce qui subsiste dès lors de son individualité se concentre dans la représentation

---

<sup>28</sup> Schapiro, Meyer, *Style, Artiste et société*, Essais traduites par Blaise Allan et al, Paris, Éditions Gallimard, Collection "Tel", 1982, pour la traduction française, p.338.

de sa personne (bien qu'ici encore, le traitement 'japonisant' tende à diminuer la ressemblance), pour laquelle le peintre doit construire un cadre alternatif. En effet, le décor instaurant la nouvelle incarnation de Madame Ginoux est exclusivement composé de ces deux livres et de la table qui leur sert de support. Isolée de son propre univers, elle se trouve ailleurs, logée dans un espace où la présence essentielle de livres bien définis et identifiés risque de rivaliser avec la sienne propre.

Ainsi que nous l'avons remarqué, les livres représentés dans les portraits de Van Gogh s'offrent soit comme toile de fond, soit comme contre-poids à la priorité du modèle. On peut par ailleurs s'interroger sur la fonction du livre dans les natures mortes. Evoquant une lecture vécue, la représentation d'un ouvrage marque-t-elle la présence-absence d'un individu dans le lieu de représentation, comme le fait par exemple le livre figurant sur la toile intitulée *Le fauteuil de Gauguin* (1888) ? Pourtant, dans cette instance, en signalant la présence de Gauguin - voire en se substituant à elle et en permettant de rendre perceptible son absence - ce livre signifie uniquement comme indice de la personne dont il tient lieu. Un livre inscrit détient par contre un restant d'autonomie dérivant soit du titre, soit de l'autorisation ou d'une autre marque d'identité. Cette autonomie restera pourtant circonscrite par la présence du peintre, qui contamine peu ou prou celle de l'écrivain, sans qu'il y ait intervention de la part de l'auteur par le biais de son propre texte.

Pour autant que l'auteur de la toile parvienne à isoler l'idée qu'il s'est faite de l'objet de sa lecture, ce succès lui permettra, en un deuxième temps, de conjuguer la matière écrite et son vocable de peintre en une fiction nettement personnelle. Une relation entre les constituants du tableau s'articulera alors à travers sa propre perception des ouvrages indiqués. Le problème d'une

reconstitution objective sur les bases formelles des points forts de l'histoire, de la reproduction du motif ou de l'esthétique de l'œuvre littéraire ne se pose donc pas. La démarche vise plutôt à déclencher des associations, à susciter des images, voire un vécu n'ayant trait qu'indirectement au texte écrit.

Si la substance du livre est impliquée, elle le sera donc par une astuce picturale jouant par exemple sur l'idée d'opposition et nous incitant à modifier notre perception de l'ouvrage en fonction de notre engagement avec les formes environnantes. Le livre se laisse donc appréhender non pas uniquement à travers la façade qu'il présente, mais également à partir d'aspects du texte qu'il recouvre, susceptibles de ressurgir spontanément dès qu'il sera gagné par les objets proches. C'est ainsi, selon nous, que se présente la toile intitulée *La Bible* (1885) où l'on perçoit, exhibée sur la table qui remplit les deux tiers de la plage iconique, une Bible, à laquelle répond un roman populaire, posé à l'écart. Il s'agit en l'occurrence d'un ouvrage aux dimensions impressionnantes, ouvert sur le livre d'*Isaïe* inscrit en haut de la page alors que, plus bas, le nouveau chapitre est marqué *CAP LIII.xx*<sup>29</sup>. De l'autre côté de la table, réfugié sur les bords, se trouve un roman de piètre apparence et dont la couverture porte le titre *La Joie de Vivre* ainsi que le nom de l'auteur, *Émile Zola*.

Tout dans ce tableau est en proie à l'opposition, voire à une rivalité, marquée par des signes chromatiques, plastiques et texturaux, par la taille et l'emplacement, ainsi que par la présentation frontale, quasi déclarative, de l'ouvrage ouvert face à celle, équivoque, du roman qui l'avoisine de biais. On notera l'état de préservation de la Bible, l'effet d'ancienneté produit par ce que l'on voit de la reliure, les pages parcheminées, leur épaisseur, le lourd

---

<sup>29</sup> Voir Nordenfalk, Carl, "Van Gogh and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 10, 1947, p.141.



fermoir en métal, tout ce qui évoque une résistance au temps, que le roman éphémère ne saurait supporter. Tout ceci concourt à initier un effet de monumentalité, d'autorité apparemment récusée par l'empiètement d'un opuscule. Les maintes lectures dont ce dernier a fait l'objet se révèlent par l'état abîmé de la couverture, les pages écornées, la couleur terne, encore que le jaune des romans populaires soit encore perceptible.

La toile est globalement composée pour nous servir de modèle, dégagant la fonction du livre dans l'élaboration d'un réseau de rapports visuels réglé sur celui existant alors entre le pasteur et le peintre. À travers la confrontation des tailles, le traitement contrastif des livres, l'apparente insignifiance du roman face à la monumentalité de la Bible - "La Bible est solide, éternelle"<sup>30</sup> - et le choc ainsi provoqué entre ces deux objets, se dessine la relation entre les personnes auxquelles ils se substituent. On est d'ailleurs amené à percevoir simultanément les deux points de vue, celui insistant et décisif du père, articulé par les supports de sa vocation, la Bible et les chandeliers (en supplément de leur symbolique de *vanitas*), mis en valeur par l'instauration d'une ambiance vaguement rituelle; puis celui plutôt négligeable du fils. La lisibilité des inscriptions déposées sur la couverture du roman, en légitimant l'identification d'un ouvrage apparemment insignifiant, est susceptible de le hisser au niveau de la Bible. L'autorité signalée par le grand tome comme inhérente à la vocation du père, entérinée également par le texte biblique, est par là même légèrement atténuée, laissant s'entendre la voix plus faible de l'interlocuteur : "Il existe un vieux malentendu, profondément enraciné, entre père et moi. Il ne serait jamais, je crois, dissipé *complètement*. Il y a encore moyen de nous respecter l'un et l'autre, même si nos sentiments sont divergents, voire souvent

---

<sup>30</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 161, p.145.

contradictaires, parce que nous ressentons au fond d'accord sur bien des points.

C'est te dire que je ne considère pas père comme un ennemi, mais comme un ami, qui serait davantage mon ami s'il parvenait à avoir moins peur de la contamination de mes "erreurs" (?) françaises. Je crois que je pourrais rendre souvent de petits services à père s'il comprenait mieux le fond de ma pensée, je pourrais même l'aider à rédiger ses prêches, car j'interprète certains textes d'une autre façon que lui."<sup>31</sup> Cet amalgame de tolérance et de déférence à l'égard du père mais en même temps le refus de se soumettre sans réserve à son point de vue se signalent, selon nous, dans la représentation. Ils se donnent à voir, d'une part, dans la tonalité harmonieuse de la toile et la mise en valeur de l'icône de la Bible ; et d'autre part, dans la ténacité de l'objet périssable qu'est le roman inscrit, l'ombre qu'il projette lui restituant une consistance suffisante pour prendre possession de l'espace qui lui est accordé.

Pour reprendre la problématique des oppositions, relevons cette fois celle qui s'indique entre le sens premier de *La Joie de Vivre* et les valeurs spirituelles portées par un texte sacré, même sans impliquer le texte désigné par l'inscription. À partir du moment où ce contenu narratif est mis en jeu, on constate l'existence d'une double référentialité : d'une part, le sens obvie de l'inscription du livre broché, l'insignifiance du *hic et nunc* s'opposant à la permanence du tome monumental ; de l'autre, la tragédie de Pauline, protagoniste de *La Joie de Vivre*, dont la souffrance quasi mythique pourrait être rapprochée du motif traité dans un texte biblique évoquant un autre martyr, celui désigné par l'inscription d'*Isaïe*, le verset cité, précisément tracée sur la page étalée. C'est alors que le dialogue avec le père est relancé

---

<sup>31</sup> Ibid., p.142

pour donner forme à l'idée, par là-même étoilée, qu'un texte de fiction peut être homologué à un texte sacré. Dans l'une et l'autre instance, il s'agit de souffrances endurées et de l'exaltation procurée à qui sait les supporter pour valoriser son existence. La signification attribuée au titre dans le contexte de l'ironie de Zola - "Je voulais d'abord un titre direct comme *le Mal de vivre*, et l'ironie de *la Joie de vivre* me fit préférer ce dernier".<sup>32</sup> - saura dégager le thème du roman dont la configuration en peinture constitue la riposte du peintre à son père. C'est dans le registre de l'ironie que s'explique l'homologation ordonnée des deux textes, infirmant du même coup la démonstration visuelle.

On a souvent rappelé à quel point Van Gogh s'est affranchi de l'autorité du père à partir de la seconde toile, *Nature Morte avec oléandres et livres* (août, 1888) où figure une représentation du même roman. Mais si le livre se situe toujours au bord de la table, l'emplacement est néanmoins plus assuré, plus équilibré. On dira en effet que de cette nouvelle articulation de l'argument précédent, l'image autoritaire est évincée, laissant s'exprimer sur un ton plus sûr la voix du peintre. La confrontation serait-elle plus authentique entre le titre du roman et l'agrément des fleurs, voire la beauté des oléandres comme symbole de la joie de vivre, faisant appel à la moralité du texte zolien en tant que modèle de souffrance joyeusement accueillie ?

La problématique des motifs antinomiques est de nouveau explorée dans une toile de décembre 1887, la *Nature morte avec statuette en plâtre*, exécutée pendant la période parisienne. On est frappé d'emblée par l'intensité d'une lumière éblouissante, quasi palpable, qui envahit l'espace de représentation, entretenant la couleur. Pour cela, on est tenté d'interpréter cette clarté comme le signe d'une révélation, déjà annoncée dans *La Bible* à

---

<sup>32</sup> Cité par Genette, Gérard dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.79.

partir du rapprochement implicite de deux textes, l'un sacré et l'autre profane. Contrairement à ce qui se passe pour ce dernier tableau, la trace anecdotique fait place ici à une approche plus "idéiste" "... son idéal unique sera l'expression de l'Idée."<sup>33</sup> Aurier fut en effet le premier à associer l'œuvre de Van Gogh au symbolisme : "Sans doute, comme tous les peintres de sa race, il est très conscient de la matière, de son importance et de sa beauté, mais aussi le plus souvent, cette enchanteresse matière, il ne la considère que comme une sorte de merveilleux langage destiné à traduire l'Idée."<sup>34</sup>

Ce sera, derechef, une idée conçue dans les termes d'une opposition ouverte. Médiatisée par les inscriptions, c'est dire par la référence à deux romans contrastés, à savoir *Germinie Lacerteux* d'Edmond et Jules de Goncourt et *Bel Ami* de Guy de Maupassant, cette opposition est pourtant sertie dans une tonalité harmonieuse et symétrique, le bleu et le jaune des couvertures étant repris aux extrémités de la toile ainsi que dans les deux étendues faisant fonction de repoussoir. On connaît, d'après sa correspondance, les vues du peintre sur la capacité (perçue) de la couleur de provoquer des sensations : "Exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur un fond sombre."<sup>35</sup> L'agencement spatial contribue à déployer les éléments de la composition de façon rigoureuse, quasi lapidaire, rendus par une syntaxe concise et nettement articulée. Au centre, les deux livres inscrits, étagés pour produire un effet descendant. Ils sont flanqués par le torse et le rosier, le tout posé sur des étendues de couleur claire, amorphes mais raides, exaltées par la tonalité plus foncée du coin

---

<sup>33</sup> Aurier, Albert, *Textes critiques 1889-1892, De l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Collection "Beaux-Arts Histoire", 1995, p.35.

<sup>34</sup> Ibid., p.70.

<sup>35</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 531, p.402, mentionné dans Roque, Georges, "Les symbolistes et la couleur", *Revue de l'Art*, no. 96, 1992, p.70.

droit et celle du coin gauche texturée en rouge et vert, "les 'couples' des complémentaires servant en ce sens à symboliser l'union de véritables couples : 'Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés'."<sup>36</sup>

Dans les autres toiles incorporant la réplique d'un roman, l'importance de cette présence est mesurée ou corrigée par celle d'un objet privilégié. En faisant de ce genre de livre le point focal et l'intérêt principal de la représentation, le peintre semble avoir accordé ici au roman populaire un statut exemplaire - à l'image, pourrait-on dire, des tables de la loi, comme le suggèrent, selon notre perception, la scénographie, l'erre descendante, de même la lueur éclairante, proprement révélatrice.

