Métaphores plastiques impressionnistes – mot, forme, couleur et image dans l'art européen des XIXe et XXe siècles

Anamaria OVADIUC
ovanamaria@gmail.com
Université «Ştefan cel Mare» de Suceava (Roumanie)

Abstract: Fine arts end of the nineteenth century and early twentieth century, characterized by breaking the rules of classicism Ignes scroll through a new way by redefining spatial and chromatic another unit. Street area advertising by aggressive influences apparently non-discursive by attributes: shape, color or line painting of this period.

Keywords: word-image-word, impressionism, discursive, plastic signs, artistic object.

I. Pour introduire

Notre recherche propose une incursion dans l'art européen du XIXe et XXe siècles, la modalité selon laquelle l'image a interféré avec le texte, de même que des solutions visuelles découvertes et développées par les artistes de l'époque. Notre intérêt sera focalisé sur un important courant artistique – l'impressionnisme – très relevant pour la recherche du thème mentionné.

Ce type de discours plastique – mélange entre le visuel et le verbal – est devenu visible pour l'histoire de l'art moderne, lorsque les éléments linguistiques, tels que les mots, les nombres et d'autres graphismes ont commencé à apparaître, depuis 1866, dans les toiles de Cézanne, plus tard (1911) chez Georges Braques et Picasso. La conscientisation de l'aspect formel de l'insertion des mots en art a changé la modalité de lecture ou de perception de

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)

l'œuvre. Pour les affiches de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset, les mots ont été façonnés en fonction du *plein* ou du *vide* de l'affiche et ils ont été intégrés dans la composition comme de nouveaux éléments d'expression plastique. Eugène Grasset a été l'un des premiers artistes qui ont créé des caractères typographiques utilisés dans les affichés imprimées depuis les années 1898-1900. Il ne faut pas du tout négliger les messages cachés à travers les procédées techniques développés durant cette période, y compris le collage ou l'affiche. C'est justement la période où les artistes devenaient conscients du fait que le texte pouvait devenir une partie active pour l'assimilation d'un message visuel auprès ou avec l'image produite ou découpée.

Nous assistions à la déconstruction de l'espace plastique; ainsi, rien ne restait plus immobile. La peinture d'atelier qui respectait la doctrine académique, voire euclidienne, à notre avis, dans la représentation de l'espace, est remplacée par un nouveau langage. Le lyrisme du clair-obscur de la période romantique (Caspar David Friedrich, Delacroix) est éliminé et présenté plus tard par les *refusés* dans une réalité au moins identiquement romantique, mais palpable, sous l'aspect des formes constitutives du langage. Sans doute, avec Luis David (néoclassicisme), Delacroix présentait également une réalité induite par les événements historiques. Mais l'impressionnisme allait traiter la réalité d'une nouvelle perspective, du rapport entre la perception donnée par le voisinage des tons de couleur, par la variété des formes naturelles et leur reprise sous l'action de l'élément unificateur, la lumière, ce *perpetuum mobile*.

Toutefois, des artistes tels Corot ou Courbet étaient préoccupés de la problématique de cet *art vivant* (John Rewald, cité apud Courbet, 1974, 15) né de la couleur et qui, tout comme *La dame en blanc* de Whistler, proclamaient la *couleur* en tant que vice universel qui éloigne les artistes et le dessein. Par contre, la couleur apparaîtra, sans doute, chez les fauvistes. Tous les artistes allaient être obsédés par ce problème. Donc, nous assistions à l'écrasement d'un espace ancien et périmé et à la renaissance d'un espace plastique ayant une nouvelle esthétique. Un langage plastique où la lumière réside par le biais de ses propres signes qui respectaient les lignes généralement tracées par l'idéologie d'un groupe parisien éclectique. Selon Pierre Francastel, la beauté des travaux de cette période est fondée sur la conservation des schémas compositionnels provenant de la filière classique Renaissance-Classicisme. La mise en scène des plans de représentation de l'espace était «toujours strictement traditionnelle en ce qui concerne le cadrage et la séparation des plans de profondeur» (Pierre Francastel, 1970, 145, n.t.). Si dans la peinture de quattrocento, en classicisme et, plus tard, en romantisme, le dessein constituait le fondement de la construction de l'œuvre plastique, pendant la période pré-impressionniste (Manet) et impressionniste, nous assistions à l'inversement du rapport entre le dessein et la couleur. Le dessein devient secondaire par rapport à la couleur.

