



**HAL**  
open science

# LE NOM PROPRE HISTORIQUE COMME RESSORT ARGUMENTATIF DANS LES DISCOURS ÉPIDICTIQUES SUR L'ART

Marina Krylyschin

► **To cite this version:**

Marina Krylyschin. LE NOM PROPRE HISTORIQUE COMME RESSORT ARGUMENTATIF  
DANS LES DISCOURS ÉPIDICTIQUES SUR L'ART. 2021. hal-03242578

**HAL Id: hal-03242578**

**<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03242578>**

Preprint submitted on 31 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.

## LE NOM PROPRE HISTORIQUE COMME RESSORT ARGUMENTATIF DANS LES DISCOURS ÉPIDICTIQUES SUR L'ART

Marina Krylyschin  
DILTEC EA2288  
Université Paris 3, Sorbonne-Nouvelle

**Résumé:** Nous proposons dans cet article, à partir d'un corpus constitué des textes et livres d'or de deux expositions, Renoir au 20<sup>e</sup> siècle (Grand Palais, 2009-2010) et Picasso et les maîtres (Grand Palais, 2008-2009), de mettre au jour le fonctionnement et le rôle argumentatif du nom propre dans les discours sur l'art. Le caractère épideictique de ces derniers s'appuie bien souvent sur une filiation construite de l'œuvre d'art, un dialogisme pictural, qui se manifeste à la fois dans l'œuvre, au travers de ses multiples sources d'inspiration, et dans les discours par la convocation de noms propres célèbres. Parce que les noms de peintres illustres ont un référent initial (re)connu, constitué d'un ensemble de connaissances partagées fixé dans les mémoires, leur convocation dans ces discours (en colocation d'un autre nom propre dans un texte ou comme source énonciative de propos rapportés) s'effectue à des fins argumentative et déclarative en vue d'affirmer le caractère exemplaire d'une œuvre d'art.

**Mots-clés:** Dialogisme pictural. Nom propre historique. Discours épideictique. Textes d'exposition.

**Abstract:** Within the framework of applied research about interpretation of the speeches produced on the occasion of art exhibitions, we suggest bringing to light the functioning and the argumentative role of the proper noun in the speeches about art. We show how the dialogical dimension inherent to works of art is used in epideictic rhetoric about art through the recurrent use of historical proper nouns. In this contribution, our corpus is constituted by texts and the first visitor's book from two art(s) exhibitions Renoir au 20<sup>e</sup> siècle and Picasso et les maîtres at the Grand Palais museum in 2009 and 2008.

**Keywords:** Visitor's book. Historical proper noun. Epideictic rhetoric. Art exhibitions' texts.

Dans le cadre d'une recherche consacrée à l'interprétation des discours produits dans le cadre d'expositions artistiques, à partir d'un corpus constitué de textes d'exposition<sup>1</sup> et des livres d'or correspondants<sup>2</sup>, nous proposons de mettre au jour le fonctionnement et le rôle argumentatif du nom propre dans les discours sur l'art. Le caractère épideictique de ces discours s'appuie bien souvent sur une filiation construite de l'œuvre d'art, un dialogisme pictural, qui se manifeste à la fois dans l'œuvre, au travers de ses multiples sources d'inspiration, et dans les discours par la convocation de noms propres célèbres. Dans cette contribution notre corpus est constitué des textes et livres d'or de deux expositions, *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle* (Grand Palais, 2009-2010) et *Picasso et les maîtres* (Grand Palais, 2008-2009).

## **1. Du dialogisme discursif au dialogisme pictural**

Dans cette section, nous souhaitons poser les jalons d'un cadre interdisciplinaire qui permet d'envisager le passage d'une notion comme le dialogisme, telle qu'elle a été définie en analyse de discours, vers le domaine artistique et pictural tel qu'il est abordé par la sociologie des œuvres, et montrer que la notion de dialogisme pictural rend compte du caractère fondamentalement dialogique de l'œuvre peinte. Nous verrons dans un second point par quels indices linguistiques ce dialogisme en peinture se montre dans les discours d'exposition.

### **1.1. Exportation d'une notion**

Les différents aspects de l'exposition artistique en tant qu'objet empirique incitent « naturellement » à faire appel à d'autres disciplines, d'autres domaines de connaissance que l'analyse du discours (désormais AD) pour le décrire, telles que la sémiologie de l'espace ou la sociologie des œuvres. Cette pratique interdisciplinaire n'est pas nouvelle dans le domaine de l'art puisque de nombreuses *notions nomades* (STENGERS, 1987) circulent déjà, notamment des sciences du langage vers la sociologie des œuvres, qui deviennent les outils d'analyse et de catégorisation d'un champ scientifique autre. Citons pour exemple l'emprunt de la notion

---

<sup>1</sup> Nous parlons de « texte d'exposition » pour désigner les textes reproduits sur les murs des salles d'exposition, soit en introduction à chaque salle, soit en contextualisation d'une œuvre (auquel cas ils sont plus importants que le cartel car, en plus des informations relatives à l'identité du tableau, ils présentent un texte ayant pour objet une œuvre exposée, à laquelle ils réfèrent). Ils diffèrent ainsi des « textes expographiques » (POLI, 2008 ; RIGAT 2005) terme qui désigne tout texte affiché ou mis gratuitement à la disposition des visiteurs au sein de l'exposition, à l'exception de la signalétique et de l'étiquette, et qui comprend donc, en plus des textes d'exposition, tout support « volant » relatif à l'exposition mis à la disposition des visiteurs (dépliant, plan de l'exposition, texte de présentation).

