



HAL
open science

Les commentaires dans les livres d'or d'expositions, une fenêtre sur la verbalisation des expériences esthétiques et des représentations en art

Marina Krylyschin

► **To cite this version:**

Marina Krylyschin. Les commentaires dans les livres d'or d'expositions, une fenêtre sur la verbalisation des expériences esthétiques et des représentations en art. *Le Discours et la Langue Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 2020, p. 157-171, Le commentaire, du manuscrit à la toile, Laura Calabrèse (coord.). [〈hal-03239566〉](#)

HAL Id: hal-03239566

<https://hal.science/hal-03239566v1>

Submitted on 27 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le discours et la langue

Revue de linguistique française
et d'analyse du discours





LES COMMENTAIRES DANS LES LIVRES D'OR D'EXPOSITION : UNE FENÊTRE SUR LA VERBALISATION DES EXPÉRIENCES ESTHÉTIQUES ET DES REPRÉSENTATIONS EN ART

Marina KRYLYSCHIN

Université Paris Descartes, EDA, Sorbonne Paris Cité

Cette contribution s'inscrit dans une recherche portant sur la prégnance des représentations et de la connaissance dans la réception esthétique à partir d'un corpus constitué de textes d'exposition et de leurs livres d'or (désormais LO). Nous avons ainsi observé les liens existant entre l'expérience esthétique, telle qu'elle s'exprime dans les livres d'or, les connaissances données par les textes d'exposition, reçues par les scripteurs, et les différentes représentations individuelles et collectives susceptibles d'être mobilisées par ces derniers dans leur appréhension de l'art et observables en discours.

Les livres d'or concernent trois expositions qui relèvent des trois types définis par Davallon (2011 : 38) : une exposition d'objets (*Renoir au XX^e siècle* au Grand Palais en 2009), une exposition de savoir (*La fabrique des images* au musée du quai Branly en 2010) et une exposition de point de vue (*Tarzan !* au musée du quai Branly en 2009). Elles sont très différentes quant à la nature des objets exposés : objets des beaux-arts, objets anthropologiques, objets d'art de masse. Cette différence des collections exposées constitue la variable de comparaison nécessaire à notre recherche pour mettre au jour, par contraste, les diverses représentations ou cadres qui sous-tendent la réception artistique. Elle a permis d'observer le rôle de l'objet artistique et de ses représentations dans l'expérience que l'on peut en avoir et de mettre en évidence, sur le plan formel, des récurrences ou des différences quant aux façons de la dire.

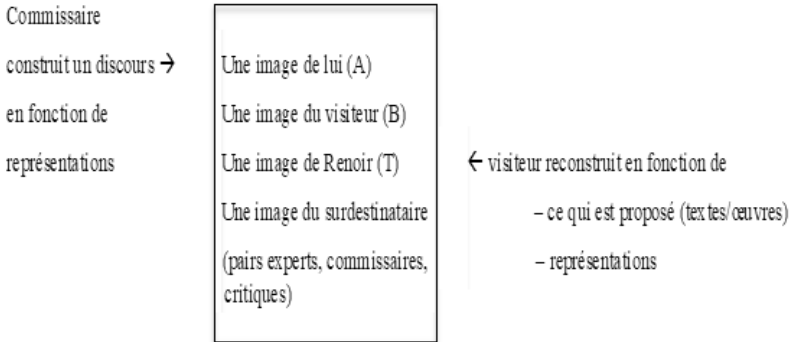
1. De l'étude de la *deixis* à la mise au jour de représentations

Les commentaires des livres d'or sont avant tout des énoncés produits dans une situation d'énonciation singulière, l'espace d'exposition ; ils présentent de nombreux indices de la situation extralinguistique à laquelle ils permettent, en partie, d'accéder. Ainsi chaque commentaire nomme, désigne ou caractérise l'exposition, son thème, l'artiste ou les textes exposés, leurs auteurs (les commissaires) ou encore les visiteurs eux-mêmes. En plus de révéler une riche *deixis*, ces écrits portent en eux les traces d'une expérience, par les sens, de la visite d'une exposition.