Au reste, à l'appariement de tons répond celui des romans : au premier plan, *Bel-Ami* de Guy de Maupassant, histoire fort divertissante, traitant de l'ascension de Georges Duroy, jeune militaire sans ressources et rusé. Devenu journaliste, il profite d'une série d'intrigues pour se faire admettre dans les cercles les plus fermés. Puis, légèrement retiré, distingué de *Bel-Ami* par la couleur comme par la typographie, le roman *Germinie Lacerteux* d'Edmond et Jules de Goncourt, espèce de conte moral fondé sur l'histoire de Germinie. Au bout de longues années de service, cette domestique dans un ménage parisien se laisse entraîner dans une liaison ruineuse qui l'accule à la misère et au désespoir. Il s'agit donc d'un schéma équilibré, où la juxtaposition de valeurs et de formes, l'avancement du torse, simulacre du corps humain, face à l'abatement du rosier, correspond aux thèmes contrastifs des récits littéraires.

---

<sup>36</sup> Roque, Georges, op. cit., p.70. Sa citation est prise dans une lettre [no. 531] de Van Gogh à Théo du début septembre 1888.

Tout comme le traitement singulier du sujet, la composition donne à l'espace de représentation un aspect de mise en scène. Le décor est figé, les "vedettes" projetées en avant, alors que le torse et le rosier, ces comparses, anticipent sur le dénouement. Ajoutons au passage que cette structure s'inscrit dans une dimension contrastive supplémentaire, d'un ordre symbolique, livrée, elle, dans la juxtaposition de littérature et d'art, de sujet et d'attribut. Le texte d'Albert Aurier nous paraît tout à fait pertinent sur ce point : "Dans presque toutes ses toiles" estime le critique, "sous cette enveloppe morphique, sous cette chair très chair, gît, pour l'esprit qui sait l'y voir, une pensée, une Idée, et cette Idée, essentiel substratum de l'œuvre, en est, en même temps, la cause efficiente et finale. Quant aux brillantes et éclatantes symphonies de couleurs et de lignes, quelle que soit leur importance pour le peintre, elles ne sont dans son travail que de simples *moyens* expressifs, que de simples *procédés* de symbolisation."<sup>37</sup>

Essayons à présent de reporter nos observations sur les inscriptions insérées dans cette toile. Dans son ouvrage sur les seuils du texte littéraire, Gérard Genette<sup>38</sup> qualifie de *thématiques* les titres portant sur le "contenu" du texte, entre autres ceux invoquant le nom d'un personnage, comme dans les instances traitées ici. En plus d'impliquer, par l'inscription nominale, le personnage visé et par là-même son histoire, la performance visuelle fait appel dans l'articulation graphique aux traits de caractère dont il est doté. Georges Duroy, dit Bel-Ami, découvre tout au début de sa carrière de journaliste - au moment où le surnom lui est attribué - qu'à défaut de talent, une assurance débordante permet d'avancer dans ce métier. À bien des égards, Germinie Lacerteux s'offre comme la contre-image de Bel-Ami. Ce

---

<sup>37</sup> Aurier, Albert, op. cit., p.70.

<sup>38</sup> Genette, Gérard, op. cit., p.75.

dernier, d'origine très modeste, réussit rapidement à s'insinuer par mariage dans une famille aristocrate. Germinie Lacerteux, elle, fort estimée par sa maîtresse, mène au départ une existence tranquille, jusqu'au moment où survient un attachement malavisé. Si nous revenons sur le rapprochement convié par l'association des deux romans et que l'énoncé iconique semble avoir pris en charge, c'est parce qu'il se prolonge selon nous dans la typographie signalée pour la reproduction des titres. Autrement dit, la nature antithétique des personnages éponymes de ces romans se laisse appréhender à travers l'aspect contrastif du dessin des lettres du titre. Il a été traité ailleurs<sup>39</sup> de la problématique des lettres et de leur propriété de susciter du sens. L'instance étudiée ici semble indiquer qu'à travers l'expression graphique, transparait l'écart mettant le tempérament de Georges Duroy aux antipodes de celui de Germinie Lacerteux.

On a déjà mentionné l'ordonnance des objets où *Bel-Ami* prend le devant, empiétant légèrement sur l'espace prévu pour *Germinie Lacerteux*. Il faut y ajouter la répétition du titre, sur la couverture et sur la tranche, ainsi que l'usage de capitales initiales pour l'inscription de son surnom (ce qui n'est pas le cas de Germinie Lacerteux). Ces deux lettres occupant une position liminaire, leur présence, et par implication celle de leur référent, s'impose de manière résolue, voire énergique, compte tenu de la vigueur de la facture et de la tonalité. Elles exhibent ainsi leur dominance à l'égard de l'énoncé graphique qu'elles initient ; corrélativement, l'alternance d'épaisseurs dans la production de cette écriture plastique la fait surgir davantage de l'espace peint. Notons en outre la ponctualité des pleins et des déliés et les contours

---

<sup>39</sup> notamment par Anne-Marie Christin dans "Rhétorique et Typographie", *Revue d'Esthétique*, 32, 1979, pp.297-323. *La lettre Art nouveau en France*, catalogue rédigé et établi par Philippe Thiébaud, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, traite aussi du sujet, tout comme Geneviève Cornu dans "Écriture, peinture : Des calligrammes aux pictogrammes", *Semiotica*, 44-1/2, 1983, 123-135.

fermes des minuscules, bref une graphie bien tranchée n'admettant pas de réticence.

Pour Germinie Lacerteux, en revanche, l'entrée en peinture est discrète, plutôt incertaine, signalant semble-t-il un manque d'assurance, une hésitation qui l'empêche de se manifester d'un coup. D'où la lente émergence de son nom de l'ombre qui l'abrite et dont un restant tend à estomper les traits, le gardant dans une zone obscure d'où l'écriture ne parvient guère à se dégager. Remarquons l'uniformité des caractères que rien ne diversifie et qui arrêtent donc à peine le regard, ainsi que le resserrement de leur profil, dû au rétrécissement de l'espace réservé à l'inscription. Cet espace est en outre lui-même accaparé en partie par le second livre et contesté par l'effet de hachis au long de la couverture. Les traits de caractère des personnages sont, pour Germinie Lacerteux comme pour *Bel Ami*, homologués à l'articulation inscriptive de leur nom.

Si les tableaux à inscription de livre dus à Van Gogh s'inspirent essentiellement de sa lecture d'œuvres de fiction, il en est un qui tire sa pâture d'un ouvrage didactique, vulgarisé et fort populaire à l'époque. Il s'agit de la toile intitulée *Nature Morte. Planche à dessiner avec des oignons* (janvier 1889), où figure une représentation de l'*Annuaire de Santé* compilé par *F V Raspail*<sup>40</sup>. Outre ce titre et la mention de son auteur, une seconde inscription est constituée par le nom du peintre ainsi que par des pseudo-inscriptions, désignant vraisemblablement l'adresse du peintre. Ces dernières sont écrites sur la figuration d'une enveloppe placée en bas de la toile, parmi les objets agencés sur la planche.

---

<sup>40</sup> François-Ferdinand Raspail (1794-1878), chimiste, médecin et homme politique français ; combattant pour ses opinions démocratiques, son œuvre politique était en faveur des principes républicains. Il s'agit ici de son *Manuel annuaire de la santé ou Médecine et pharmacie domestiques*. Depuis 1847, le manuel fait l'objet d'une nouvelle édition chaque année.



Le tableau est entamé début janvier, lorsque le peintre quitte l'hôpital d'Arles pour rentrer chez lui, à la Maison Jaune : "Je vais me remettre au travail demain", écrit-il à Théo, "je commencerai à faire une ou deux natures mortes pour retrouver l'habitude de peindre."<sup>41</sup>. Le séjour à l'hôpital et la crise qui a précipité la "toquade d'artiste"<sup>42</sup> ont amené le peintre à faire un bilan, notamment quant à l'échec prévisible du projet, formulé et soigneusement préparé, de partager son atelier avec Gauguin comme première étape en vue d'établir une colonie d'artistes à Arles : "Tu vois juste que le départ de Gauguin est terrible, juste parce que cela nous refout en bas alors que nous avons créé et meublé la maison pour y loger les amis au mauvais jour. [...] Et quoique aujourd'hui tout le monde aura peur de moi, avec le temps cela peut disparaître."<sup>43</sup>. Durant tout le mois de janvier 1889, la correspondance avec Théo porte essentiellement sur des problèmes pratiques - les dépenses quotidiennes, le logement et surtout l'état de santé du peintre, à propos desquels Vincent ne cesse de rassurer son frère. Ce qui donne consistance à cet échange, c'est le maintien ou la modification du quotidien visant à assurer une existence sensée, tout en restant adaptée aux exigences de son tempérament : " ... ainsi, de jour en jour, la sérénité me revient pour la tête. Je te prie d'oublier de parti pris délibéré ton triste voyage et ma maladie. // Tu vois que je fais ce que tu m'as demandé, que je t'écris ce que je sens et ce que je pense."<sup>44</sup>. La toile dont nous parlons pourrait être envisagée, tant par sa conception que par sa constitution, comme un prolongement de cet échange, voire comme une variante de production épistolaire.

---

<sup>41</sup> Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no. 569, p.447.

<sup>42</sup> Ibid., p.448.

<sup>43</sup> Ibid., lettre no. 573, p.459.

<sup>44</sup> Ibid., lettre no. 569, p.448.

Dans son ouvrage sur Van Gogh<sup>45</sup>, H R Graetz fait remarquer que le livre et l'enveloppe - avec l'adresse autographe de Théo - se touchent sur une ligne commune, rapprochement à même d'instaurer un rapport entre le retour à la santé du peintre et l'aide financière du frère devant lui parvenir par la poste. L'observation de Graetz a suscité notre perception de la *Planche à dessiner avec des oignons* comme contrepartie d'une correspondance où se raconte le quotidien à travers les activités dont il est composé, le tout rehaussé d'esquisses de tableaux en gestation ou achevés. De manière analogue, ce texte visuel, dont la substance réitère ou amplifie celle des lettres, permet de visualiser le déroulement de la journée du peintre. Il en signale en outre les temps forts : la nourriture, la boisson et l'outillage à fumer, la chandelle, placée sur le chevalet ou au bord du chapeau pour travailler la nuit et enfin le *Manuel*, pour veiller à sa santé. La base de la composition est constituée par la planche à dessiner, l'assise formelle sur laquelle tout repose, avec tout ce que cela implique quant à la vocation du peintre et à sa constance face à l'insuccès.

Au reste, ces objets ont trait à la subsistance matérielle du peintre comme à ses faiblesses qui, d'après sa correspondance vers la même date, auraient contribué à la détérioration de sa santé. C'est pourquoi l'eau remplace ici le vin<sup>46</sup> qui dès lors ne se trouve plus sur la planche mais sur une chaise. Les résolutions sont également objectivées, cette fois par l'annuaire de Raspail : "Maintenant je te prie à toi une seule chose, de ne pas t'inquiéter, car cela me causerait une inquiétude de *trop*."<sup>47</sup> ; et encore " ... sois tout a fait rassuré sur ma santé, cela me guérira complètement de savoir que cela marche bien

---

<sup>45</sup> Graetz, H R, *The Symbolic Language of Van Gogh*, New York, Toronto, London, McGraw Hill Book Company Inc., 1963, p.160.

<sup>46</sup> Voir Graetz, H R, op. cit.

<sup>47</sup> Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., lettre no.567, p.445.

pour toi."<sup>48</sup>. "Physiquement je vais bien, [...] puisque je mange et je digère bien."<sup>49</sup> Ne pourrait-on en effet avancer que cette composition contient tous les éléments de la lettre que Vincent n'a pas la force d'entamer, se contentant d'inventorier les dépenses engagées par suite de la dernière crise : "Répondre à toutes les questions le peux-tu toi-même dans ce moment, je ne m'en sens pas capable. Je veux bien, réflexion faite, chercher une solution mais il faut que je relise encore la lettre, etc."<sup>50</sup> Serait-ce donc une lettre en train de s'écrire qui nous est présentée ici, dont la planche à dessiner constitue l'enveloppe, lettre découverte, à l'inverse de celle dont le contenu est caché à la vue, une lettre qui parlerait de sa santé, de ses projets pour un avenir plus sain, l'ensemble soutenu par le support de son art et l'assurance d'un appui financier ? Aussi voit-on une enveloppe timbrée, chargée et oblitérée<sup>51</sup>, à laquelle fait écho un analogon doté de la même fonction sinon de la même forme, exhibant en l'occurrence ce que l'autre dissimule. S'opère alors une sorte d'échange formel entre les deux personnages rendus présents, l'un par son énonciation, l'autre par l'indice de son écriture.