<sup>2</sup> La nomination figée « livre d'or » a d'abord désigné au 18<sup>e</sup> siècle un registre public où étaient inscrits les noms des nobles vénitens. Au 20<sup>e</sup> siècle, l'expression désigne également le registre où sont consignés des événements mémorables.

linguistique d'énonciation par la sociologie des œuvres pour décrire l'acte de peindre<sup>3</sup> (ESQUENAZI, 2007). Dans un mouvement inverse, nous pensons que la notion de dialogisme qui consiste en l'orientation de tout discours vers un autre s'étant saisi d'un même objet (BRES & ROSIER, 2007, p. 439) peut éclairer la genèse d'une œuvre artistique et constituer une forme d'argumentation privilégiée dans un discours épideictique : le dialogique pictural « montré » ou « constitutif<sup>4</sup> » (AUTHIER-REVUZ, 1985).

Dans son article « Ce qui donne sens à l'interdisciplinarité », Nicolas Freymond (2003, p. 3-9) identifie une pratique interdisciplinaire qui consiste à « emprunter » des concepts, des méthodes et des théories forgés au sein d'autres disciplines pour les faire travailler sur des objets censés relever de la discipline importatrice. Nous proposerons ainsi d'« exporter » la notion de *dialogisme* de l'analyse de discours vers le domaine de l'art, de la faire travailler telle qu'elle est employée en analyse du discours sur un objet relevant de la sociologie des œuvres, c'est-à-dire sur les œuvres elles-mêmes.

De la même manière que nous considérons tout énoncé comme foncièrement dialogique, toute œuvre entrerait, elle aussi, dans un réseau, une constellation d'œuvres qui interagissent entre elles. Tout comme les mots sont habités des discours qui les ont empruntés, l'œuvre d'art « une fois détachée de l'artiste, vit une expérience objective [...] », « [...] elle peut se réfracter par la suite à travers les pensées diverses de ceux qui la regardent ou qui la lisent » (BASTIDE, [1945]-1997, p. 100). Au travers de ses différentes interprétations, « le chef-d'œuvre continue à vivre, mais il change à chaque fois de vie ; il n'est pas aimé, suivant les pays, les milieux sociaux, les générations, absolument pour les mêmes raisons » (*ibid.*). Ainsi, de la même façon qu'un mot, une fois prononcé, passe d'un locuteur à un autre et ce faisant voit son sens varier au fil des discours, l'œuvre, polysémique, « prend des sens nouveaux » et « s'enrichit de toutes les interprétations qui flottent autour d'elle » :

1- Nous ne goûtons plus Dante ou Cervantès pour les mêmes raisons et de la même façon qu'on les comprenait autrefois, à plus forte raison Eschyle ou Pindare. C'est ce que l'on a parfois désigné du nom de « polysémie », par analogie avec la

---

<sup>3</sup> Esquenazi (2007, p. 61), par analogie avec l'appareil formel d'énonciation (BENVENISTE, 1974, p. 81), appelle « énonciation » : « l'acte de produire une œuvre » ; l'acte accompli « au sein d'une institution artistique ou culturelle selon l'une des directives actives au sein de cette dernière ».

<sup>4</sup> Le dialogisme selon Bakhtine, consiste en l'orientation de tout discours vers d'autres discours et ce dédoublement : (i) le discours ne peut pas ne pas rencontrer les autres discours qui, avant lui, se sont saisis d'un même objet, ni entrer en interaction avec eux ; les mots sont d'autre part toujours habités des sens de ces autres discours, avec lesquels également l'interaction est incontournable. (ii) Le discours ne peut pas anticiper sur la réception – en tant qu'énoncé-réponse – que l'interlocuteur en fera (BRES & ROSIER, 2007, p. 439). Cet « autre » constitutif du discours peut, selon Authier-Revuz (1985, p. 117-118), n'y laisser aucune manifestation, trace linguistique (hétérogénéité constitutive) ou au contraire marquer sa présence notamment par le recours à l'allusion, la mention ou encore la citation (hétérogénéité montrée).

linguistique. Comme le mot s'étend, prend des sens nouveaux, a l'air de se multiplier, ainsi l'œuvre d'art s'enrichit de toutes les interprétations qui continuent de flotter autour d'elle (BASTIDE, [1945]-1997, p.100).