La classe des noms (objets, concepts ou individus) est une catégorie média-trice entre la forme linguistique et la pensée (Benveniste 1966 : 64). Elle constitue une catégorie d'analyse qui nous permet d'observer partiellement les représentations ou images mentales dont elle est le substrat. L'analyse des différentes nominations mentionnées *supra* nous a permis de mettre au jour différentes représentations relatives à l'exposition. Sur le plan méthodologique, la démarche consiste en l'analyse du matériel linguistique présent dans les livres d'or pour accéder au contexte extralinguistique, situationnel perçu. Nous avons conservé la distinction méthodologique entre *image* et *représentation* de Grize, c'est-à-dire que l'analyse comporte deux paliers, un premier purement descriptif et linguistique du corpus, un second qui cherche à définir une synthèse à partir des images les plus fréquentes construites en discours, et qui comporte donc une dimension plus interprétative. Ces deux paliers correspondent aux deux voies décrites par Paul Ricoeur dans *Le conflit des interprétations*, celle de « l'analyse où se découvrent les éléments de signification, qui n'ont plus aucun rapport avec les choses dites » et celle de la synthèse, « où se révèle la fonction de la signification qui est de dire et finalement de montrer » (Ricoeur [1969] 2013 : 100-101). Pour accéder aux « images »¹ construites en discours (Grize 1998), nous avons analysé les nominations, désignations et caractérisations nominales des éléments majeurs constitutifs de la situation d'énonciation, c'est-à-dire de l'exposition, des œuvres, de l'artiste, du contrat de communication, des commissaires et des visiteurs.

¹ Grize distingue les images, proposées par le discours, qui sont ce que les schématisations donnent à voir, des représentations qui, elles, ne peuvent qu'être inférées à partir de ces images et du contexte. Grize se concentre sur trois images essentielles à la schématisation : celle du destinataire (B), du locuteur (A) et celle de ce dont il est question (T). Ce schéma est une nouvelle adaptation du schéma présenté par Sophie Moirand lors de son séminaire doctoral en 2008-2009 (schéma qui s'inspirait lui-même de celui proposé par Jean-Blaize Grize le 20 juin 1992 à la Sorbonne).

Exposition Renoir (T)



Les indices spatio-temporels et les noms d'événement ont également été étudiés. Concernant le contrat de communication (Charaudeau 1993), aucune catégorie spécifique d'analyse n'a été mobilisée, mais il peut être lui aussi inféré à partir de la matière linguistique :

Nominations, désignations, caractérisations	Extraits
<ul style="list-style-type: none"> • Exposition (comme visite et ensemble d'œuvres) 	– Une exposition de ouf !
<ul style="list-style-type: none"> • Thème : « Renoir », « Tarzan », « Fabrique des images » « Œuvres » 	– Renoir chatoyant et pacifiant – Objets magnifiques – <i>Jeune femme à la collerette rouge</i> (titre de tableau)
<ul style="list-style-type: none"> • Musée 	– Musée cauchemardesque , sans circulation, sans espace, trop de verre, de fer
Formules nominales d'adresse et auto/hétéro-désignations	Extraits
<ul style="list-style-type: none"> • Commissaire d'exposition 	– Par pitié, relisez les textes avant de les exposer au public !!! « l'ombre tardif » étai(t), les accents absents et pourtant Madame la Conservateur est bien française...
<ul style="list-style-type: none"> • Visiteur 	– On se sent plus bête en sortant qu'en entrant. Dommage pour 1'expo !

Noms d'événements ²	Extraits
	- C'est beau reNoir dans la nuite Blanche
Contrat de communication	Extraits
	- Merci de nous avoir permis d' admirer les œuvres connues et de découvrir des inédites

Ce travail nous a notamment permis, pour chaque exposition, de confronter représentation(s) discursive(s) dominante(s) de l'artiste ou de l'œuvre exposée et expérience(s) esthétique(s).

Dans la suite de cette contribution nous exposerons dans le détail uniquement l'étude de l'expression de l'expérience esthétique³ telle qu'elle est dite dans le premier LO de l'exposition *Renoir au XX^e siècle*.

2. Des expériences esthétiques en discours

En plus de caractériser les éléments majeurs de la situation d'énonciation, certains scripteurs cherchent à restituer dans les livres d'or une expérience singulière, celle d'une rencontre sensible avec une œuvre, un discours. L'analyse des différentes façons de dire cette expérience a montré le caractère affectif et expressif (Bally 1952) de ces commentaires. En effet, de nombreuses caractéristiques de l'expression de la subjectivité dans la langue parlée décrites par Bally se retrouvent dans nos livres d'or : au niveau syntaxique, les « variantes exagératives » : *excessivement beau !* l'idée prédicative portée par un substantif : *chef d'œuvre !* les phrases nominales évaluatives (jugement de valeur) : *quelle merveille !* les « monorèmes » : *magnifique !* les interjections : *bof !* En plus de l'expressivité liée à la proso-

² « Nuit blanche » fait référence à un événement culturel annuel en France se déroulant chaque premier samedi d'octobre. Il s'agit d'une dénomination propre faisant référence à un objet unique (Veniard 2009) ou d'un praxonyme selon la typologie de Leroy (2004 : 34), catégorie qui inclut les noms d'événement culturel.