Quant à la marque autographe apparaissant sur le côté de l'enveloppe où se reconnaît l'écriture de Théo<sup>52</sup> reproduite par son frère, l'expression consubstantielle ainsi effectuée confère à ces signes un supplément de sens que nous voudrions reporter sur l'enjeu de la signature. Citons pour commencer une phrase de Pascal Bonafoux, tirée de son introduction aux *Lettres à son frère Theo* où il remarque : "Vincent et Théo sont les mêmes. Ils sont le même,// Parce que selon Vincent, ils sont frères. [...] Parce que,

---

<sup>48</sup> Ibid., lettre no.567, p.447.

<sup>49</sup> Ibid., lettre no. 570., p.449.

<sup>50</sup> Ibid., lettre no. 571, p.450.

<sup>51</sup> Voir Graetz, H R, op.cit., p.160.

<sup>52</sup> Voir Graetz, ibid.

au-delà de frères ils sont une seule personne."<sup>53</sup> En effet, dans sa correspondance, le peintre revient avec insistance sur l'idée que sa production artistique est due dans la même mesure à son frère qu'à lui-même, puisque Théo veille à ce qu'il continue à exercer son métier afin de pouvoir éventuellement réaliser sa vocation: "Frère, j'ai beaucoup pensé à toi ces jours-ci, d'abord parce que tout ce que j'ai t'appartient en somme, que je te dois toute ma joie et toute mon énergie, car c'est grâce à toi que j'ai acquis un peu de liberté de mouvement et que ma capacité de travail a pu s'équilibrer."<sup>54</sup> C'est encore Théo qui se soucie sans cesse de soutenir Vincent : "Toi et moi, nous avons beaucoup de goûts et de points communs. Eh bien! il me semble, Théo, que toutes tes peines et toutes les miennes ne seront pas vaines. Tu m'as toujours aidé, j'ai persévéré à travailler [...]"<sup>55</sup>. "Il me paraîtrait juste" poursuit-il, "que cela retourne, je ne dis pas dans tes mains, puisque nous avons fait ce nous avons fait à nous deux."<sup>56</sup> On se souviendra à ce propos que Van Gogh a l'habitude, dans ses lettres à son frère, de lui raconter la gestation de ses œuvres, sans doute pour l'associer à leur réalisation.

Essayons à présent de relier ces divers signes de coopération virtuelle aux inscriptions. Nous avons parlé de celles apposées sur l'enveloppe, dont la seule ne posant pas de problème de lisibilité est le nom du destinataire. Or cette toile n'est pas dotée de signature au sens propre du terme. Étant le seul dont le nom se laisse voir, le destinataire marqué sera donc susceptible d'être tenu pour le signataire, et partant, pour l'auteur de la toile. Pourtant, nous l'avons dit, cette écriture est authentifiée comme une réplique de celle

---

<sup>53</sup> Bonafoux, Pascal in Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., p.8.

<sup>54</sup> Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., p.223.

<sup>55</sup> Ibid., p.228.

<sup>56</sup> Ibid., p.458.

de Théo. Davantage encore, ce nom et cette adresse se donnent comme écrits de la main du frère, tout en étant exécutés par le peintre - ce qui aura pour effet de confondre l'identité de l'un avec l'autorité de l'autre. En outre, l'enveloppe est représentée à l'envers, comme une communication entrante, concernant d'abord et exclusivement le destinataire y marqué.

Le peintre extrait en effet ce fragment de composition afin de poursuivre le dialogue avec son frère. L'inscription ne saurait donc participer pleinement à un énoncé iconique s'adressant au sujet percevant puisque, dans la fiction de l'œuvre, elle n'est pas lisible pour lui ; corrélativement, la représentation à l'envers perpétue l'idée que la lettre ne concerne que deux personnes, cet artifice visant à maintenir à distance le regardant venu du dehors. Par contre, l'observateur est convié à déchiffrer l'inscription apparaissant sur la couverture du livre. Ce constat s'indique au plan signique à travers les caractères, qui sont d'imprimerie, contrairement à ceux, manuscrits, constituant la seconde inscription et qui, de ce fait, introduisent une nuance personnelle supplémentaire.

Van Gogh signant généralement de son prénom, le choix du nom de famille pour ce qui devait assumer la fonction de signature nous paraît significatif puisqu'il modifie son comportement habituel. Mais d'un autre côté, ce choix implique qu'il a signé pour un autre : si l'usage du seul prénom délimite l'appartenance de la signature, le nom de famille permet d'en élargir l'apanage pour englober, voire signaler la co-présence du frère. Ne dit-il dans une dernière lettre non envoyée, celle qu'il portait sur lui lors de sa mort, le 29 juillet 1890, " [...] je te le redis encore que je considérerai

toujours que tu es autre chose qu'un simple marchand de Corot, que par mon intermédiaire *tu as ta part à la production même de certaines toiles*<sup>57</sup> [...]"

Ainsi que nous avons tenté de l'indiquer, toute inscription en peinture peut être considérée comme un écrit où se cache un fond de texte susceptible d'illuminer le tableau entier. Il nous a semblé approprié de clore notre étude des inscriptions dans la peinture de la seconde moitié du dix-neuvième siècle en France sur un corpus restreint, pris dans l'œuvre d'un peintre. Ce dernier se présente, d'un certain point de vue, comme le plus "textuel" de ceux traités ici, compte tenu du chevauchement de textes s'y reconnaissant : iconique, épistolaire et romanesque.

En outre, la perspective dans laquelle s'insère notre thèse nous a permis de nous pencher tantôt sur le domaine collectif, tantôt sur le contexte particulier d'écrits apparaissant ponctuellement en peinture à un moment donné. Le type d'inscription ayant fait l'objet de l'ultime chapitre aura permis de terminer par un ensemble d'instances où se croisent les deux aspects de ces écrits.

À scruter certaines œuvres de Van Gogh, on découvre en effet que si le peintre s'est approprié une expérience collective de lecture, ce fut pour la transformer en un vécu singulier. Quant à l'observateur, il est ainsi à même de rencontrer un livre familier à partir d'une lecture renouvelée, incarnée dans la représentation picturale. Cette lecture ne peut pas être traitée séparément du contexte personnel, intime, ni d'une pensée parfois occultée, parfois exprimée textuellement dans la correspondance et touchant notamment aux relations familiales. Mais c'est finalement à travers l'œuvre

---

<sup>57</sup> Ibid., lettre no. 652, p. 567, cité par Bonafoux, Pascal in Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo* op. cit., p.9. C'est nous qui soulignons.

peinte que son auteur parvient à faire parler des textes, dans une production marquée par les écrits qui l'ont inspiré comme elle l'est par les siens propres.

## CONCLUSIONS

### La typologie d'inscriptions

Pour faire face à la complexité de l'inscription en peinture, il a fallu élaborer une structure propre, en un premier temps, à rendre compte de la diversité des articulations inscriptives et en un deuxième temps, à découvrir leur communauté. Si la singularité de certaines instances entrave la conformation impliquée par un classement, la typologie dont on a fait l'hypothèse a pu récupérer les inscriptions aptes à se ranger sous un même titre, soit par l'homologie de la locution, soit par l'équivalence de leur fonctionnement. À considérer les écrits sous cet angle, on repère quatre types d'inscriptions : la dédicace, le slogan, la topo-inscription et l'inscription de livre. Dans la mise en œuvre, le rapport du scriptural au formel se manifeste diversement : il s'offre comme accessoire (la dédicace) ; s'indique sous forme de consonance (la topo-inscription) ou de conjonction (l'inscription de livre) ; ou enfin ordonne la lecture du texte iconique (le slogan ainsi que des exemples notables de dédicace). Cette typologie offre à l'usage une norme linguistique et sociale, tout en permettant une identification normative quand elle est conforme à la norme comme lorsqu'elle s'en écarte.

Certains types d'inscription se laissent définir à partir d'une formule délimitante : la dédicace, le slogan. Si l'on considère l'inhérence de la formule comme une contrainte par rapport au fonctionnement de l'inscription, laissant de côté des cas exceptionnels mentionnés auparavant, elle donnera lieu sous ce rapport à un resserrement des liens entre l'énoncé



verbal et l'énoncé iconique, à telle enseigne que la lecture de l'un se fera en fonction de l'autre. Quant à la topo-inscription, sans être circonscrite par une locution déterminante, elle reste, elle aussi, confinée, ne serait-ce que dans le lieu topique qu'elle évoque. En désignant le dernier type par un découpage descriptif - l'inscription de livre - plutôt que par une dénomination, nous voulons marquer que ce type d'inscription se présente autrement. C'est que, si l'on a renoncé ici au cadre restrictif d'une dénomination (comme la dédicace ou le slogan), c'est parce que la relation entre titre inscrit et livre désigné est plutôt souple. Dans la performance, le lien est suggéré, anticipant sur ce plan une pensée artistique qui se reconnaît aux associations qu'elle engendre plutôt qu'à des enchaînements prévus. C'est ce qui permet d'ailleurs de mesurer le parcours qui mène de l'inscription plus explicite de *l'Événement* figurant dans le second portrait du père de Cézanne à celles, par exemple, de *Germinie Lacerteux* et de *Manette Salomon* dans le premier *Portrait du Docteur Gachet* (1880) de Van Gogh, impliquant un effet de suggestion tel qu'Aurier voit dans l'art de ce peintre une conception symboliste de la peinture.

### **L'instrumentalité de l'hyperinscription**

On a voulu voir dans la relation qu'entretient l'inscription avec l'environnement immédiat un moyen d'accès au champ extra-pictural dont elle relève, reliant par ce biais le comportement de l'inscription à la conjoncture d'évènements qui la mobilisent. S'articulant autour de phénomènes culturels tels que le foisonnement de la lecture, l'avènement de la Nouvelle Peinture et son accueil critique et publique, la perturbation du système des Beaux-Arts, marqués par la présence implicite de l'Empereur dont l'autorité se fait sentir dans tous les domaines ayant trait à la culture,

ces évènements sont effectivement appropriés par le peintre pour être assimilés dans une représentation aux multiples facettes de l'époque.

Si le contexte socio-culturel s'est révélé déterminant pour l'intelligence des inscriptions traitées, c'est parce qu'elles apparaissent pour la plupart dans une peinture impressionniste où l'engagement dans le quotidien est constant. Ce quotidien est marqué tant par la lecture assidue de journaux, de revues et de romans populaires, que par l'envahissement de l'espace urbain de matière lisible, éphémère, annonces dans des vitrines, messages publicitaires ou politiques placardés sur les façades des bâtiments, murs entiers couverts d'affiches, bandes imprimées déroulées du haut en bas des murs ainsi qu'écritures manuscrites informant sur des spectacles courants.

Le statut de la lecture à cette époque s'avère en effet d'une importance considérable pour une recherche de ses inscriptions. La mise en valeur de *l'Événement*, moyennant la notion d'hyperinscription, l'instituant à ce titre comme un modèle interprétatif, s'offre justement dans le propos de signaler le rôle déterminant que joue cet écrit pour lui-même et, à partir de là, de dégager la visibilité de la lecture dans l'espace extra-pictural. Par l'instrumentalité de l'hyperinscription, cette démarche vise à cerner le contexte où s'augure notre propos.

En effet, les inscriptions réunies sous le terme hyperinscription, ainsi que celles qui, dans ce chapitre, lui prêtent une extension - c'est-à-dire, non seulement Cézanne et Renoir mais d'autres représentations empreintes de l'idée de lecture - permettent d'envisager la lecture comme une sorte de paratexte intéressant la dimension culturelle de la société contemporaine, autant que les images mises en œuvre par sa peinture. Sous ce rapport, on a pu constater l'importance du rôle joué par les articles radicaux consacrés par Zola à la manière impressionniste ainsi qu'à la pratique inaugurale de Manet.

Les toiles porteuses de l'inscription *l'Événement*, ainsi que le portrait de Zola exécuté par Manet, rendent justice à Zola et lui font ainsi hommage.