Cette idée se retrouve également dans les propos de Gombrich à propos des œuvres dans *Art et illusion* (1971, p. 391) : « à l'origine d'un tableau il ne peut y avoir qu'un autre tableau »<sup>5</sup>. Dans cet ouvrage, Gombrich montre que la fabrication des objets et également leur perception passent par des cadres ou des schémas, de telle sorte que la « réception » des dits objets est l'effet d'une vision adossée à un savoir à la fois « perception-et-interprétation » (*ibid.*, p. 482). Autrement dit, tout spectateur, avant d'aborder une œuvre, se prépare mentalement à utiliser les schémas dont il dispose pour les projeter sur les œuvres et forger l'interprétation de sa perception (*ibid.*, p. 238). Comme l'artiste construit son tableau, le spectateur donnerait ainsi du sens à l'œuvre selon un processus de comparaison entre de nombreux schémas sous-jacents à la réalisation d'autres œuvres. Voilà pourquoi, « à l'origine d'un tableau il ne peut y avoir qu'un autre tableau » (*ibid.*, p. 391).

Ainsi, tout comme le mot voyage d'une communauté discursive à l'autre, d'un locuteur à l'autre, faisant ainsi évoluer les représentations qui y sont associées et qu'il véhicule, l'œuvre voyage d'un récepteur à l'autre, forgeant de cette manière ses différents cadres d'interprétation. La « réception » et la « production » du mot, comme celles du tableau, sont adossées à un savoir, à une mémoire. Considérant que tout œuvre s'inscrit dans une filiation artistique, nous pouvons ainsi exporter la notion de dialogisme à la sociologie de l'art sous la dénomination de « dialogisme pictural constitutif » ou de « dialogisme pictural montré »<sup>6</sup> (si, par exemple, d'autres œuvres ou d'autres peintres sont « cités » dans le tableau (VERNANT, 2005, p. 192-194). Ce double dialogisme<sup>7</sup> des œuvres se manifeste dans les discours qui leur sont associés au travers de traces linguistiques récurrentes et spécifiques (comme la citation de titre de tableau ou la locution prépositive *d'après*) dont une qui nous préoccupe ici et dont nous voulons mettre au jour le fonctionnement dans les discours d'exposition : le nom propre historique.

## 1.2. Dialogisme pictural montré ou constitutif

Nous pouvons relever dans nos corpus deux types de dialogisme pictural, un

---

<sup>5</sup> Cité par Esquenazi (2007, p. 22-23).

<sup>6</sup> « Dialogisme pictural » ne peut référer qu'à des objets peints. « Dialogisme plastique » référerait à un ensemble d'œuvres plus variées du point de vue de leurs formes et des matériaux employés. Les notions de dialogisme pictural montré ou constitutif sont proposées à partir de la distinction hétérogénéité montrée/ hétérogénéité constitutive opérée par Authier-Revuz (1985).

<sup>7</sup> Cette nomination est valable tant pour la réception des œuvres, point de vue duquel se place Gombrich, que du point de vue de la production d'œuvres, c'est-à-dire celui de l'artiste, à la fois producteur et récepteur, habités par de nombreux schémas, modèles ou directives (ESQUENAZI, 2007, p. 64), qu'ils soient définis par des institutions culturelles (et qu'il intégrera dans un processus de création) ou par sa propre perception-interprétation d'un autre artiste, d'une autre œuvre.

dialogisme pictural montré quand une œuvre est citée (et identifiable) dans une œuvre autre, et un dialogisme pictural constitutif quand une œuvre est replacée, du point de vue de sa genèse, dans une tradition picturale. L'exposition *Picasso et les maîtres* (Grand Palais, 2007) montrait ainsi de façon explicite les différentes sources d'inspiration présentes dans l'œuvre de Picasso. Chaque tableau du peintre « cannibale », ou du « maelström engloutissant des maestros »<sup>8</sup>, était présenté comme une interprétation faite par le peintre d'une œuvre maîtresse antérieure. La peinture de la peinture ainsi instaurée en système constitue une forme de *dialogisme pictural montré* (et reconnaissable par tout observateur informé) centrale dans l'œuvre de Picasso. Cette forme de dialogisme se manifeste sur le plan linguistique dans les discours produits pour l'exposition au travers de la citation de nombreux noms propres et de titres de tableaux comme dans l'exemple 2 (« Goya », « Manet », « Ingres », « Degas », « *Lola de Valence* » ou « *L'absinthe* »); avec des marqueurs de filiation entre les œuvres (« équivalences », « réponse », « évoque »); avec la locution « d'après » comme en 3, ou à travers le titre d'un tableau citant l'œuvre source, celui de Nicolas Poussin, *L'enlèvement des Sabines*, datant du deuxième quart du 17<sup>e</sup> siècle (exemple 4).

2- [...] Picasso s'affirme ici comme le plus iconoclaste des portraitistes du 20<sup>e</sup> siècle. De l'un à l'autre de ces portraits s'établissent de subtiles et de complexes **équivalences entre des œuvres** emblématiques de Goya, Manet, Ingres, Degas, Cézanne ou Van Gogh et celles peintes par Picasso. Il y distille, à travers la trame de la grande peinture, la substance de son expérience picturale comme le trouble de ses émotions. *Fernande à la mantille* (1905) **répond** aux grisailles légères comme au thème espagnol de *La comtesse del Carpio* de Goya (1737-1795), ou de *Lola de Valence* (1862) de Manet. *La Buveuse d'absinthe* (1901) **évoque** la métaphysique toile de Degas, *L'Absinthe* (1875) [...]. (Exposition *Picasso et les maîtres*, salle 9/10 : « Le portrait de la peinture »).