³ Nous définissons l'émotion esthétique dans la lignée de Dewey avant tout comme une expérience qui se déroule dans un environnement, en interaction avec celui-ci : « C'est l'ignorance pure et simple qui conduit à la supposition que le lien de l'art et de la perception esthétique avec l'expérience signifie un affaiblissement de leur signification et de leur dignité. L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. À son plus haut degré, elle est synonyme de l'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements. [...] Même dans ses formes rudimentaires, [l'expérience] contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique » ([1987]-2010 : 54-55).

die, à la syntaxe, à la situation, il y a aussi l'émotion lexicale qui réside dans des mots comme *douceur*, *bonheur* et *beauté*, récurrents dans nos livres d'or.

2.1. Une forme récurrente d'expressivité : la phrase nominale ou la juxtaposition de phrases nominales

Dans notre corpus, les procédés de dénomination ou de désignation prennent souvent la forme de phrases nominales juxtaposées. La grammaire distingue la phrase nominale à un terme non autonome, interprétable en contexte, et la phrase nominale à deux termes dont l'un d'entre eux assure le rôle de prédicat (Riegel, Pellat, Rioul 1994 : 169). De façon générale, la situation d'énonciation est indispensable pour donner à la phrase nominale sa valeur référentielle ; cette forme manifeste par ailleurs une plus grande expressivité que les phrases verbales, notamment au travers des interjections souvent liées aux phrases exclamatives.

La distinction entre le nom et le verbe –selon laquelle le verbe indique un procès et implique le temps, le nom impliquant un objet– est erronée pour décrire la capacité de la phrase nominale à asserter comme le ferait une phrase verbale (Benveniste 1966 : 52) : « Une forme caractérisée comme nominale morphologiquement assume une fonction syntaxiquement verbale » (*ibidem* : 156). Selon Benveniste, dans la phrase nominale, l'élément assertif nominal ne comportant pas les déterminations de la forme verbale (modalités temporelles, personnelles), l'assertion aura « ce caractère propre d'être intemporelle, impersonnelle, non modale, bref de porter sur un terme réduit à son seul contenu sémantique » (*ibidem* : 159). Une seconde conséquence est que cette assertion nominale ne peut pas non plus participer à la propriété essentielle d'une assertion verbale, qui est de mettre le temps de l'événement en rapport avec le temps du discours sur l'événement. Elle « pose l'énoncé hors de toute localisation temporelle ou modale et hors de la subjectivité du locuteur » (*ibidem* : 160). De ce point de vue, l'ancrage temporel de l'assertion dans la situation d'énonciation et les indications de personnes apparaissent dans les livres d'or au travers d'autres indices qui encadrent souvent les phrases nominales : la signature du scripteur et une date d'écriture ; de même, la modalité ou la subjectivité du locuteur peut être prise en charge par les procédés d'expressivité ou d'affectivité décrits par Bally. Des caractéristiques concernant la phrase nominale décrites par Benveniste à partir d'un corpus écrit en grec ancien (les *Phytiques* de Pindare, l'Histoire d'Hérodote et Homère), nous retrouvons dans le livre d'or la visée argumentative des commentaires à un ou deux termes : « La phrase nominale vise à convaincre en énonçant une "vérité générale" ; elle suppose le discours et le dialogue ; elle ne communique pas une donnée de fait, mais pose un rapport intemporel et permanent qui agit comme un vague argument d'autorité » (Benveniste 1966 : 162-163). En revanche, ces énoncés non phrastiques qui se cantonnent à ces formes d'énonciation

que sont la sentence ou le proverbe (Benveniste 1966 : 165) et qui n'apparaissent jamais dans les discours dans des parties narratives ou descriptives (*ibidem* : 164) correspondent, au contraire, bien souvent dans les livres d'or à une tentative de description de ce dont on parle ou de ses effets :

1. Excellente exposition. Tendresse, délicatesse, vulnérabilité parfois des personnages de Renoir...
Paraphe

2.2. Parler de l'effet d'une œuvre plus que de l'œuvre elle-même

On n'explique pas un tableau : on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos et toute explication part toujours d'une description (Baxandall 1991 : 21). Dans les livres d'or, si les œuvres exposées sont l'objet de jugements et d'évaluations, elles sont en revanche peu décrites du point de vue de leur contenu, de ce qu'elles représentent. L'expression de l'expérience esthétique, « affective » et expressive (Bally [1952] 1977 : 40) ne semble pas en effet passer par la description des œuvres mais davantage par l'expression subjective de leurs effets⁴.