### **Les rapports écrit-image**

L'examen des tableaux de notre corpus montre que le jeu des rapports institués par l'apposition d'une écriture sur un support iconique est ordonné par la modalité de l'écriture. Cette modalité s'indique soit sous l'espèce d'une coopération, mise à effet par les modes d'articulation - conjoncture ou coïncidence - qui reviennent le plus souvent dans la peinture impressionniste ; soit encore à partir d'un écartement modalisé par une divergence de l'écrit et de l'image, ou même par une relation antinomique, comme dans *La Truite* (1872) de Courbet.

Dans la plupart des cas, le mode d'articulation de l'écriture se laisse appréhender à partir d'une "lecture" du texte iconique articulé par et dans la représentation des images. Davantage encore, les signes iconiques et écrits ont tendance, sauf exceptions, à converger dans la production de sens, même lorsqu'il s'agit de rapports oppositionnels. On verra, par exemple, dans les représentations de *L'inondation à Port-Marly* faites par Alfred Sisley, des instances d'un rapport de conformité. Le brouillement du profil des arbres et du bâtiment, la surface changeante des eaux ainsi que la lumière tendre, évoquant dans la nature les effets du déluge, se répercutent en effet dans les contours indistincts des lettres apposées sur la façade de l'auberge. Si bien que, tout en gardant son autosuffisance signique, l'inscription est attirée dans la fiction de l'œuvre peinte en se glissant dans la configuration graphique. Par ailleurs, l'instauration de rapports ambigus permet de creuser le sens de l'énoncé iconique, en lui découvrant un reste de signifiante, ainsi que le montre de façon exemplaire *Fête Gloanec* (1888) de Gauguin.

Les instances de conformité, qui sont les plus courantes, prêtent à croire que les inscriptions impressionnistes ne revêtent de signifiante que sur le plan du visible, comme l'assure Mieczlaw Wallis en remarquant que si l'un de ces peintres traite une inscription sur une enseigne, il la rend seulement comme une configuration fugitive de taches colorées, le plus souvent brouillée, indistincte, illisible. "Les impressionnistes", poursuit-il, "se conformaient au postulat de Delacroix qu'un tableau soit, avant tout, 'une fête pour l'oeil'. Ainsi conçu, un tableau n'offrait aucune place pour des inscriptions."<sup>1</sup> On peut certes soutenir qu'il n'y a quasiment pas d'inscription de texte proprement dit, de locutions figées sous forme de maximes, dictons ou proverbes, ce qui, bien sûr, ne serait pas sans rapports avec l'abandon de la doctrine de *ut pictura poesis*. Si l'on adhère au terme "enclave sémantique" employé par Wallis pour rendre compte de la charge de l'inscription, on conviendra également que les écrits étudiés ici s'accommodent de cette conception, tant au plan de l'expression langagière qu'à celui de l'articulation signique. D'autre part, si dans cette peinture la fonction documentaire prime, ainsi que les observations de Wallis le suggèrent, ce n'est pas uniquement une documentation visuelle qui s'y dessine : un nombre considérable d'inscriptions est investi d'une signifiante substantive dont on ne saurait faire l'économie.

### **Les genres de tableaux porteurs d'inscriptions**

Quant au genre de tableau apte à englober une inscription, tous ceux portés par l'art dit moderne - paysage urbain ou rural, portrait, nature morte -

---

<sup>1</sup> "The impressionists were complying with Delacroix's postulate that a painting be above all 'a feast for the eyes'. So conceived, a painting offered no place for inscriptions." Wallis, Mieczyslaw, "Inscriptions in Paintings", *Semiotica*, vol. IX, 1973, p.19.

sont concernés par cette pratique. Si, jusqu'ici, le paysage n'était pas envisagé comme un lieu propre à enchâsser une inscription, l'écrit vient à présent s'intégrer tout naturellement au genre. En effet, la matière lisible a pris de l'extension, surtout dans l'environnement urbain, et la documentation visuelle, se constituant à partir d'une image plutôt réaliste de l'univers extra-pictural, prend en charge ce nouvel aspect des lieux.

Déposées sur un objet de sens ou, plus rarement, à même le support, les inscriptions serties dans les portraits ne se rapportent plus exclusivement aux seuls détails biographiques du modèle. De plus, si l'inscription traite de tels détails, elle le fait de manière plus indirecte qu'explicite. Au lieu de confiner la référence à l'espace biographique, le renvoi inscriptif - tout en privilégiant les aspects de la vie du modèle qui rejoignent celle du peintre - tire sa pleine signification du milieu culturel qui les relie, dont ils ressortent et sur lequel ils sont profilés. Ainsi, dans le *Portrait de Zacharie Astruc* (1866), l'emplacement de la dédicace sur l'album d'estampes cerne, dans l'espace de portraiture assigné au modèle, le goût de ce dernier pour l'art japonais. Coextensivement, l'inscription de la dédicace sur un tel support permet d'inscrire la représentation dans un contexte plus large, à même d'englober le peintre et le modèle. Il s'agit, en l'occurrence, d'une question d'intérêt considérable par rapport à l'art de l'époque, celle de l'engouement pour l'esthétique japonaise, de l'influence de celle-ci sur la peinture et de son extension dans la culture contemporaines, que ce soit par l'instrumentalité des estampes ou par d'autres voies artistiques, "industries de bronze, du papier peint, de la céramique [...] C'est par nos peintres en réalité que le goût de l'art japonais a pris racine à Paris. C'est un peintre qui [...] découvrit dans un récent arrivage du Havre des feuilles peintes et des feuilles imprimées en couleur, des albums de croquis au trait rehaussés de teintes plates dont le

caractère esthétique – et par la coloration et par le dessin – tranchait nettement avec le caractère des objets chinois. Cela se passait en 1862."<sup>2</sup>

Nous envisageons sous un rapport analogue les inscriptions déposées dans un portrait, sur un journal, une brochure ou un livre. C'est qu'en effet le geste inscriptif fait fonction d'index en orientant dans un certain sens la "lecture" du tableau. En même temps, ce comportement s'ouvre sur des problématiques annexes. À partir de l'inscription qui y est englobée, le *Portrait de Zola* (1868) de Manet, et le *Portrait d'Achille Empeire* de Cézanne dont on l'a rapproché, convient l'un comme l'autre - fût-ce de manières distinctes - à réfléchir sur un problème inhérent à la détermination générique. Il s'agit en l'occurrence de la hiérarchie qui s'établit insidieusement entre le modèle et le peintre, et qui, selon les conventions du portrait, donnerait la primauté au personnage dépeint. Or, dans le portrait moderne, l'inscription tend à réinscrire le sujet dans un contexte, à la fois biographique et culturel, autrement codé. L'énoncé écrit est alors susceptible de reconfigurer la relation conventionnelle qu'entretient le peintre avec le modèle, articulant ce lien moins comme un privilège que comme une équivalence ou même une rivalité.

Par ailleurs, l'inscription peut être traitée de manière à remettre en question la démarcation des genres. Dans l'espace historique d'une scène de genre, d'une nature morte ou d'un tableau d'intérieur dans laquelle s'enclasse une inscription, on a vu se profiler un autoportrait. En ce qui concerne, par exemple, les inscriptions de livres dans les tableaux de Van Gogh, une même inscription apparaissant dans des tableaux différents ne signale pas une réitération de sens. La diversité des contextes laisse plutôt émerger une

---

<sup>2</sup> Chesnaux, Ernest, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux Arts*, vingtième année, tome dix-huitième, deuxième période, septembre 1878, p.388.

nouvelle expérience de lecture comme des moments successifs de la perception, tant de l'objet de la lecture que du texte qu'il enferme. Dans le prolongement du graphisme, tel que nous l'avons signalé par rapport à celui hésitant de *Germinie Lacerteux*<sup>3</sup>, se conjugueraient alors le contenu thématique du roman et la lecture qu'en fait le peintre. C'est pourquoi on a proposé de voir, dans le récit qui se relate à travers ces inscriptions, les signes énonciateurs d'un autoportrait.

Reste à signaler que notre traitement des rapports formés par la déposition d'une entité verbale sur un support représentationnel, accorde la primauté à l'articulation langagière pour donner sens au texte iconique. Même si, au départ, la visibilité de l'objet écrit a pu fixer le regard, même si elle a pu suggérer aux historiens d'art un modèle original, par exemple, le recours au pochoir dans le *Portrait d'Achille Empereur* (1867-70) dû à Cézanne, ou encore, la reproduction de la lettre d'imprimerie dans le *Portrait d'Emile Zola* (1867-68) dû à Manet, c'est dans sa lisibilité essentielle que l'inscription ici visée est étudiée.

### **La performance visuelle**

À côté du lisible, la dimension graphique-matérielle de l'inscription ne saurait pour autant échapper aux enjeux de l'interprétation. Dans certains exemples d'écriture, un effet d'expression plastique laisse instaurer une performance visuelle où réside un restant de signification. Ce constat se vérifie par une instance curieuse, mais non unique, perçue comme lisible tout en étant indécryptable, ce qui n'empêche que l'inscription produise du sens. Nous songeons ici à la toile de Caillebotte intitulée *Intérieur : femme à*

---

<sup>3</sup> Rappelons que l'inscription apparaît dans la *Nature Morte avec statuette en plâtre* (1887).

*la fenêtre* (1880) dont l'inscription tronquée *NT RBU* permet de saisir ce par quoi se constitue la spécificité de *l'Intérieur*, voire de l'univers qui y est suggéré. Le tableau représente une femme vue de dos qui se tient sur un balcon et regarde par la fenêtre. Sur le parapet du balcon d'en face on voit plaqué un rang de cinq lettres, façonnées de toute apparence en métal ; à côté du personnage féminin, assis dans un fauteuil, un homme se plonge dans la lecture de son journal. Dans son compte rendu de l'Exposition des Indépendants en 1880, à laquelle la toile est reçue, le critique Joris-Karl Huysmans commente : "Au fond de la scène<sup>4</sup> par la croisée d'où s'épand le jour, l'oeil aperçoit la maison d'en face, les grandes lettres d'or *que l'industrie fait ramper sur les balustres des balcons*<sup>5</sup>, sur l'appui des fenêtres, dans cette échappée sur la ville. L'air circule, il semble que le sourd roulement des voitures va monter avec le brouhaha des passants battant le pavé, en bas. C'est un coin de l'existence contemporaine, fixé tel quel."<sup>6</sup>

Face à celles dérivant des époques précédentes, l'inscription dont on parle montre l'apport de cette pratique pour la peinture moderne. En effet, comme les recherches de Wallis le corroborent, l'inscription dans la peinture de l'école française des siècles antérieurs n'est pas empreinte d'une volonté d'engagement directe avec le quotidien. Par contre, les énoncés insérés dans la peinture de la seconde moitié du dix-neuvième siècle s'inscrivent au croisement de l'éphémère et de la répétition, s'insérant dans la stratégie réaliste de la modernité. L'avènement de la Nouvelle Peinture est le fait que pour celle-ci le quotidien est l'élément fondamental en lequel la pratique de l'art est conçue. "Pour peu que vous vous teniez au courant des nouveautés

---

<sup>4</sup> Elle donne sur un quartier financier et commercial situé près de l'Opéra.

<sup>5</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>6</sup> Huysmans, J-K, *L'art moderne, Certains*, Paris, Union Générale d'Éditions, Série "Fins des Siècles", dirigée par Hubert Juin, 1975, p.100. Une partie de cette citation est reprise en traduction par Darragon, Eric in *Gustave Caillebotte*, Liechtenstein, Vaduz, 1994, p.83.



qui s'y produisent", observe le critique Edmond Duranty, "vous remarquerez que la peinture la plus récente a pour but de frapper les yeux des foules par des images saillantes, textuelles, aisément reconnaissables en leur vérité, dénuées d'artifices, et de nous donner exactement les sensations de ce que nous voyons dans la rue."<sup>7</sup>

En effet, les inscriptions auront tendance à exhiber les mêmes propriétés que les œuvres sur lesquelles elles sont tracées, ces œuvres étant frappées de la marque de l'éphémère, tant par le traitement visuel que par le retour constant à des sujets illustrés par une iconographie du transitoire qui se consume ou se consomme, comme les journaux, les messages publicitaires et les loisirs. Les inscriptions sont-elles alors à saisir uniquement par référence au champ visuel auquel elles renvoient, c'est-à-dire la rue, le trottoir, les façades des bâtiments ? Cette impression, partielle, nous semble insuffisante. En effet, autant l'intelligence du texte écrit est donnée dans la perception de l'inscription, autant la lecture de ce texte permet de creuser le sens de l'énoncé visuel afin de découvrir des couches de signification supplémentaires, au croisement de l'art, de la linguistique et de l'histoire.