3- En 1939, Picasso réagit à la violence de la guerre civile espagnole avec une série de têtes de moutons **d'après** le tableau de Goya, *Nature à la tête de mouton* (1808-1812). (Exposition *Picasso et les maîtres*, salle 8/10 : « Vanités et Bodégonnes »).

4- Picasso Pablo, *L'enlèvement des sabines*, 24 octobre 1962. (Exposition *Picasso et les maîtres*, salle 6/10 : « Variations »).

Les textes présentés dans l'espace d'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle* au Grand Palais remplaçaient quant à eux de façon récurrente le travail de Renoir dans un réseau de noms propres ou de noms de mouvements picturaux qui constituent les repères référentiels d'une filiation artistique, d'une tradition picturale (dialogisme constitutif) :

5- Après le dessin un peu sec des années 1880, la touche de Renoir s'assouplit. L'artiste **renoue** avec le nu, cherchant à concilier les acquis du plein air impressionniste avec la **tradition de la sculpture antique** et des **maîtres du 18<sup>e</sup> siècle**, comme **Boucher**.

Renoir écrit alors : « Je me donne beaucoup de mal pour arriver à ne plus tâtonner.

---

<sup>8</sup> *Le Figaro*, version Internet du 06/10/08, article d'Éric Biétry-Rivierre.

J'ai cinquante ans sonnés depuis quatre jours et si à cet âge on cherche encore, c'est un peu vieux. Enfin, je fais ce que je peux » [...]. (Texte d'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*, salle 2/15 : « 1892, un nouveau départ ? »).

Les noms propres sont de façon générale des expressions associées en vertu d'un lien dénominatif stable à une entité particulière dans la mémoire à long terme (JONASSON, 1994, p. 127). Les noms propres historiques (désormais Nprh) tels que « Boucher » font ainsi partie du patrimoine culturel de la communauté linguistique française, en tant que noms « culturellement saillants »<sup>9</sup> (WIERZBICKA, 1985, P. 241), dont l'interprétation dépend de la connaissance extralinguistique que nous en avons<sup>10</sup>. Les noms de mouvements artistiques tels que « impressionnisme » et son dérivé lexical « impressionniste » fonctionnent comme les noms propres du point de vue de leur interprétation et constituent de véritables balises temporelles et référentielles dans l'histoire de l'art qu'ils nous aident à structurer et à mémoriser. Dans les discours sur l'art, le contenu du nom propre, au travers de son référent initial (GARY-PRIEUR, 2001), est porteur d'une mémoire historique et artistique dans laquelle le travail du peintre est inscrit. Le *dialogisme pictural constitutif* présent dans l'œuvre de Renoir se traduit en discours par un emploi récurrent de noms propres historiques et sur le plan lexical, par une référence explicite à une tradition « antique », à des acquis, des « maîtres » en tant que modèles, avec lesquels il « renoue » (exemple 5).

## 2. Le nom propre historique comme élément constitutif du dialogisme pictural

Toute œuvre plastique est ainsi dialogique. Ce dialogisme pictural, montré et/ou constitutif, qui se manifeste en discours par la mobilisation de Nprh, constitue également un élément d'argumentation récurrent dans les discours épideictiques comme ceux tenus sur l'art qui visent à montrer l'excellence ou la beauté d'une œuvre.

### 2.1. Le nom propre historique comme véhicule de connaissances et de croyances partagées

Sur le plan du discours, Gary-Prieur (2001, 1994) distingue le référent initial du nom propre qu'elle définit comme « l'individu associé à une occurrence d'un nom propre dans un énoncé en vertu d'un acte de baptême extérieur à l'énoncé et supposé connu des interlocuteurs » du référent discursif, qui est « l'entité associée à l'intérieur de l'énoncé au groupe nominal (désormais GN) dont le nom propre (désormais Npr) est le nom-tête » (*ibid.*,

---

<sup>9</sup> Cité par Jonasson (1994, p. 138).

<sup>10</sup> De façon générale la compréhension des discours d'exposition dépend en grande partie de la connaissance que nous avons du domaine de définition des Nprh qui les jalonnent.

2001, p. 61). Le premier figure dans le dictionnaire et atteste de la stabilisation de l'univers de croyance qui lui est associé. Le second présente une construction Npr (ou Nprh) + GN par laquelle le référent discursif ne manifeste qu'une des « images » du référent initial. Ainsi, les nombreuses expansions associées au Nprh « Renoir » manifestent des représentations, des images, du référent initial *Renoir*. Elles en constituent les propriétés discursives.