Les adjectifs employés par les scripteurs des livres d'or pour caractériser l'œuvre de Renoir sont des évaluatifs axiologiques esthétiques qui réfèrent au caractère esthétique de l'œuvre évaluée (« magnifique ! ») ou non axiologiques (« magistral ! », « merveilleux »). D'autres, comme « chatoyant », ont également un caractère affectif, subjectif, mais ils comportent en plus une dimension de perception visuelle. L'expression de l'expérience esthétique présente ainsi de façon récurrente un marqueur axiologique de valeur : « beau », « belle », « magnifique », presque systématiquement antéposé pour caractériser l'exposition, l'œuvre, le thème exposé ou encore l'artiste. Ce marqueur axiologique est le plus souvent coordonné ou juxtaposé à des marqueurs de perception et d'effet :

2. Magnifique et **émouvante** exposition
Paraphe

3. Date
Très beau et **agréable à regarder**. Merci !

4. Date
Magnifique, belle, impressionnante, riche, **richesse des tons**
Paraphes

⁴ À propos de la description d'une œuvre : « [...] Nous pouvons parler directement de l'effet que nous percevons, nous référer à des choses qui produisent sur nous un effet similaire ou effectuer des inférences sur le processus [artistique] qui pourrait produire un objet ayant le même effet sur nous – semblent correspondre à trois manières de se représenter un tableau » (Baxandall 1991 : 29-30).

Les marqueurs d'effet ne sont pas toujours des adjectifs : nous avons relevé des noms ou des syntagmes nominaux : « un régal », « un moment de bonheur », « un moment d'oubli de la réalité » ou des syntagmes verbaux (« mourir de plaisir »), qui constituent également des formes de figement syntaxique convoqués dans une situation de réception artistique pour exprimer une émotion. Les marqueurs de perception, quant à eux, peuvent être des syntagmes nominaux (« richesse des tons »), des noms abstraits (« beauté ») ou des noms de qualité (« douceur ») et sont nettement moins nombreux que les marqueurs d'effets.

Sur le plan formel, ces commentaires présentent une dimension standardisée de l'expression de l'expérience esthétique, qui comporte une partie évaluative axiologique (relative à la beauté) et une autre, le plus souvent juxtaposée, qui relève davantage de l'expérience de l'observateur. Quand l'expérience ne relève pas de la beauté, les énoncés qui en rendent compte présentent bien moins d'évaluateurs axiologiques et des phrases verbales en grand nombre.

Ce sont deux expériences opposées d'une même œuvre, deux discours, que nous allons exposer dans la suite de notre propos⁵.

3. Renoir au XX^e siècle, la beauté comme concept et comme expérience

« Beauté » a un statut particulier dans le champ linguistique des noms de qualité ; le terme, quand il est déterminé par un article défini au singulier, réfère au concept de Beauté comme en 5. Au pluriel, le lexème ne réfère plus au concept et change de catégorie grammaticale, passant d'un nom de qualité à un nom commun : « des beautés » (exemple 7).

En revanche, l'exemple 6 ne réfère pas au concept de Beauté universellement partagé (« forme de beauté ») :

5. Vraiment **ça c'est la beauté** ! Régalez-nous souvent avec de telles expos qui regonflent le moral
Paraphe

6. Une forme de **beauté proche de la perfection absolue**
Paraphe

En 7, la *beauté* comme concept ou les *beautés*, en étant sources d'émerveillement sont sources d'expérience :

⁵ Nous précisons ici que ces deux types d'expérience, positive et négative, recourent les représentations déduites des images construites en discours de l'œuvre et du peintre, surévalués pour certains et magnifiques, mythiques pour d'autres. Cette dernière analyse ne peut être exposée dans cet article.

7. Je suis émerveillé par **tant de beauté, tant de beautés...**

Signature

Si la syntaxe (la juxtaposition de phrases nominales), la ponctuation, la prosodie manifestent l'expérience, expressive, du scripteur, les signes graphiques, tels les smileys et le soulignement constituent également des manifestations affectives. En 8, la composante prosodique se manifeste dans le commentaire par différentes graphies pour un même mot : « beau », « bô », « bôô », et matérialise ainsi les émotions contenues dans le signifié en jouant avec son signifiant :

8. « Comme le monde de Renoir est **beau**. Comme c'est **bô** ! C'est fou comme c'est **bôô** !!

Paraphe

Enfin, notre corpus présente également des commentaires dans lesquels les adjectifs « beau » ou « magnifique » sont employés uniquement comme évaluateurs, associés à aucun marqueur explicite de perception ou d'effet, sans lien sémantique ni logique avec la deuxième partie du commentaire :

9. Très **beau** dommage que les photos n'aient pas été agrandies ou sur écran. Trop difficile d'approcher !

Paraphe

10. Très **belle** exposition. Les commentaires à côté des tableaux sont trop petits et difficile à lire.

Dans ces exemples, l'adjectif qualificatif axiologique « beau » ou « belle » peut être employé comme simple évaluateur, désaffectivé, c'est-à-dire sans être adjoind de lexèmes ou de syntagmes nominaux ou verbaux d'effet ou de perception des œuvres exposées.