### **La dimension textuelle**

Reportée sur les écrits dont il a été question ici, l'inscription ne désigne plus l'entité statique, découpée et parachevée qu'elle constituait par le passé, sorte de monade atemporelle ou enfermée dans un temps mythique. Dans l'art moderne, il s'agit d'une productivité dynamique, à l'instar de la dimension éphémère de l'écriture comme de la charge transitoire de son contenu, s'accommodant de sa facture fugitive et mobile. L'inscription ne

---

<sup>7</sup> Duranty, Louis-Émile dit Edmond, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, Dentu, 1876 (nouvelle édition Caen, L'Échoppe, 1988,p.10).

saurait donc plus se définir "par son *autonomie* et sa *clôture*"<sup>8</sup>, comme les maximes, dictons ou proverbes répertoriés par Wallis<sup>9</sup>, présents par excellence dans la peinture du seizième au dix-huitième siècles. Sous ce rapport, on pourrait évoquer l'exemple du dicton lapidaire inscrit sur le parapet dans l'autoportrait de Salvatore Rosa (c.1640), peintre fort populaire au dix-neuvième siècle, et qui se lit *Aut tac aut loquere meliora silentio*.

Il s'agirait en effet d'une forme moins restrictive du mode textuel : "dans la pratique, une écriture textuelle suppose qu'ait été tactiquement déjouée la vocation descriptive du langage, et mise en place une procédure qui, au contraire, fasse jouer à plein son pouvoir génératif."<sup>10</sup> La transition vers une pratique plus souple, c'est-à-dire vers une inscription qui "fait texte", se dessine dans les portraits entrant dans la tradition moderne. Si l'écriture contient des propos plus ou moins concrets, ils ont trait à la relation de l'individu au collectif, à son expérience du quotidien ou à sa participation à l'actualité. La relation entre le modèle et l'auteur de la toile signifie donc à partir d'un troisième terme, le vécu commun. Il en va de même pour les paysages et pour les natures mortes dont les inscriptions abordent également leur sujet de biais.

Ce mode de fonctionnement linguistique permet de considérer l'inscription sous l'aspect d'un texte en voie de formation, se fixant momentanément dès qu'il coïncide avec une circonstance déterminante. Lorsque Manet, par exemple, inscrit dans une toile un ensemble de lexèmes apparemment sans suite, la lecture prendra sens dans le contexte social dont la toile en est la représentation. Ainsi, le tableau intitulé *Les Paveurs, rue*

---

8 Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.375.

9 Wallis, Mieczyslaw, op. cit., p.19.

<sup>10</sup> Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, op. cit., p.443.

*Mosnier* (1878) portant l'inscription "MERE [Vêtements] sur mesure ENFANTS Au Coin de rue" détient divers aspects de la modernité, signalés d'un côté par le phénomène du grand magasin, attirant des femmes de tous les niveaux sociaux ; et de l'autre, par les pavements de rues ; ou, dans *La Rue Mosnier aux drapeaux*, (1878) où l'énoncé reparaît, par la représentation d'un mutilé de guerre avançant péniblement le long d'une rue, garnie de drapeaux à l'occasion de la fête du 30 juin. C'est de cette manière que l'inscription "fait texte" comme d'autres dotées de ce même mode de signification, qu'il s'agisse de la location de canots, de l'inscription d'un titre de journal ou d'un livre, ou encore d'une allusion à une inondation exceptionnelle.

Lorsqu'on tente, en prenant du recul, d'élaborer un tableau synoptique des inscriptions désignant la conjonction historique dans laquelle prennent place les écritures sur lesquelles on a travaillé, on en arrive à la conclusion qu'elles ne sont autres que des fragments d'une vaste représentation d'histoire contemporaine, avec ses repères signalant les événements marquants, dans le domaine de l'art, certes, mais aussi dans l'espace social et jusque dans l'arène politique, événements dont l'ensemble transforme le mode de vie de la collectivité comme de celui de l'individu. L'inscription apparaît comme l'indice de la rencontre d'un moment culturel et esthétique, ordonné par une circonstance historique. Reste que dans la mesure où notre regard sur les inscriptions dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle cerne la visée d'une époque, telle qu'elle se dessine dans sa peinture, en suivant la trace laissée par l'écriture il instaure une image de l'environnement, du collectif et de la vie intime.

## SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

### I Sémiotique, sémiotique d'art, poétique et théories de texte

#### a) Ouvrages

- Barthes, Roland, *l'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "Points", 1985.
- Barthes, Roland, *Éléments de Sémiologie*, Paris, Éditions Gonthier, 1964.
- Collier, Peter and Lethbridge, Robert, (eds), *Artistic Relations - Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Yale, Yale University Press, 1994.
- Deledalle, Gérard, *Théorie et pratique du signe - Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, Collection "Langages et Sociétés", 1979.
- Eco, Umberto, *Le Signe – Histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Klinkenberg, Jean –Marie, Bruxelles, Éditions Labor, 1988.
- Floch, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins, Collection "Actes Sémiotiques", 1985.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "Poétique", 1982.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "Poétique", 1987.
- Greimas, A J, *Du sens: essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Groupe  $\mu$ , *Traité du Signe Visuel: Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "La couleur des idées", 1992.
- Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "Points", 1982.
- Helbo, André, (dir.) *Le champ sémiologique – perspectives internationales*, Bruxelles, Éditions Complexe, Collection "Creusets", 1979.
- Hoek, Leo H. et Kees Meerhoff, eds, *Rhétorique et Image - textes en hommage à Á. Kibédi Varga*, Amsterdam – Atlanta, GA, Éditions Rodopi B.V, 1995.
- Kibédi Varga, Á, *Discours, Récit, Image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur, 1989.

- Lascault, Gilbert, *Vers une esthétique sans entrave – Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris, Union Générale d'Éditions, Collection "Esthétique", 1975.
- Lotman, Iouri, *La Structure du texte artistique*, Éditions Gallimard, Collection "Bibliothèque des Sciences Humaines", 1973, [traduction du russe faite par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong d'après l'édition "Iskusstvo", Moscou, 1970].
- Marin, Louis, *Détruire la Peinture*, Paris, Éditions Galilée, Collection "Écritures/figures", 1977.
- Marin, Louis, *Études Sémiologiques - Écritures, Peintures*, Paris, Éditions Klincksieck, Collection "Esthétique", 1972.
- Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "L'ordre philosophique", 1995
- Marin, Louis, *Utopiques: Jeux d'Espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection "Critique", 1973.
- Matejka, Ladislav and Titunik, Irwin, R, (eds), *Semiotics of Art, Prague School Contributions*, Cambridge, Mass and London, England, MIT Press, 1976.
- Melville, Stephen and Readings, Bill, (eds), *Vision and Textuality*, Basingstoke and London, Macmillan Press Ltd, 1995.
- Mitchell, W J T, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986.
- Mitchell, W J T, (ed.), *The Language of Images*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1980.
- Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe - rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "L'ordre philosophique", 1978.
- Schapiro, Meyer, *Words and Pictures, On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, The Hague and Paris, Mouton, 1973.
- Scott, David, *Pictorialist Poetics Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Stoichita, Victor, *L'Instauration du Tableau: Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- Wallis, Mieczyslaw, *Arts and Signs*, Bloomington, Indiana University, Research Centre for Language and Semiotic Studies, 1975.

## b) Articles

Bal, Mieke, "On looking and reading: Word and image, visual poetics and comparative arts", *Semiotica*, 76-3/4, 1989.

Bal, Mieke and Bryson, Norman, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, v.73, June, 1991.

Cornu, Geneviève, "Écriture, peinture: Des calligrammes aux pictogrammes", *Semiotica*, 44-1/2, 1983.

Cornu, Geneviève, "Pour une sémiologie de l'œuvre artistique", *Semiotica*, 75-1/2, 1989.

Gandelman, Claude, "By way of introduction: Inscriptions as Subversion", *Inscription in Painting, Visible Language XXIII*, 2/3.

Hasenmueller, A Christine, "The function of art as 'iconic text': An alternative strategy for a semiotic of art", *Semiotica*, 36, 1/2, 1981.

Shapiro, Gary, "Intention and Interpretation in Art: a Semiotic Analysis", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXXIII, no.1, Fall, 1974.

Steiner, Wendy, "The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting", *Semiotica*, 21:1/2. 1977.

Wallis, Mieczyslaw, "Inscriptions in Paintings", *Semiotica*, vol. IX, 1973.

## II Linguistique/pragmatique/ philosophie

### a) Ouvrages

Austin, J L, *How to do things with words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975 (1ère ed. 1962).

Benjamin, Walter, *Illuminations*, translated by Harry Zohn, London, Fontana/Collins, 1977.

Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts/ London, England, MIT Press, 1991.

Reboul, Olivier, *Le Slogan*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1975.

### b) Articles

de Certeau, Michel "La Folie de la Vision", *Esprit*, no. 66, juin, 1980.

### III Catalogues

- Agulhon. M et Le Men, S, *Les Révolutions de 1848, L'Europe des Images, I Le Printemps des Peuples*, Paris, Assemblée Nationale, 1998.
- Agulhon. M et Le Men, S, *Les Révolutions de 1848, L'Europe des Images, II Une République Nouvelle*, Paris, Assemblée Nationale, 1998.
- Cain, Julien, *Gustave Geffroy et l'art moderne*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1957.
- Damase, Jacques, *La révolution typographique*, Genève, Galerie Motte, 1966.
- Georgel, Chantal, en collaboration avec Claudine Reinharez, *Les Journalistes*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1986.
- Gowing, Lawrence, *Paul Cézanne, The Early Years 1859-72*, London, Royal Academy of Arts, 1988.
- Pickvance, Ronald, *Manet*, Martigny Catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Gianadda, 1996.
- Stevens, Mary Anne, *Sisley*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux/ New Haven and London, Yale University Press, 1992.
- Welsh-Ovcharov, Bogomila, *Vincent Van Gogh and the Birth of Cloisonism, An Overview*, Toronto/Canada, Musée des Beaux Arts de l'Ontario, 1981.
- Zutter, Jörg, en collaboration avec Petra ten-Doesschate Chu, *Courbet artiste et promoteur de son œuvre*, Paris, Flammarion, 1998.

### IV Théorie et Histoire de l'art

#### (i) Théorie de l'art

##### a) Ouvrages

- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention - On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books, 1990.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting, the Logic of the Gaze*, Basingstoke and London, Macmillan Academic and Professional Ltd, Language, Discourse, Society, 1983.

Bryson, Norman et al., (eds), *Visual Theory - Painting and Interpretation*, Cambridge, Polity Press, 1992.

Christin, Anne-Marie, *l'Image Écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer - On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, Massachusetts, London, England, MIT Press, 1994.

Derrida, Jacques, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

Gandelman, Claude, *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991

Goodman, Nelson, *Languages of art*, Indianapolis, Hackett Publishing Company Inc., 1976.

Graetz, H R, *The Symbolic Language of Van Gogh*, New York, Toronto, London, McGraw Hill Book Company Inc., 1963.

Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton and Company, 1967.

Vincens-Villepreux, Alice, *Écritures de la Peinture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

#### b) Articles

Berger, Jr, Harry, "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture", *Representations*, 46, Spring 1994.

Christin, Anne-Marie, "Rhétorique et Typographie", *Revue d'Esthétique*, 32, 1979.

Crary, Jonathan, "Unbinding Vision: emergence of the subjective vision in modernism as illustrated by the painting of Manet", *October*, 68, Spring, 1994.

Hasenmueller, A Christine, "Panofsky, Iconography, and Semiotics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXXVI, no. 3, Spring, 1978.

Kupfer, Marcia, "Medieval world maps: embedded images, interpretative frames", *Word and Image*, vol. 10, no. 3, July-September, 1994.

Marin, Louis, "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 24, Été, 1988.

McLain, Jeoraldean, "Time in the visual arts: Lessing and Modern Criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. XLIV, no. 1, Fall, 1985.



Scholz, B F, "Jacob Cat's Silenus Akibiadis in 1618 and in 1862: changes in word-image relations from the seventeenth to the nineteenth century", *Word and Image Conference Proceedings*, vol. 4, no.1, January-March, 1988.

(ii) Histoire de l'art, écrits sur l'art

a) ouvrages

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing - Dutch Art in the Seventeenth Century*, London, Penguin Books Limited, 1989.