Les connaissances supposées partagées associées au Nprh permettent des emplois métaphoriques (« un Renoir méconnu mais derrière chaque coup de pinceau »)<sup>11</sup> ou métonymiques (« je donne tout Renoir pour le petit paysage de Bonnard »)<sup>12</sup>. Ainsi, l'usage métaphorique ou métonymique d'un nom propre historique et son interprétation reposent d'une part sur la connaissance partagée que les scripteurs-lecteurs ont de son référent initial (ou domaine de définition) et, d'autre part, sur la construction par ces derniers d'une classe discursive, c'est-à-dire d'un ensemble de propriétés attribuées au référent initial, qui émane cette fois de l'expérience<sup>13</sup> plus ou moins personnelle qu'ils associent au référent du nom propre en question (GARY-PRIEUR 2001, p. 78). C'est également au travers de ces référents discursifs que s'installe, avec le temps, un ensemble de propriétés associables au Nprh qui vient enrichir l'univers de croyances des locuteurs (GARY-PRIEUR, 2009, p. 156). Ces différentes propriétés et croyances, ainsi intériorisées, finissent par former un « terreau » dans lequel les discours doxiques et argumentatifs (relatifs à un personnage illustre ou à son œuvre) peuvent puiser puis se développer.

## **2.2 (Re)connaissances partagées et discours d'autorité**

La dimension doxique des discours portant sur un personnage célèbre dont le nom est culturellement saillant<sup>14</sup> a pour corollaire, nous l'avons dit, l'existence dans la mémoire collective d'un référent par défaut présent dans les encyclopédies et dictionnaires. Toutefois, avant d'entrer dans le dictionnaire, le travail du peintre a du être l'objet d'une reconnaissance par des experts. En déclarant qu'une œuvre est « art », ces derniers contribuent à cette forme

---

<sup>11</sup> Désignation extraite du premier livre d'or *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle* (Grand Palais 2009-2010). Dans cet énoncé, l'expansion du Nprh « Renoir » construit une image de son référent initial. Dans ce cas le référent discursif ne recouvre pas exactement le référent initial : une ou plusieurs propriétés du domaine de définition du Nprh sont sélectionnées et donnent lieu à des objets distincts du référent initial mais pourvus de cette propriété.

<sup>12</sup> Désignation extraite du premier livre d'or *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle* (Grand Palais 2009-2010). Dans cet exemple « Renoir » réfère à ses œuvres dont il ne partage pas le référent initial.

<sup>13</sup> Parler par exemple du « Paris de notre enfance » réfère à l'expérience passée que nous avons eue de cette ville.

<sup>14</sup> L'identification exacte du porteur est moins importante que les faits qui l'ont fait connaître et qu'on lui associe. Ainsi la connaissance du monde, la (re)connaissance du référent nous aide à comprendre un énoncé comportant un Nprh historique. La différence entre le fait de connaître le référent « de nom » et de le connaître « personnellement » fait écho à la divergence qui existe entre la connaissance des noms par expérience, c'est-à-dire fournie par nos sens, et la connaissance par description, qu'on ne peut obtenir que par la lecture ou l'enseignement (JONASSON, 1994, p.145).



de canonisation que constitue l'entrée d'un nom propre dans le dictionnaire. La « déclaration » est ainsi le discours expert par lequel un objet candidat obtient le statut d'œuvre d'art. Il est décrit en sociologie des œuvres comme un énoncé performatif (ESQUENAZY, 2007, p.71-72) qui pour être efficient doit avoir été émis dans un contexte et par une instance énonciatrice institutionnels. Ce type de discours déclaratif permet d'associer officiellement, en terme d'excellence, un nom propre à une œuvre et à un courant pictural, intégrant ainsi les propriétés constitutives du référent initial du nom propre.

Dans le domaine de la rhétorique, la déclaration et, de façon plus générale, les discours sur l'art peuvent être assimilés aux discours épideictiques qui entendent par des stratégies verbales emporter l'adhésion de l'auditoire en cherchant à créer une communion autour de certaines valeurs, comme le « Beau » ou l'« Art » et qui doivent être identifiées et reconnues par ce dernier<sup>15</sup>. Ces discours dits d'autorité, dont le procédé argumentatif ne repose pas sur une démonstration<sup>16</sup>, puisque la beauté est une valeur abstraite indémontrable, s'appuient ainsi sur l'autorité des experts reconnus compétents qui, au travers d'une déclaration, ont nommé un objet plastique « œuvre d'art ». Dans les discours d'exposition et sur le plan linguistique, cette tactique verbale consiste à entourer le nom propre que l'on veut défendre par d'autres noms propres historiques qui vont octroyer au premier une saillance, un statut, que sans eux il n'incarnerait pas. Il s'agit d'une argumentation qui repose sur une succession d'arguments d'autorité : l'expert dit que ce que fait le peintre X est de l'art ce qui confère à X l'autorité et le prestige suffisant pour déclarer à son tour que le peintre Y est un artiste et le fonctionnement cognitif du nom propre permet en quelque sorte la transmission « mécanique » de cette autorité grâce aux connaissances et aux croyances partagées (dont fait partie la déclaration) qu'il incarne et mobilise dans les discours.