3.1. L'œuvre, rarement source explicite de l'émotion esthétique

Dans notre corpus, les marqueurs d'effets esthétiques sont plus fréquents que les marqueurs de perception (et d'émotion) visuelle. Si la majorité des commentaires dans les livres d'or exprime l'expérience du « beau », d'autres, bien moins nombreux, font explicitement référence à un élément de la représentation picturale comme source d'émotion : « les corps », la chair peinte par Renoir, les « nus » et les « paysages » :

11. Beau. Beau. Pour **la « peau » des femmes** un mot algérien intraduisible en français [qui signifie] de la lumière de la pêche...

Ce commentaire illustre le fait que les mots « représentent moins le tableau que ce qu'on pense après l'avoir vu » (Baxandall 1991 : 27), autrement dit ce dont il s'agit dans une description ; c'est moins une représentation du tableau qu'une représentation de ce qu'on (en) pense. Les exemples suivants montrent également qu'à l'origine de l'émotion que procure un tableau, il y

a une action humaine, un être humain avec lequel l'observateur entre (ou non) en sympathie ; le sentiment d'une identification (notamment admirative ou par sympathie) au peintre ou aux thèmes de son œuvre concourt également à l'expérience esthétique (Jauss [1978] 2007 : 167) :

12. Superbe exposition. Difficile d'imaginer à quel point sa peinture est riche et variée. **Et quel courage de continuer à peindre dans ces conditions => mains impressionnantes de rigidité.** Magnifique.

13. **Moi même atteinte de polyarthrite j'ai été très émue par le courage, le bonheur de Renoir à peindre.** Vidéo très émouvante d'un personnage très attachant.
Paraphe

4. Renoir au XX^e siècle, une expérience esthétique de l'ordre du dégoût et/ou de l'ennui

À côté d'une expérience esthétique de l'ordre du plaisir et de la beauté, d'autres commentaires laissent entrevoir une expérience esthétique de l'ordre du déplaisir, du « dégoût » et de l'« ennui ». En 14, nous observons une isotopie du dégoût, avec le nom « écœurement » et les suffixes adjectivaux dépréciatifs (« rosacées » et « verdâtres »), qui constituent les marqueurs d'une perception visuelle à tout le moins désagréable. Avec la modalisation autonymique (Authier-Revuz 2003) « entasser », l'énonciateur marque de façon réflexive et non explicite une non-coïncidence entre le mot et la chose à laquelle le terme se rapporte (une période dans l'œuvre de Renoir, des peintures), ainsi que son degré d'adhésion au terme choisi (« *entasser* » pour *ainsi dire*). En même temps, la dimension péjorative du mot manifeste le caractère négatif d'une expérience qui serait, à l'image des corps nus peints par Renoir, de l'ordre de l'amoncellement sans ordre, de l'accumulation excessive, comme le suggère le marqueur « jusqu'à » :

14. Ce n'est vraiment pas sa meilleure période ! même si il avait des excuses : ses yeux et ses pauvres mains... **Ce n'est pas 1 raison pour « entasser » jusqu'à l'écœurement ces chairs rosacées & verdâtres...** Mais le nom de Renoir attire les foules !
Paraphe

L'idée d'un « entassement de chairs verdâtres » peut par ailleurs évoquer l'image macabre d'un charnier et constituer la trace d'un discours autre, celui de certains experts du début du XIX^e siècle qui disaient des corps peints par Renoir qu'ils avaient des « tons de cadavre »⁶ ou dans des dis-

⁶ Caricature « Le peintre impressionniste » : « – Mais, ce sont des tons de cadavre ? – Oui, malheureusement je ne suis pas arrivé à l'odeur », paru dans *Le Charivari* le 26/04/1877 (Riout 1989 : 60).

cours plus récents, qu'ils paraissaient avoir séjourné, « reposé », dans l'eau d'un aquarium ou dans l'eau d'une rivière⁷. Cette idée de corps morts se retrouve également dans l'emploi métaphorique « charcuterie » pour désigner les corps peints par Renoir :

15. Une belle charcuterie

16. *Le Charivari* le 22/04/1877 (Riout 1989 : 51) :



À côté du paradigme du dégoût, de l'écœurement, marqué en 17 avec le lexème « nausée », une seconde isotopie, tout aussi péjorative, celle de la « mollesse » (« touche molle et paresseuse », « formes molles »), terme également récurrent dans les discours d'experts⁸, vient caractériser le trait de Renoir. L'emploi métaphorique de « dégouliner » fait référence à une peinture tellement molle qu'elle en deviendrait presque liquide, « dégoulinera au sol »⁹, entraînant dans sa chute toutes les formes peintes, les faisant disparaître.