Aurier, Albert, *Textes critiques 1889-1892, De l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Collection "Beaux-arts histoire", 1995.

Baudinet, Marie-José, *Cézanne ou la peinture en jeu*, Limoges, Critérian, 1982.

Bialostocki, Jan, *The Message of Images*, Vienne, IRSA, 1988.

Blanche, J-E, *Manet*, trs. de Sumichrast, F C, New York, Door, Mead and Company, 1925.

Bonafoux, Pascal, *Van Gogh par Vincent*, Paris, Éditions Denoël, Collection "Folio/Essais", 1986.

Bouillon, Jean-Paul, (éd.) *La Critique d'Art en France, 1850-1900*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, mai, 1987, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1989.

Bouillon, Jean-Paul et al, *La Promenade du critique influent - Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.

Brilliant, Richard, *Portraiture*, London, Reaktion Books, 1991.

Butor, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, Collection "Les sentiers de la création", 1969.

Clark, T J, *The Painting of Modern Life - Paris in the art of Manet and his followers*, London, Thames and Hudson, 1985.

Cogniat, Raymond, *Édouard Manet: the themes and motifs of Manet*, London, Methuen, 1983.

Crouzet, Marcel, *Un Méconnu du Réalisme: Duranty (1833-1880): L'homme – Le critique – le romancier*, Paris, Librairie Nizet, 1964.

Duranty, Louis-Émile dit Edmond, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, Dentu, 1876 (réédition Caen, L'Échoppe, 1988).

Duret, Théodore, *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris, Librairie Floury, 1939.

Etlin, Richard A, (ed.), *Nationalism in the Visual Arts*, Hanover and London, National Gallery of Art, Washington, 1991.

Finke, Ulriche, (ed.), *French Nineteenth-Century Painting and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1972.

Focillon, Henri, *La Peinture aux XIX et XX Siècles*, Paris, Librairie Renouard, Manuels d'Histoire de l'Art, 1928.

Geffroy, Gustave, *La Vie Artistique*, Paris, H. Floury Éditeur, 1900.

Geist, Sydney, *Interpreting Cézanne*, Cambridge, Mass. and London, England, Harvard University Press, 1988.

Georgel, Chantal, 1848, *La République et l'Art Vivant*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Librairie Arthème Fayard, 1998.

Hamilton, George Heard, *Manet and his Critics*, Yale University Press, New Haven and London, 1986.

Hammacher, A M and Renilde, *Van Gogh*, London, Thames and Hudson, 1990.

Haskell, F, *Rediscoveries in Art*, London, Phaidon Press Ltd, 1980.

Herbert, Robert L, *Impressionism art, leisure, and Parisian society*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

Jean-Aubry, G, *Eugène Boudin, d'après des documents inédits : L'homme et l'œuvre*, Paris, Éditions Bernheim-Jeune, 1922.

Lemoine, Alain et Trouilleux, Rodolphe, *Des Ternes au Batignolles, Promenade historique dans le XVIIe arrondissement*, Ouvrage collectif présenté par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, Mairie du XVIIe et Musée Carnavalet, 1986.

Leymarie, Jean, *La Peinture Française, le Dix-neuvième Siècle*, Genève, Skira, 1962.

Mainardi, Patricia, *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge University Press, 1993.

McQuillan, Melissa, *Impressionist Portraits*, London, Thames and Hudson, 1991.

Melot, Michel, *L'illustration : histoire d'un art*, Éditions d'Art, Albert Skira, 1984

Mitterand, Henri, *Zola Journaliste, de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, Armand Colin, 1962.

Nochlin, Linda, *The Politics of Vision, Essays on Nineteenth Century Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1991.

Orwicz, Michael, R, (ed.), *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1994.

Panovsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1969.

le Pichon, Y, *The Real World of the Impressionists*, New York, Harrison House, 1985.

de Piles, Roger, *Cours de peinture par principes*, Éditions Gallimard, Collection Tel, 1989.

Rewald, John and Weitzenhoffer, Frances, (eds), *Aspects of Monet, A symposium on the artist's life and times*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1984.

Rewald, John, *Cézanne*, London, Thames and Hudson, 1986.

Rewald, John, *Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, New York, Museum of Modern Art, 1956.

Rewald, John, *Studies in Impressionism*, London, Thames and Hudson, 1985.

Rosenblum, R and Janson, H W, *19<sup>th</sup> Century Art*, New York, Harry N Abrams Inc., 1984.

Schapiro, Meyer, *Modern Art*, London, Chatto and Windus, 1978.

Schapiro, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 1982.

Shone, Richard, *Sisley*, London, Phaidon Press Ltd, 1992.

Signac, Paul, *Jongkind (1819-1891)*, Paris, Les Éditions G. Crès et Cie, 1927.

Tabarant, A, *Manet et ses œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

Varnedoe, Kirk, *A fine disregard: What makes modern art modern*, London, Thames and Hudson, 1990.

White, Barbara Ehrlich, *Renoir, his life, art and letters*, New York, Harry N Abrams, 1984.

Woodall, Joanna, *Portraiture Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997.

Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

Zola, Émile, *Le Bon Combat, de Courbet aux impressionnistes, anthologie d'écrits sur l'art*, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1974.

## b) Articles

Alpers, Svetlana, "L'Oeil de l'histoire : l'effet cartographique dans la peinture hollandaise au XVIIIe siècle", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 49, 1983.

A-M. L., "II. Cadre et rebord", *Revue de l'Art*, no.26, 1974.

Athanassoglou-Kallmyer, "An Artistic and Political Manifesto for Cézanne", *The Art Bulletin*, v.72, September 1990.

Baas, Jacquelynn "Edouard Manet and 'Civil War' ", *Art Journal*, Spring 1985.

Batschmann, Oskar, "Text and image: some general problems" *Word and Image Conference Proceedings*, vol. 4, no.1, January-March, 1988.

R R Bernier dans "The subject and painting: Monet's 'Language of the sketch' ", *Art History*, vol. 12, no. 3, September, 1989.

Blanc, Charles, "Salon de 1866", *La Gazette des Beaux Arts*, t. XXI, 1866.

Boime, Albert, "The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century", *Arts Magazine*, v.60, December, 1985.

Bonafoux, Pascal, "Regards Croisés", *Connaissance des Arts*, no. 419, janvier 1987.

Bouillon, Jean-Paul "Les lettres de Manet à Bracquemond", *La Gazette des Beaux Arts*, t. C1, avril 1983.

Bouillon, Jean-Paul, "Manet vu par Braquemond", *Revue de L'Art*, no. 27, 1975.

Bouillon, Jean-Paul, "Le Moment Symboliste", *Revue de l'Art*, no. 96, 1992.

Brown, Marilyn R., "Manet, Nodier, and "Polichinelle", *Art Journal*, Spring, 1985.

Burty, Philippe, "La Gravure, La lithographie et La Photographie au Salon de 1865" *La Gazette des Beaux Arts*, tome dix-neuvième, juillet, 1865.

Carrier, David, "Interpreting Cézanne – The early years, 1859-72", *Arts Magazine*, v.63, February, 1989.

Carrier, David, "Manet and his interpreters", *Art History*, vol. 8, no.3, September 1985.

Carrier, David, "Poussin's Self-Portraits", *Word and Image*, vol. 7, no. 2, April-June, 1991.

Chang, Ting, "Rewriting Courbet: Silvestre, Courbet, and the Bruyas Collection after the Paris Commune", *Oxford Art Journal*, vol. 21, no. 1, 1988.

Chastel, André, "Signature et signe", *Revue de l'Art*, no.26, 1974.

Chesneau, Ernest "Le Japon à Paris", *La Gazette des Beaux Arts*, tome dix-huitième, septembre 1878.

Chesneau, Ernest, "Le Japon à Paris (deuxième article)", *La Gazette des Beaux Arts*, tome dix-huitième, novembre, 1878.

Collins, Bradford R, "Manet's 'Rue Mosnier decked with Flags' and the Flâneur Concept", *Burlington Magazine*, vol. CXVII, no. 872, November, 1975.

Curtiss, Mina, trans. and ed., "Letters of Edouard Manet to his wife during the Siege of Paris: 1870-71", *Apollo*, June, 1981.

Demont, Bernard, "L'ambiguïté dans la peinture", *L'Oeil*, no. 356, mars, 1985.

Duranty, Edmond "La Caricature et l'Imagerie en Europe pendant la guerre de 1870-71 (deuxième article)", *La Gazette des Beaux Arts*, tome cinquième, avril, 1872.

Duranty, Edmond, "Le Salon de 1859 (premier article)", *Le Courrier de Paris*, 1er avril 1859.

Flescher, Sharon, "More on a Name: Manet's "Olympia" and the Defiant Heroine in Mid-Nineteenth Century France", *Art Journal*, vol. 45, Spring, 1985.

Fried, Michael, "Manet and his Generation: The Face of Painting in the 1860s", *Critical Enquiry*, 19, Autumn, 1992.

Fried, Michael, "Manet's Sources. Aspects of his art, 1859-1865", *Artforum*, VIII, no.7, March, 1969.

Georgel, Pierre, "Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863", *Revue de l'Art*, no. 27, 1975.

Gowing Lawrence, "The Early Work of Paul Cézanne," *Paul Cézanne, the Early Years, 1859-1872*, London, Royal Academy of Arts, 1988.

Grangedor, J, "Les Derniers Progrès de la Photographie", *La Gazette des Beaux Arts*, tome premier, mai, 1869.

Grangedor, J, "Salon de 1868", *La Gazette des Beaux Arts*, tome vingt quatrième, juin, 1868.

Isaacson, Joel, "Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting", *Art Bulletin*, vol. LXXVI, no. 3, September, 1994.

Iskin, Ruth E, "Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's Bar at the Folies-Bergère", *Art Bulletin*, vol. LXXVII, no. 1, March, 1995.

Jamot, Paul, "Études sur Manet. 1 – Manet et Berthe Morisot", *La Gazette des Beaux Arts*, tome quinzième, janvier, 1927.

Juřen, Vladimir, "Fecit Faciebat", *Revue de l'Art*, no.26, 1974

Kasl, Rosalind, "Édouard Manet's "Rue Mosnier": "Le pauvre a-t-il une patrie?", *Art Journal*, Spring 1885.

Kinney, Leila, W, "Genre: A Social Contract?", *Art Journal*, Winter, 1987.

Kirsch, Bob, "Paul Cézanne: Jeune Fille au Piano and some portraits of his wife. An investigation of his painting of the late 1870s", *La Gazette des Beaux Arts*, t. CX, July/August, 1987.

Krell, Alan, in "Manet, Zola and the "motifs d'une exposition particulière"1867", *La Gazette des Beaux Arts*, t. XCIX, mars, 1982.

---- "La signature imprévue", *Revue de l'Art*, no.26, 1974.

Lebensztejn, Jean-Claude, "L'art de la signature: X Esquisse d'une typologie", *Revue de l'Art*, no.26, 1974.

Ligo, Larry L, "Baudelaire's Mistress Reclining and Young Woman Reclining in Spanish Costume: Manet's pendant portraits of his acknowledged "mistresses", Baudelairean aesthetics and photography", *Arts Magazine*, vol. 62, no. 5, January, 1988.

Ligo, Larry L, "Manet's Le Vieux Musicien : an artistic manifesto acknowledging the influences of Baudelaire and photography upon his work", *La Gazette des Beaux Arts*, t. CX, décembre 1987.

Lilley, Edward, Manet's "Modernity" and Effet de Neige à Petit-Montrouge", *La Gazette des Beaux Arts*, t. CXVIII, septembre, 1991.

Loyrette, Henri, "Degas entre Gustave Moreau et Duranty: Notes sur les portraits 1859-1876", *Revue de l'Art*, no. 86, 1989.

Mainardi, Patricia, "The Political Origins of Modernism", *Art Journal*, vol. 44, no. 1, Spring, 1985.

Mantz, Paul, "Salon de 1863", *La Gazette des Beaux Arts*, tome quinzième, juillet, 1863.

Mantz, Paul, "Salon de 1872", *La Gazette des Beaux Arts*, tome sixième, juin 1872.

Messina, Maria Gracia, "Gauguin et les sources littéraires", *La Gazette des Beaux Arts*, t.CXVII, février, 1991.

Miura, Atsuchi, "Un double portrait par Carolus-Duran : Fantin-Latour et Oulevay", *La Gazette des Beaux Arts*, t.CXXIV, juillet-août, 1994.