En reprenant notre premier point, si un objet d'art est intrinsèquement dialogique et si cette caractéristique se manifeste dans les discours qui lui sont associés par la mobilisation de Nprh, alors replacer un auteur ou son œuvre dans une filiation de Nprh artistiques prestigieux leur octroiera, mécaniquement, un statut équivalent. Pour exemple, le texte de l'exposition

---

<sup>15</sup> La nouvelle rhétorique (Perelman, 1970) considère le discours de commémoration comme le discours officiel prononcé autour d'une cérémonie comme pleinement argumentatif même quand la thèse n'est pas explicite. Selon Perelman, « l'argumentation du discours épideictique se propose d'accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs », elle cherche à « créer une communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire, en se servant de l'ensemble des moyens dont dispose la rhétorique pour amplifier et valoriser » (cité par AMOSSY, 2006, p.14).

<sup>16</sup> Il n'existe pas de logique spécifique des jugements de valeur : « Nous constatons que, dans les domaines où il s'agit d'établir ce qui est préférable, ce qui est acceptable et raisonnable, les raisonnements ne sont ni des déductions formellement correctes, ni des inductions, allant du particulier au général, mais des argumentations de toute espèce, visant à gagner l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment » (PERELMAN, 1977, p. 9-10).

*Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*, en convoquant aux côtés du nom propre « Renoir » les discours rapportés d'autres peintres illustres unanimement reconnus, octroie aux œuvres du peintre le statut d'œuvre d'art, comme en 6 notamment avec le lexème en mention « chef d'œuvre », trace rapportée d'un discours tenu par Matisse :

6- **Matisse**, qui a vu Renoir peindre ce tableau à Cagnes, y voit le « **chef-d'œuvre** » du peintre, « les plus beaux nus qu'on ait peints : personne n'a fait mieux, personne ». (Texte d'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*, salle 15/15 : « Les baigneuses, un testament »).

De la même manière, dans l'exemple 7, les Nprh (« Vollard » et « Maillol ») apparaissent comme les sources énonciatives de deux discours narrativisés (« l'incite à poursuivre » et « sur les conseils ») ; ils constituent les jalons par lesquels l'œuvre de Renoir acquiert un crédit dans le milieu expert des artistes et des marchands d'art :

7- Séduit par les premières sculptures de Renoir, le marchand **Vollard** l'incite à poursuivre dans ce domaine. **Sur les conseils de Maillol**, il demande au jeune sculpteur catalan Richard Guino de l'assister car ses mains ne lui permettent plus de modeler lui-même. (Texte d'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*, salle 10/15 : « De la peinture à la sculpture »).

### **3- Le dialogisme pictural comme argument axiologique dans l'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle* (Grand Palais, 2009)**

Puisque tout art reconnu est foncièrement dialogique alors placer un auteur et/ou une œuvre peu connu(e) du public au sein d'une filiation artistique, les nommer aux côtés d'autres Nprh et d'autres titres d'œuvres, a pour effet de leur octroyer un même caractère « exemplaire », c'est-à-dire conforme aux déclarations successives. Ce procédé permet aussi de réaffirmer la légitimité d'un peintre quand cette dernière est l'objet de désaccords et de controverses comme l'illustrent les textes de l'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*. En effet, inscrire Renoir dans une filiation artistique, celle des sculpteurs antiques et des peintres du 18<sup>e</sup> (« esprits de la peinture du 18<sup>e</sup> siècle ») en 8 ou d'artistes plus contemporains (« Bonnard », « Matisse », « Picasso ») en 9 et 10 constitue une réponse à d'autres discours, partagés par une partie des experts<sup>17</sup> et perceptibles dans les livres d'or<sup>18</sup>, qui remettent en cause le

---

<sup>17</sup> « 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, <http://savatier.blog.lemonde.fr/2009/11/16/renoir-derniere-maniere-au-grand-palais/>).

<sup>18</sup> « 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 couleurs jusqu'à la nausée. Le peintre le plus surévalué de l'Histoire de l'art » (commentaire dans le livre d'or 1, *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*).

caractère exemplaire de l'œuvre du peintre<sup>19</sup>

L'existence de tels discours est suggérée dans les exemples qui suivent. En 8, le complément d'agent du verbe « accepter » n'est pas mentionné. La source du discours est dans cet exemple non explicite.

8- Cette même année, pour la première fois, l'État français achète une œuvre de Renoir, *Jeunes filles au piano*. **S'il n'est pas accepté sans mal**, ce tableau appartient à un genre qui devient une des clés de son succès, mettant en scène d'élégantes et douces jeunes filles dans **l'esprit de la peinture du 18<sup>e</sup> siècle**. (Texte d'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*, salle 2/15 : « 1892, Un nouveau départ ? »).

En 9, l'existence de discours contradictoires, positif et négatif, à propos de l'œuvre de Renoir, se manifeste clairement au travers du lexème « polémique » au pluriel.