17. Faites une expo Renoir-Cézanne et toute la peinture de Renoir **dégoulinera** au sol. Ça ne tient pas : pas de composition, **touche molle et paresseuse** et toujours les mêmes accords de couleur jusqu'à la **nausée**. Le peintre le plus surrévalué de l'Histoire de l'art.
Paraphe

⁷ Caricature « Le peintre impressionniste » : « Madame, pour votre portrait, il manque quelques tons sur votre figure. Ne pourriez-vous avant passer quelques jours au fond d'une rivière ? », parue dans *Le Charivari* le 22/04/1877 (Riout 1989 : 51).

⁸ Le lexème « mollesse » est également récurrent dans les discours d'experts à propos de l'œuvre de Renoir : « Peintre digestif, fabricant de **chairs molles** et somnolentes à bouches larges, Renoir peut-il encore être autre chose qu'un dessus de boîte à chocolats (au Cointreau) [...]. Les autres têtes se ressemblent, yeux légèrement bridés, formats de pastèque et absence par excès de viande : de jolies vaches dans une peau de fleur. On aimerait leur coller des baffes pour se réveiller. **Les chairs sont nacrées, épaissies en lumière, ramollies comme si elles avaient reposé dans l'aquarium** » (Philippe Lançon, https://next.liberation.fr/culture/2009/09/24/renoir-seviande-en-beautes_583600)

⁹ *Dégouliner* est un verbe construit sur le verbe *dégouler* (s'épancher), lui-même dérivé de *gueule*. *Vomir* a pour synonyme familier *dégueuler*, lui aussi construit sur le mot *gueule* (*Dictionnaire historique de la langue Française*, 2006 : 4126). « Nausée », « écœurement », « dégouliner » formeraient ainsi une isotopie du dégoût et du rejet par la bouche.

18. Rien d'exceptionnel dans cette peinture !

Couleurs fades, **formes molles**... Pas très glamour !

M. Renoir, peintre d'une société bourgeoise qui a franchement l'air de s'emmerder.

Désolé !

À l'autre bout d'un continuum du déplaisir, qui serait borné d'un côté par le dégoût, il y aurait, de l'autre côté, la mollesse et l'ennui. En 19 on observe une isotopie de l'ennui esthétique : c'est-à-dire de tout ce qui est « joli », « décoratif » ou « mièvre ». Dans le texte d'exposition, il est écrit que pour Renoir, la peinture est avant tout décorative, qu'elle est faite, dit-il, pour « égayer les murs ». La modalisation autonymique « enjoliver » par laquelle le scripteur commente sa parole est dans cet exemple non explicite mais correspond selon nous au commentaire suivant : « enjoliver » au sens de « décorer », pointant ainsi la non-coïncidence du mot à lui-même, entre le signe autonome (rendre (plus) joli) et sa valeur en usage, négative, dans le domaine artistique (la fonction de l'art ne serait pas d'enjoliver le réel). Le scripteur exprime ainsi un jugement esthétique en plaçant la peinture de Renoir au niveau de la peinture d'agrément :

19. Il n'y a donc aucun avis négatif ! Moi, Renoir m'ennuie, c'est **joli**, bien dessiné, avec du flou à la David Hamilton, mais uniquement **décoratif**, c'était d'ailleurs son objectif « **enjoliver** ». J'ai aimé les dessins et sanguines trop peu nombreuses, qui me semblent avoir plus de vigueur justement parce qu'il n'y a plus ce sfumato-flou **mièvre**. Bref, Renoir ou Maillol c'est la même **guimauve**.

Date + signature

En 20, nous retrouvons la même idée avec le terme « décorative », d'abord en mention, qui constitue une trace rapportée des propos de Renoir cités dans le texte d'exposition, puis en mention et en usage. Selon nous, cette dernière occurrence, suivie de l'adjectif axiologique « belle », également en usage et en mention, font référence au sens le plus consensuel de ces termes, à ce qu'ils dénotent, et précédés du marqueur d'intensité « trop » ils connotent une expérience esthétique plutôt faible, plate, sur le plan de l'émotion, en même temps qu'une mise en question de la valeur esthétique de l'œuvre de Renoir. De même, le terme « joli » en mention et en usage fait référence à une catégorie esthétique peu valorisée en art, le joli – gracie mais facile –, et manifeste un point de vue (de)critique quant à la qualité esthétique des peintures exposées.

20. « **Décorative** » c'est ce que Renoir dit de sa peinture... Hélas oui **trop décorative** », **trop rose**, **trop belle** », faute de mettre un extraordinaire Picasso à côté... Il n'y a pas photo !