Monneret, Sophie, "Voir l'univers avec les yeux d'un autre", *Connaissance des Arts*, no. 399, mai, 1985.

Nordenfalk, Carl, "Van Gogh and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 10, 1947.

Noszlopy, George T, "Edouard Manet's 'Ars Poetica' of 1868", *British Journal of Aesthetics*, vol., 8, 1968.

Nuti, Lucia, "The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye", *Word and Image*, vol. 4, no. 2, April-June, 1988.

Nuti, Lucia, "The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language", *Art Bulletin*, vol. LXXVI, no. 1, March, 1994.

Price, Aimée Brown, "Two Portraits by Vincent van Gogh and Two Portraits by Pierre Puvis de Chavannes", *Burlington Magazine*, vol. CXVII, no. 872, november, 1975.

Przyblski, Jeannene M., "Courbet, the Commune, and the Meanings of Still Life in 1871", *Art Journal*, vol. 55, no. 2, summer 1996.

Reff, Theodore, "Cézanne and Poussin", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960.

Reff, Theodore, "Copyists in the Louvre", *The Art Bulletin*, vol. XLVI, no. 4, December, 1964.

Reff, Theodore, "Manet and Blanc's "Histoire des Peintres", *Burlington Magazine*, vol. 112, July, 1970.

Reff, Theodore "Manet's Portrait of Zola", *Burlington Magazine*, vol. CXVII, no. 862, Jan. 1975.

Reff, Theodore, "Manet's Sources", *Artforum*, VIII, no.1, September, 1969.

Reff, Theodore, "The Pictures within Cézanne's Pictures", *Arts Magazine*, June 1979.

Rewald, John, "Sources d'inspiration de Cézanne", *L'Amour de l'Art*, no V, dix-septième année, mai 1936.

Rivkin, Adrian, "Cultural Movement and the Paris Commune", *Art History*, vol.2, no.2, June, 1979.

Roger-Ballu, "Salon de 1878", *La Gazette des Beaux Arts*, tome dix-huitième, août, 1878.

Roos, Jane Mayo, "Within the 'Zone of Silence': Monet and Manet in 1878", *Art History*, vol II, No. 3, September 1988.

Tucker, Paul, "The first Impressionist exhibition and Monet's Impression, Sunrise: a tale of timing, commerce and patriotism", *Art History*, vol. 7, no. 4, December, 1984.

Tyacke, Sarah, "Intersections or disputed territory", *Word and Image*, vol. 4, no. 2, April-June, 1988.

Walter, Rodolphe, "Critique d'art et vérité: Émile Zola en 1868", *La Gazette des Beaux Arts*, t. LXXIII, avril, 1969.

Welsh, Robert, "Gauguin et l'auberge de Marie Henry au Pouldu", *Revue de l'Art*, no. 86, 1989.

Wildenstein, D, "Le Salon des Refusés de 1863: catalogue et documents", *Gazette des Beaux Arts*, t.LXVI, septembre, 1965.

## V Temoignages et Correspondance

Cooper, D, *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, La Haye, Staatsuit Geveerij, 1983.

Doran, P M, prés. *Conversations avec Cézanne*, Paris, Éditions Macula, 1978.

Gauguin, Paul, *Avant et Après*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1994.

Gauguin, Paul, *Lettres à Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Falaize, 1950.

Geffroy, Gustave, *Monet, sa vie, son Œuvre*, Paris, Éditions Macula, 1980, (Édition originale, Crès et Cie, 1924).

Geffroy, Gustave, *Paul Cézanne et autres textes*, Paris, Segquier, 1995.

de Goncourt, E. et J. *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, vol. 1, 1864-1878, année 1878, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956.

Le Brun, Roger, *Marie Jeanne Gloanec (1839-1915), Aubergiste et "mère" des peintres*, Pont-Aven, Société de Peinture Amis du Musée de Pont-Aven, 1996.

Proust, Antonin, *Édouard Manet, souvenirs*, Paris, L'Échoppe, 1996.

Rewald, John, *Paul Cézanne, Correspondance*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.

Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, traduit du néerlandais par Louis Roëdlandt, Paris, Éditions Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1988.

Van Gogh, Vincent, *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, enrichie de tous les dessins. Traductions originaux de M. Beerblock et L.



Roëdlandt, Introduction et Notes de Georges Charensol, tome troisième, Paris, Gallimard/Grasset, 1960.

Vollard, Ambroise, *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, Paris, publiées par Ambroise Vollard, 1911.

## **VI Histoire et Sociologie**

Angenot, Marc, *1889: un état du discours social*, Québec, Éditions du Préambule, 1989.

Bellanger, Claude, sous la direction de, *Histoire Générale de la Presse Française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, tome 2.

Bellanger, Claude, (dir.) *Histoire Générale de la Presse Française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, tome 3.

Bellet, Roger et Régnier, Philippe, *Écrire la Commune, Témoignages, récits et romans (1871-1931)*, Tusson, Charente, Du Lérot (éditeur), Collection "Idéographies", 1994.

Bourgin, Georges, *La Guerre de 1870-71 et La Commune*, Paris, Flammarion, 1971.

Bousquet-Bressolier, Catherine, dir., *L'Oeil du Cartographe et la représentation géographique du Moyen-âge à nos jours*, Paris, C.T.H.S., 1995.

de Certeau, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

Choury, Maurice, *La Commune au cœur de Paris, d'après les documents inédits de la Prefecture de police, les Archives nationales, les Archives historiques de l'armée et les sources imprimées*, Paris, Éditions Sociales, 1967.

Crubellier, Maurice, *Histoire Culturelle de la France*, Paris, Armand Colin, 1974.

Daudet, Alphonse, *Trente ans de Paris*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1889.

Dresch, Jean, (dir.), *Mémoires et Documents*, Paris, Éditions du CNRS, vol. 5, 1967.

Ferenczi, Thomas, *L'Invention du Journalisme en France*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1996.

Fresnault-Deruelle, Pierre, *L'Éloquence des Images - Images fixes III*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Sociologie d'Aujourd'hui, 1993.

Daudet, Alphonse, *Contes du Lundi*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle n.d.

Harley, J B and Woodward, David, (eds), *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean, vol. I, The History of Cartography*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987.

Georgel, Chantal, *La Rue*, Paris, Éditions Hazan, 1986.

Lissagaray, Hippolyte Prosper Olivier, *Les Huits Journées de Mai - derrière les barricades*, Bruxelles, Bureau du Petit Journal, 1871.

Lissagaray, Hippolyte Prosper Olivier, *Histoire de la Commune de 1871*, Bruxelles, Librairie contemporaine de Henri Kistemaekers, 1876.

Rouleau, Bernard, "Le tracé des rues de Paris, formation, typologie, Fonctions", *Mémoires et Documents*, publiés sous la direction de Jean Dresch, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.

Terdiman, Richard, *Discourse/Counter-Discourse: The theory and practice of symbolic resistance in nineteenth-century France*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.

## VII Ouvrages Consultés

*Dictionnaire universelle de la langue française*, quatorzième édition, corrigée et considérablement augmentée par Charles Nodier et Louis Barre, Firmin Didot, frères, fils et Imprimeurs de l'Institut ; et Rey et Belhatte, Libraires, Paris, 1857.

Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

*Encyclopédie Alfabétique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1977.

## CORPUS DES TABLEAUX

Bazille, Frédéric-Jean, *Remparts d'Aigues-Mortes* (1867) [collection particulière]

Bernard, Émile, *Portrait de l'artiste par lui-même avec portrait de Gauguin* (1888) [Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh,]

Boudin, Eugène, *La Plage à Trouville* (1865) [Paris, Musée d'Orsay]

Boudin, Eugène, *Le Port du Havre* (1888) [Paris, Musée d'Orsay]

Caillebotte, Gustave, *Intérieur : femme à la fenêtre* (1880) [collection particulière]

Cézanne, Paul, *Portrait d'Achille Empereur* (1867-1870) [Paris, Musée d'Orsay]

Cézanne, Paul, *Portrait de Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste, lisant L'Événement* (1866-68) [Washington, National Gallery of Art, Mr and Mrs Paul Mellon collection]

Courbet, Gustave, *La Truite* (1872) [Zurich, Kunsthaus]

Degas, Edgar, *La Classe de Danse* (1878-80) [Philadelphia, Museum of Art]

Degas, Edgar, *Edmond Duranty* (1879) [Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries, The Burrell Collection]

Degas, Edgar, *Portrait de Carlo Pellegrini* (1876-77) [London, Tate Gallery]

Fantin-Latour, Henri, *Portrait d'Édouard Manet* (1867) [Chicago, Art Institute]

Fantin-Latour, Henri, *Portrait de Sonia* (1890) [Washington, National Gallery of Art]

Gauguin, Paul, *Nature Morte à la fête Gloanec* (1888) [Orléans, Musée des Beaux-Arts]

Gauguin, Paul, *Portrait de l'artiste par lui-même avec portrait d'É. Bernard* (1888) [Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh]

Jongkind, Johann-Barthold, *La rue des Francs-Bourgeois Saint-Marcel, Paris - démolition 19 avril 1868* (1868) [La Haye, Musée municipal]

Jongkind, Johann-Barthold, *L'église de S. Médard et la rue Mouffetard* (1868) [anciennement Paris, collection Saint-Albin]

Laval, Charles, *Portrait de l'artiste par lui-même* (1888) [Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh]

Manet, Édouard, *Au Café* (1878) [Winterthur, collection de Oskar Reinhart]

Manet, Édouard, *Le Bouquet de Violettes* (1872) [collection particulière]

Manet, Édouard, *Effet de Neige à Petit Montrouge* (1870) [Cardiff, National Museum of Wales]

Manet, Édouard, *Fleurs dans un vase de cristal* (1882) [Paris, collection particulière]

Manet, Édouard, *Follette, Chienne* (1882-83) [collection particulière]

Manet, Édouard, *Jeune Femme couchée, en costume espagnol* (1862) [New Haven, Conn., Yale University Art Gallery]

Manet, Édouard, *Le Petit Lange* (1862) [Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle]

Manet, Édouard, *Les Paveurs, rue Mosnier* (1878) [collection particulière]

Manet, Édouard, *Portrait de l'Abbé Hurel* (1875) [Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, Argentine]

Manet, Édouard, *Portrait de M. Antonin Proust* (1880) [Toléro, Musée d'Art]

Manet, Édouard, *Portrait d'Émile Zola* (1867) [Paris, Musée d'Orsay]

Manet, Édouard, *Portrait de Jules De Jouy* (ca. 1879) [London, Thomas Goeritz collection]

Manet, Édouard, *Portrait de Zacharie Astruc* (1866) [Brême, Kunsthalle]

Manet, Édouard, *La rue Mosnier aux drapeaux* (1878) [Mr and Mrs Paul Mellon collection]

Manet, Édouard, *Trois pommes* (1882) [New York, Donald S. Stralem collection]

Monet, Claude, *Le Déjeuner* (1868-69) [Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut]

Monet, Claude, *La Grenouillère* (1869) [New York, Metropolitan Museum]

Monet, Claude, *La Jetée du Havre par mauvais temps* (1867-68) [collection de Commendatore Gabriel B Sabet, Genève]

Monet, Claude, *La Rue Montorgueil à Paris, fête du 30 juin, 1878* (1878) [Paris, Musée d'Orsay]

Monet, Claude, *Rue Saint-Denis, fête du 30 juin, 1878* (1878) [Rouen, Musée des Beaux Arts]

Monet, Claude, *Rue de la Bavolle, Honfleur*, c.1866 [Boston, Museum of Fine Arts]

Monet, Claude, *Rue de la Bavolle, Honfleur*, c.1866 [Mannheim, Städtische Kunsthalle]

Pichio, Ernest-Louis, *Vive l'Humanité ou le Triomphe de l'Ordre* (1875) [Estampe d'après la toile – Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet d'Estampes]

Renoir, Pierre-Auguste, *L'Auberge (ou Le Cabaret) de la Mère Anthony, Marlotte* (1866) [Stockholm, Nationalmuseum]

Renoir, Pierre-Auguste, *Claude Monet Lisant* (1872) [Paris, Musée Marmottan]

Renoir, Pierre-Auguste, *La Grenouillère* (1869) [Stockholm, Nationalmuseum]

Renoir, Pierre-Auguste, *Le Pont Neuf*, (1872) [Washington, National Gallery of Art]

Renoir, Pierre-Auguste, *Madame Monet étendue sur un sofa* (1872-74) [Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation]