9- [...] À la première guerre mondiale qui s'achève, Renoir oppose la conviction profonde que **la peinture est « faite pour embellir », comme il le dit à Bonnard**. Cette conviction est sans doute ancrée dans son expérience personnelle : la peinture n'est-elle pas ce qui lui permet de braver la solitude et les souffrances physiques des dernières années ? **Matisse, qui a vu Renoir peindre ce tableau à Cagnes, y voit le « chef-d'œuvre » du peintre, « les plus beaux nus qu'on ait peints : personne n'a fait mieux, personne »**. Pourtant quatre ans plus tard, lorsque les trois fils de Renoir offrent ce tableau aux musées français, **des réticences se font jour, ouvrant des polémiques** autour de la dernière manière du peintre. (Texte d'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*, salle 15/15 : « *Les Baigneuses*, un testament »).

Comme nous l'avons exposé *supra*, un discours positif prend dans cet extrait la forme de paroles que Matisse aurait tenues à propos de l'œuvre de Renoir. Il s'agit d'une forme de discours rapporté sous la forme d'un îlot textuel « chef-d'œuvre » et d'un discours direct « les plus beaux nus qu'on ait peint : personne n'a fait mieux, personne ». Le verbe de parole de cette déclaration est dans cet exemple assumé par un verbe de perception visuelle (« y voit »). Ce discours donne à Matisse un statut de témoin direct et de source énonciative en même temps qu'il restitue la situation d'énonciation source de ces paroles. Ces citations comportent un lexème évaluatif (« chef-d'œuvre »), une unité discursive évaluative avec l'emploi d'un superlatif « les plus beaux » dans « les plus beaux nus qu'on ait peints ». Le nom propre Matisse, dont le référent initial est aussi connu que celui de Renoir ainsi que le contenu, élogieux, de ses propos sont convoqués dans ce texte à des fins argumentatives. En revanche, les discours négatifs sur l'œuvre de Renoir apparaissent de façon allusive dans le lexème « réticence » au pluriel convoqué dans une construction pronominale (« des réticences se font jour »). L'ensemble constitue une forme de discours narrativisé dont la source n'est pas

<sup>19</sup> L'argumentation qui consisterait dans des discours épidiectiques à critiquer un peintre en associant deux noms propres dans une visée dévalorisante pour l'un d'eux, ne reposerait pas sur les mêmes principes que les discours à visée laudative car rien dans le référent initial d'un nom propre, aucune de ses propriétés, ne permet de déclarer qu'un peintre reconnu est meilleur qu'un autre célèbre. Autrement dit, aucune des propriétés associées au référent initial du nom propre Picasso ne permet de déclarer que ce dernier est meilleur peintre que Renoir.

mentionnée. Ainsi dans ces deux exemples, les discours qui dévalorisent l'œuvre de Renoir apparaissent sous la forme de discours anonymes ; ce qui leur confère le poids et la légitimité d'une plume vide puisque dans les discours épideictiques sur l'art seuls comptent les arguments d'autorité émanant de sources reconnues comme Matisse, Bonnard ou encore Picasso.

L'extrait suivant constitue un dernier exemple du recours au dialogisme pictural, constitutif ou montré, à des fins argumentatives. Il constitue en effet une réponse aux discours qui évaluent négativement l'œuvre impressionniste de Renoir, en proposant une nouvelle lecture des tableaux du peintre centrée sur les dernières années de sa vie, période qui ne concerne pas les œuvres impressionnistes dont la qualité est depuis longtemps objet de polémiques :

**10- On a tendance encore aujourd'hui à considérer Renoir avant tout comme un impressionniste. Or, au début des années 1880 se produit, de son propre aveu, comme une « cassure » dans son œuvre. Il remet en cause les principes mêmes de l'impressionnisme que sont le plein air, le goût des effets transitoires, les sujets modernes et la touche rapide et esquissée. Les recherches des années 1880 déterminent son œuvre ultérieur. *Danse à la campagne* et *Danse à la ville* sont emblématiques de cette évolution alliant monumentalité et vocation décorative à un sens nouveau de la forme : autant de caractéristiques essentielles pour la suite et prisées de plus jeunes artistes, comme l'atteste *La Danse villageoise* de Picasso.** (Texte d'exposition *Renoir au 20<sup>e</sup> siècle*, salle 1/15 : Danses- la rupture avec l'impressionnisme avant 1890).

Le pronom impersonnel « on » réfère au discours commun, à une doxa qui « aujourd'hui encore considère [...] Renoir avant tout comme un impressionniste ». L'argumentation commence, sinon par constater l'évidence, par intégrer comme point de départ de son raisonnement la thèse admise par ceux auxquels elle s'adresse (PERELMAN, 1977, p.35) et va chercher à montrer l'implicite suivant (marqué par l'adverbe de gradation intensive « encore ») : « Renoir est un impressionniste mais pas seulement ». Autrement dit l'argumentation vise, en mobilisant des noms propres artistiques, à passer « de ce qui est admis à ce que l'on veut faire admettre » (*ibid.*, p. 95). Renoir échapperait ainsi d'abord à la qualification d'impressionniste en rompant « de son propre aveu » avec certains de ses principes comme la peinture en plein air. Citer Renoir comme source explicite de cette thèse rapportée la rend difficilement contestable car elle place le discours de l'exposition sur le plan des faits non sur celui de l'interprétation, fût-elle experte, et cet argument d'autorité « supérieur » vient contredire celui, de l'ordre de la doxa, déjà en place. Selon Perelman (1977, p.107), le prestige est la qualité de ceux qui entraînent chez les autres la propension à les imiter, tant dans leur comportement que leurs opinions, de là découle l'importance de