Paraphe

21. C'est **trop joli** » la plupart du temps !

J'ai un peu respiré avec Picasso, Bonnard ou Matisse

Paraphe

4.1. Le mièvre comme trace d'interdiscursivité et cadre d'interprétation de l'œuvre de Renoir

L'adjectif qualificatif « mièvre » apparaît dans les commentaires laissant poindre une expérience esthétique de l'ordre de l'ennui, comme nous l'avons vu en 19. En 22, plusieurs interprétations sont possibles :

22. C'est drôle, Picasso qui prétendait détester la « **mièvrerie** » de Bonnard en avait affiché un dans son atelier entre les Renoir, Matisse, Cézanne, etc. (cf photo)

Si l'on tient compte du verbe de parole « prétendait », « mièvrerie » en mention constitue une trace de discours rapporté des propos de Picasso, ou bien nous pouvons considérer que le terme, aussi en usage, réfère au « mièvre » en tant que critère esthétique d'évaluation de l'œuvre de Renoir. Nous pensons retrouver cette idée en 23. Si l'on analyse « tout de même » comme « quand même », avec lequel il est en relation quasi synonymique, « tout de même » peut participer selon les contextes à l'expression de plusieurs sentiments, comme l'indignation ou la protestation, et réaliser un mouvement dialogique par lequel le locuteur balaye les arguments de l'autre pour revenir à sa propre idée initiale (déjà exprimée ou pas) et l'asserter avec plus de force (Mellet et Ruggia [2007] 2011). Dans ce cadre d'interprétation, « mièvrerie » pourrait être un marqueur d'interdiscursivité.

23. **Que de mièvrerie tout de même...** Décidément on préfère les sculptures !
Paraphe

L'étude diachronique du lexème *mièvre*, terme « le plus souvent utilisé pour caractériser les Renoir entre 1885 et 1919 »¹⁰, montre qu'au XVIII^e siècle « mièvre » se dit d'un enfant vif et remuant ; la mièvrerie paraît être une qualité enfantine, « amusante » mais « fatigante ». Au XIX^e siècle, « mièvre » prend un second sens et se dit d'un « style affecté, prétentieux », et « mièvrerie » caractérise une « affectation puérile dans la manière de parler »¹¹. « Mièvre » a aujourd'hui deux synonymes, « doucereux » et « gentillet », qui donnent au terme une dimension péjorative : « d'une douceur fade et affectée » pour le premier, « agréable mais insignifiant » pour le second (*Le Nouveau Petit Robert* 2006). La « mièvrerie » ainsi définie comprend donc les traits « puéril », « affecté », « fade », « agréable mais insignifiant » et caractérise une peinture jugée sans valeur esthétique réelle, donc ennuyeuse. Cette

¹⁰ Les Renoir postérieurs à son voyage en Italie en 1881 sont en effet très différents de ceux de sa période impressionniste. [...] Place aux baigneuses, à la touche lisse, à l'atmosphère floconneuse, à la peinture en atelier. Mièvre, est l'adjectif le plus souvent utilisé pour caractériser les Renoir entre 1885 et 1919 (Jean-Christophe Castelain, <https://www.lejournaldesarts.fr/evenement/2009/renoir-au-xxe-siecle-33344>).

¹¹ Dictionnaires Classique Garnier Numérique.

idée se retrouve dans la désignation « le peintre des boîtes de chocolat », expression redondante dans le livre d'or et dans les discours d'experts¹².

24. Bon, j'étais un peu entré à l'exposition Renoir à reculons. On ne devrait jamais lire P. Dagen dans le journal LE MONDE... Oh divine surprise ! Exposition riche, passionnante, pertinente. **Merci aux commissaires d'avoir définitivement chassé Renoir des boîtes de biscuits.**
Signature

25. Ça va pour **le peintre des couvercles de boîtes de chocolat** ! Paraphe

La caractérisation « peintre des couvercles de boîtes de chocolat » connote un peintre populaire, apprécié, si ce n'est des amateurs de peinture, des amateurs de chocolat, qui voyaient dans la peinture de Renoir, réduite au moment de Noël à des reproductions plaisantes, une sociabilité délectable. En même temps, elle connote un peintre dont la valeur est contestée sur le plan esthétique : « Le peintre le plus surévalué de l'Histoire de l'art » (voir *supra* exemple 17).

Ces différentes désignations nominales pourraient être placées sur un continuum, entre le dégoût et l'ennui : écoëurement, nausée, mollesse, fade, décoratif, (trop) joli, mièvre. Ensemble elles constitueraient un paradigme possible du déplaisir esthétique face aux œuvres de Renoir.