Sisley, Alfred, *Bâteau pendant l'Inondation* (1876) [Paris, Musée d'Orsay]

Sisley, Alfred, *L'Inondation à Port-Marly* (1876) [Paris, Musée d'Orsay]

Sisley, Alfred, *L'Inondation à Port-Marly* (1876) [Rouen, Musée des Beaux-Arts]

Toulouse-Lautrec, Henri de, *Portrait d'Alfred La Guigne* (1894) [Washington, National Gallery of Art, Chester Dale collection]

Van Gogh, Vincent *l'Arlesienne* (1890). 1) [Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller]. 2) [Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna] 3) [Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo]

Van Gogh, Vincent, *Nature Morte avec Bible* (1885) [Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh]

Van Gogh, Vincent, *Nature Morte avec oléandres et livres* (1888) (New York, Metropolitan Museum of Art)

Van Gogh, Vincent, *Nature Morte avec panier de pommes* (1887) [Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller]

Van Gogh, Vincent, *Nature Morte avec Statuette en Plâtre* (1887) [Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller]

Van Gogh, Vincent, *Nature Morte avec trois livres* (1887) [Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh]

Van Gogh, Vincent, *Nature Morte. Planche à dessiner avec des oignons* (1889) [Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller]

Van Gogh, Vincent, *Portrait du Dr Gachet* (1890) [collection particulière]

אוניברסיטת תל-אביב  
הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין  
בית הספר למדעי התרבות ע"ש שירלי ולסלי פורטר

הכיתוב בצירור במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה בצרפת

ממאנה ועד ואן גוך

חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"

מאת

דניז פסח

הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל-אביב

תמוז תשס"ז

אוגוסט 2007

מוקדש לבעלי, חיים ולבנו תום

. לזכרו של פרופסור קלוד גנדלמן



## הכיתוב בציור במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה בצרפת

### ממאנה ועד ואן גוך

#### ת ק צ י ר

נקודת המוצא של המחקר המובא בזה היתה השאלה האם הכיתוב בציור יוצר חלל דיסקורסיבי בתוך המרחב הפיקטוראלי. חלל זה שהנחתי את קיומו, היה בכיווני לנסות ולקבוע מהם מרכיביו, וזאת – במטרה להעמיק את הבנתי את עבודות הציור המכילות קטעי כיתוב

מן הראוי לציין מלכתחילה שעבודת מחקר זו מתייחסת לכיתוב כאל אובייקט ובה במידה לדרך בה נעשה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה בצרפת. יתר-על-כן, ההכוונה המדויקת בכותרת העבודה באשר לקונטקסט הציורי שלתוכו מוחדר הכיתוב – מטרתה היא להדגיש את האלמנט המבדיל בין כיתוב בציור לבין הכיתוב באבן או בחומרים בלתי-מתכלים אחרים. למרות שמבחינת מגמתו וכן מבחינת מערכת הסימנים, הכיתוב בציור מזכיר את הכיתוב במשטחים קשים, כתובים או חרוטים, במישורים אחרים הכיתוב בציור והכיתוב במשטחים אחרים מתפצלים זה מזה. מנקודת ראות של טקסט הנועד לקריאה, בכל צורה שבה הוא מתממש, מטרת הכיתוב, על פי ההגדרה הלקסיקלית היא "להעביר מידע, לשמר, לעורר זיכרון, להורות לאיזו מטרה נועד, להנציח [...] זיכרון אדם או אירוע"<sup>1</sup>. מכל מקום, למרות שהאחד והאחר עושים שימוש בסימנים כתובים על מנת להתממש, משלימים את הכיתוב המצוייר סימנים פלסטיים וטקסטורליים ובכך מאפשרים למתבונן לקלוט ב עיניו את התכונה הוויזואלית בכיתוב המצוייר.

מאחר שלפרספקטיבה הלשונית ולאספקט הוויזואלי יש נגיעה בכיתוב, מקבל הכיתוב משמעות בדרכים שונות לפי ציר המשמעות המיוחס לו. לכיתוב מסוים, משום כך, יש משמעות הנובעת מהקריאה כפי שיש לו משמעות הנובעת מהמראה בכל הנוגע לכיתובים שהוחדרו לציורים האימפרסיוניסטיים, המהווים את עיקר

---

<sup>1</sup> Le Grand Robert de la langue française, tome V, deuxième édition, entièrement revue et enrichie par Alan Rey, 1985.

הדוגמאות שנחקרות כאן, הרבדים השונים של המשמעות נוטים, עם כמה יוצאים מן הכלל, להשלים זה את זה. דוגמאות אלה מוצבות כנגד מספר מצומצם של כיתובים שנבחרו מיצירות ריאליסטיות או סימבוליסטיות, שבהן הפיצול בין הכיתוב לבין הציור שבו הוא נמצא, עשוי להפוך את היחס בין המילה לבין האימאז' ליחס מורכב יותר.

### היפותיזות

ההיפותיזות בעבודת מחקר זו נועדות לעורר את הליך החשיבה באשר ליחס בין מה שניתן לקריאה לבין מה שרק נראה בציור המכיל כיתוב, ובמטרה להבהיר את מהות היחס הזה. ההיפותזה הראשונית היא שהכיתובים שחקרתי נוטים לגלות, ואפילו להבליט בה- במידה את הקונטקסט התרבותי כמו את החברתי-היסטורי, ולעתים גם את הקונטקסט הביוגראפי – כל אלה שהאימאז'ים המצויירים משקפים. התת-היפותזות שנועדו לחזק את ההנחה המקורית, מתבטאות באמצעות מודל פרשני וכן – באמצעות טיפולוגיה. כאשר נקודת המוצא היא המשותף בין הכיתובים במשך כל תקופה זו באמנות החדשה, הקריטריון הבסיסי של הטיפולוגיה הוא שהאלמנטים הכתובים האלה משתייכים לקטגוריות שניכרות על פי הביטוי הלשוני שלהן.

### מגמות המחקר שנעשה בהן שימוש

מגמות המחקר שהשתמשתי בהן מתחלקות לשלושה תחומים: הראשון עוסק ביחסים טרנס-טקסטואליים ששאובים בעיקר מעבודותיו של ז'רר ג'נט (Gérard Genette<sup>2</sup>), וכן – אספקטים משלימים הנוגעים לתיאוריה של האמנות. השני – מוגדר בתחום הסמיוטיקה על פי פרס (Peirce). השלישי מתייחס באופן ספציפי לסמיוטיקה הוויזואלית, מושג שפיתחו חברי "קבוצת מיו" (Groupe μ) בעבודתם *Traité du signe visuel - Pour une rhétorique de l'image*<sup>3</sup>. המודלים ששאלתי מעבודות אלה מספקות מספר מונחים המשתייכים משום כך לתחומי הפואטיקה, הסמיוטיקה של האימאז' וכן – למושג הסימן הוויזואלי.

### הקונטקסט ההיסטורי

בתוך התקופה המוגדרת של נושא המחקר הזה, הרלוונטיות של החיבור בין רגע מסויים בהיסטוריה, לבין סגנון מסויים באמנות, כפי שזה מוגדר בכותרת התיזה, חיבור זה הוא תוצאה של הסגנון האימפרסיוניסטי, צורת ראייה אסתטית חדשה המסוגלת לעצב את הדרך בה בחן הצופה בעיניו את סביבתו.

<sup>2</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "Poétique", 1982.

<sup>3</sup> Groupe μ, *Traité du signe visuel - Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, Collection "La couleur des idées", 1992.

יש להזכיר, בהקשר זה, את החשיבות ואת מימדי הניסויים שנעשו באופטיקה בתקופה זו. עדות לכך ניתן לראות באימאז'ים שבציורים, בתחריטים ומאוחר יותר, באמנות הצילום. יצירה זאת, בעלת הפנים הרבות, ובה- במידה מחקרים הבודקים את מהות היחסים בין הצופה לבין האובייקט שהוא מתבונן בו, עשויים לעורר פרספציה חדשה של החלל האורבאני. יתר על כן, התפשטות החומר הכתוב בסביבה שמחוץ לציור, התפוצה המוגברת של העיתונים וכל חומר מודפס אחר קובעת נוכחות רציפה של חומר קריאה, תופעה שניכרת במוטיבים המועדפים במה שמכונה "אמנות מודרנית".

### מתודולוגיה

באמצעות המושג היפר-כיתוב שעליו אני מרחיבה את הדיבור בפרק השני, ושאותו בדקתי בקונטקסט של שלוש יצירות אמנות - דיוקנים משל סזאן ומשל רנואר - ניסיתי להראות כיצד הנוכחות הכמעט-אובססיבית של נוהג הקריאה משתקפת בחיי היומיום בתקופה זו, וכיצד היא משתקפת בציור בן-הזמן. בעקבות הדיון ביצירות אלה אני ממשיכה לבחון שני דיוקנאות נוספים המכילים כיתוב: האחד משל סזאן והאחר משל מאנה, דיוקנאות שהקדשתי להם פרקים נפרדים בשל חשיבותם הרבה של הכיתובים המופיעים בהם. למעשה, ניתוח הכיתובים הללו מוביל לבעיה הטבועה באמנות הדיוקנאות: מבנה היחס בין האמן לבין המודל שלו וההעדפה בפועל המוענקת לאמן אל מול המודל. כל אחת מהדוגמאות שבחרתי מדגימה את אחת מהצורות השונות של יחס זה, צורות שניתן להגיע אליהן באמצעות הקונטקסט הביוגרפי וההיסטורי, כפי שהוא מתבטא במרקם היצירה.

מעבר לכיתובים שנבדקים כל אחד לעצמו, הקורפוס הייצוגי של הכיתובים שנקבצו כאן כתוצאה של חקירה לעומק של יצירות האמנות בתקופה הנדונה, קורפוס זה כולל סדרה של אימאז'ים מסוגים שונים: דיוקנאות של אדם יחיד, דיוקנאות קבוצתיים, נוף כפרי או עירוני, ולבסוף - דומם.

כיוון שמכל אלה עולה מספר של צורות התבטאות החוזרות ביצירות האמנים המרכזיים במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, ניתן לבסס טיפולוגיה של מקרים אלה. הטיפוס מורכב מתכונות המשותפות לאובייקטים של אותו הסוג, כלומר, לכיתובים עצמם. תכונות אלה מצויות:

א' : במבנה לשוני או בביטוי שמזוהים על פי שם הטיפוס : הקדשה, סיסמה.

ב' : במושג (הטופו-כיתוב). תבנית המבוססת על הצורה בה פועל הכיתוב בפנים התמונה, אותו הפנים שנשאב מהקונטקסט שמחוץ לתמונה.

ג' : בטקסטים שונים המוקרנים אל אותו האובייקט (sense-object) - הכיתוב שעל הספר.

כאשר הוא נבחן מנקודת ראות זו, הכיתוב מאפשר מבט על חיי התרבות של התקופה. למשל: הדיון בסוגיות אסתטיות בעניין הנושאים הראויים לשמש בציור, או על מעמדו ותפקידו של מבקר האמנות, אירועים היסטוריים, אירועים המתחוללים בטבע, אירועים מחיי היומיום שאותם מפשט הציור.

## מסקנות

ברובד התוכני הכיתובים טעונים במשקל ההיסטורי בכך שהם מתייחסים במפורש לאירועים חשובים בתחום האמנות וכן - למרחב החברתי ואפילו לזירה הפוליטית. ברובד הצורני הם מראים כיצד צורת הכתיבה עצמה נושאת בתוכה גם את תכונת החולף שמתגלה בטיפול הוויזואלי ובטכניקה. תכונת החולף מתבטאת באפקטים פלאסטיים ואיקוניים ומשלימה את עצמה באיקנוגרפיה של החולף. בכל הנוגע למימדים הטקסטואליים של הכיתוב, ניתן להבחין שהטקסט אינו מוגדר על פי ה"אוטונומיה שלו והסגירות שלו"<sup>4</sup> אלא הופך ל"תפוקה"<sup>5</sup>, ולמעשה לכיתוב שנעשה לטקסט. צורה זו של תפקוד לינגוויסטי מאפשרת לבחון את הכיתובים כטקסט בהתהוותו המוקפא לרגע בכל פעם שמצטלב בסיטואציה מכרעת שהמוצג מעניק לה צורה.

---

"par son *autonomie* et sa *clôture*", Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.375.

"productivité", *ibid.*, p.443 et seq.