l'argument d'autorité, où le prestige d'une personne (par exemple un artiste), ou d'un groupe de personnes (par exemple des experts), est utilisé pour faire admettre une thèse : ici l'exemplarité des œuvres de Renoir. Ainsi, citer Picasso comme amateur des œuvres du peintre octroie à ces dernières un caractère d'excellence, tout comme la citation de titres de tableaux peints par Renoir et présents dans l'œuvre de Picasso (dialogisme pictural montré et constitutif) qui remplit la même fonction.

Nous avons dans cette contribution mis en évidence le fonctionnement dialogique de l'œuvre peinte et avons proposé la notion de dialogisme pictural pour nommer ce phénomène. Il peut être montré ou constitutif. Le dialogisme pictural, qui inscrit tout tableau dans une filiation esthétique (tant du point de vue de sa conception que de son interprétation) est souvent convoqué dans les discours, épидictiques, d'exposition. Sur le plan linguistique, il se manifeste de façon privilégiée par la dénomination d'œuvre et la récurrence de Nprh et, ce faisant, octroie à l'œuvre exposée le statut et la légitimité de l'« œuvre d'art ». Parce que les noms de peintres célèbres ont un référent initial connu, constitué d'un ensemble de connaissances partagées fixé dans les mémoires et les dictionnaires, leur simple présence en colocation dans un texte ou leur mobilisation comme source énonciative de discours rapportés donnent au propos une valeur axiologique. Ce fonctionnement cognitif (référentiel et mnémonique) du Nprh permet de construire ce procédé argumentatif spécifique des discours sur l'art, qui consiste à défendre ou réaffirmer le caractère exemplaire d'une œuvre, à la déclarer « art » en même temps qu'il permet, surtout, qu'elle soit interprétée et reconnue comme tel.

#### **BIBLIOGRAPHIE :**

- AMOSSY, R. *L'argumentation dans le discours*. Cursus, Paris, Armand Colin, Cursus, 2006.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Dialogisme et vulgarisation scientifique*. *Discoss*, n.1, p.117-122, 1985.
- BASTIDE, R. 1997. **Art et société**. Paris, L'Harmattan.
- BRES, J.; ROSIER, L. "Réfractions : polyphonie et dialogisme : deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones" dans VAUTHIER, B. (éds.), **Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe**, Slavica Occitania, n. 25, 2007, p. 437-461.

- ESQUENAZI, J.-P. *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.
- FREYMOND. *et al.* Ce qui donne sens à l'interdisciplinarité. *À Contrario* n. 1, p. 3-9, 2003.
- GARY-PRIEUR, M.-N. *L'individu pluriel. Les noms propres et le nombre*. Paris, CNRS Éditions, 2001.
- GARY-PRIEUR, M.-N. *Grammaire du nom propre*. Paris, Presses Universitaire de France, 1994.
- GOMBRICH, E.-H. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971.
- JONASSON, K. *Le nom propre. Constructions et interprétations*. Louvain-la Neuve, Éditions Duculot, 1994.
- KLEIBER, G. Problèmes de référence. Descriptions définies et noms propres, **Recherches Linguistiques** n.VI, Études publiées par le Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz (Paris, Klincksieck), 1981.
- KRIPKE, S. Naming and Necessity, Davidson, D. & G. Harman (éds), **Semantics of Natural language**, Dordrecht, 1972, p. 253-355.
- LECOLLE, M., PAVEAU, M.-A. & REBOUL-TOURÉ, S. 2009. *Les sens des noms propres en discours*, **Les Carnets du Cediscor**, n.11, mis en ligne le 12 janvier 2010, consulté le 09 mars 2014. URL : <http://cediscor.revues.org/736>
- PERELMAN, C. *L'empire rhétorique : rhétorique et argumentation*. Paris, Vrin, 1977.
- PERELMAN, C. ; OBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, [1958]-1970.
- POLI, Marie-Sylvie. « L'écrit au musée : comment les dispositifs de textes informatifs sont-ils perçus par les visiteurs ? », **Les Cahiers École doctorale de Brescia**, n.1, 2008, p. 15-34.
- RIGAT, Françoise. « Les textes expographiques : pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne », **Études de linguistique appliquée**, n.138, 2005, p. 153-170.
- STENGERS, I., (éds). *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*. Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- VERNANT D. « Pour une analyse de l'acte de citer : les métadiscursifs », dans POPELARD, D., WALL, A. (éds), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.179-194.
- WIERZBICKA, A. *Lexicography and Conceptual analysis*. Karoma, Ann Arbor, 1985.