Si nous observons à présent, dans ces différents exemples, les collocations autour du nom propre Renoir, on en remarque un autre, celui de Picasso, à qui Renoir est fréquemment comparé. Si, comme nous l'avons vu, la peinture de Renoir est jugée « mièvre » ou « trop jolie », c'est en regard de celle de Picasso qui, elle, ne le serait pas. Les communautés d'interprétation d'une œuvre se constituent autour de discours sur le sens que les membres de cette communauté donnent à l'œuvre moyennant un ensemble de catégories et de critères (Esquenazi 2007). Le lexème interdiscursif « mièvre » (au sens de « trop joli », d'« agréable mais insignifiant », de « décoratif ») pourrait constituer un critère esthétique, un élément d'un cadre d'interprétation (parmi d'autres sûrement convoqués) de l'œuvre de Renoir. Nous formons l'hypothèse que « mièvre » est porteur de discours évaluatifs, le plus souvent experts sur ce qu'est (devrait être) l'art. Le terme oppose de ce fait certaines œuvres à d'autres, certains artistes (Renoir) à d'autres (Picasso). « Mièvre » apparaît comme un des critères d'interprétation de l'œuvre de Renoir et « non mièvre » comme un des critères d'interprétation de l'œuvre de Picasso, dans les discours des visiteurs qui apprécient Picasso et peu Renoir. Il semblerait donc que ce terme cristallise certaines valeurs

¹² « J'ai toujours trouvé dans les tableaux de Renoir un côté mignard, voire mièvre, auquel je n'ai jamais pu m'habituer et qui ne se rencontre chez aucun autre grand impressionniste. Est-ce d'ailleurs un hasard si des reproductions de ses toiles sont le plus fréquemment retenues pour décorer les boîtes de chocolat ou les calendriers de la Poste ? », Thierry Savatier. <https://savatier.blog/2009/11/16/renoir-derniere-maniere-au-grand-palais/>

et discours esthétiques constitutifs d'un cadre d'interprétation mobilisé par la communauté des amateurs de Picasso qui opposent ce dernier à Renoir.

L'expérience esthétique, quand elle est dite, se présente ainsi souvent dans notre corpus sous forme de juxtaposition de syntagmes nominaux d'effet et de perception, comme une suite de « mots qui représentent moins le tableau que ce qu'on pense après l'avoir vu » (Baxandall 1991 : 27), et cherchent à rendre compte d'un vécu, d'une émotion esthétique de l'ordre de la beauté ou, au contraire, une expérience de l'ordre du dégoût et de l'ennui. Une expression qui, quand elle concerne l'expérience de la beauté, est standardisée, davantage figée, et se traduit sur le plan langagier par des perceptions, « des impressions et des jugements de valeur » (Bally [1952] 1977 : 17). Il apparaît également que les discours d'une expérience esthétique de l'ordre du déplaisir comportent beaucoup de traces d'interdiscursivité, en lien avec d'autres discours experts, parfois très anciens, qui constituent autant de cadres collectifs d'interprétation des œuvres. Cette référence à d'autres discours antérieurement produits pourrait expliquer en outre la structure plus verbale que nominale de ces énoncés. Nous constatons également une convergence maximale entre la représentation contradictoire de l'œuvre de Renoir, à la fois mythique et contestable, et les deux expériences de plaisir et de déplaisir dominantes dans notre corpus.

Bibliographie

- Authier-Revuz, J. (2003) : « Le Fait autonymique : Langage, Langue, Discours – Quelques repères », in J. Authier-Revuz, M. Doury, S. Reboul-Touré (éds), *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle : 67-95.
- Bally, C. [1952] (1977) : *Le langage et la vie*, Genève, Publications romanes et françaises, Genève, Librairie Droz.
- Baxandall, M. (1991) : *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Jacqueline Chambon.
- Benveniste, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard.
- Charaudeau, P. (1993) : « Le contrat de communication dans la situation classe », in *Inter-Actions*, J.-F. Halté, Université de Metz, consulté le 1er juin 2019 sur le site de Patrick Charaudeau – Livres, articles, publications. URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/Le-contrat-de-communication-dans.html>
- Davallon, J. (2011) : « Le pouvoir sémiotique de l'espace » dans *Les musées au prisme de la communication*, *Hermès* 61, Paris, CNRS Éditions : 38-44.
- Dewey, J. ([1987] 2010) : *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard.
- Esquenazi, J.-P. (2007) : *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Collection U, Paris, Armand Colin.
- Grize, J.-B. (1998) : « Schématisation et concept de représentation » dans les *Cahiers de Praxématique* 31 : 116-125.
- Jauss, H.-R. ([1978] 2007) : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

- Leroy, S. (2004) : *Le nom propre en français*, Paris, Ophrys.
- Mellet, S. et Ruggia, S. (2011) : « *Quand même*, à la croisée des approches énonciatives », in *XXV^e Congrès international de linguistique et philologie romanes (CILPR)*, Innsbruck, Autriche (2007).
- Ricœur, P. ([1969] 2013) : *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.
- Riegel, M. ; Pellat, J.-C. et Rioul, R. (1994) : *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- Riout, D. (1989) : *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula.
- Veniard, M. (2009) : « La dénomination propre *la guerre d'Afghanistan* en discours : une interaction entre sens et référence », *Les Carnets du Cediscor* 11, URL : <https://journals.openedition.org/cediscor/753>