La mise en scène de la réalité dans les œuvres impressionnistes ne se faisait plus à partir du dessin, mais primairement, d'une manière instinctuelle, tout en faisant appel aux signes plastiques minuscules, formées par des virgules,

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)

des points et des lignes courtes. Ainsi, le réseau chromatique – nouveau langage d'expression – couvrait les schémas compositionnels qui remplaçaient le dessin. Pratiquement, la ligne, en tant qu'élément fondateur du dessin, revenait aux formes primitives, car le point représentait, en fait, une forme. Avec ces éléments constitutifs, le vocabulaire plastique s'enrichit aussi à travers les expériences personnelles (Cézanne, Van Gogh, Gauguin), les artistes utilisant les formes visibles des mots comme une nouvelle modalité d'expression. Avec la modification de l'approche du sujet, paysage, portait ou nature statique, dans la question du rapport des différences entre la lumière et l'ombre apparaissaient des éléments repris des cultures asiatiques. Ainsi, les solutions originales allaient apparaître vite. La peinture, la musique et la poésie ont coagulé dans des métaphores plastiques et l'influence de l'art japonais y était probablement incontestable, étant assimilée par quelques artistes impressionnistes ou postimpressionistes. En définitif, il était normal, pourquoi pas, de construire et d'intégrer des éléments plastiques issus des cultures à riche tradition dans l'art de l'expression des mots.

II. Métaphores plastiques impressionnistes à travers les mots et les images

L'impressionnisme a été, probablement, le premier courant artistique dans lequel les formes d'expression verbale ont été intégrées dans l'œuvre d'art et assimilées de la sorte.

Edmondo de Amicis, feuilletant les cartes postales de l'époque, tout en traversant l'amalgame visuel des rues relevait dans ses mémoires un ensemble visuel cosmopolite où les artistes trouvaient beaucoup de sources d'inspiration. Dans le livre *Les Souvenirs de Paris* (1879), il notait:

> Nous avons fait un peu plus d'un mille et nous voici sur le boulevard du Temple. Ici, la large voie s'élargit encore, les maisons s'élèvent, les rues latérales s'allongent. La majesté de Paris commence à paraître. A mesure qu'on avance, tout s'embellit et grandit. Les théâtres commencent à défiler: le Cirque d'hiver, les Folies-Dramatiques, le théâtre de l'Ambigu; les cafés élégants, les grands magasins, les restaurants princiers; et la foule prend un aspect plus strictement parisien. Le mouvement est beaucoup plus considérable qu'en temps ordinaire. […] Nous voici sur le boulevard Saint-Martin. C'est un autre pas fait sur la route de l'élégance et de la grandeur. Les kiosques bariolés deviennent plus nombreux, les boutiques plus riches, les cafés plus pompeux. Les balcons des maisons se couvrent d'inscriptions en grandes lettres dorées, qui donnent à chaque façade l'aspect du frontispice d'un livre gigantesque. Les frontons des théâtres, les arcades des passages, les restaurants qui s'ouvrent sur la rue, pareils à de petits temples ou à des théâtres étincelants de glaces, se succèdent sans intervalle, unis les uns aux autres comme une seule boutique sans fin. Mille réclames surprenantes, capricieuses, charlatanesques, surgissent, se balancent, s'élèvent de tous côtés, brillent à toutes les hauteurs, entrevues à travers les arbres […] Nous arrivons au boulevard Bonne-Nouvelle: là le fourmillement, le murmure, le fracas s'accroissent encore, et aussi la pompe des grands magasins, qui étalent sur la rue leurs vitrines énormes et aussi l'audace des réclames qui montent des premiers étages aux seconds, aux troisièmes, aux corniches, aux toits. Les magasins deviennent des salons, les marchandises précieuses s'amoncellent, les enseignes multicolores se multiplient, les murailles des maisons disparaissent sous une décoration émaillée, puérile et

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)

> magnifique, qui séduit et fatigue le regard. Ce n'est pas une rue c'est une succession déplaces, une seule immense place préparée pour une fête, où regorge une multitude qui a du vif-argent dans les veines[1]. (Edmondo de Amicis, 1880, pp.5-7)

Avec six milles d'exemplaires quotidiens, Le Petit Journal y apparaît également, ce qui dénotait une activité fébrile des lecteurs parisiens. Les histoires d'Amicis présentaient, sans doute, que les signes et les avertissements marquaient difficilement la vie dans une telle métropole. La vie était impossible même pour Emile Zola, toujours préoccupé par de nouvelles théories correspondant à de nouveaux mouvements artistiques. Il allait quitter la petite librairie Hachette pour se dédier à la critique d'art du journal *l'Evénement*. Il y attaquait avec véhémence les théories de Proudhon dans lesquelles l'art n'était qu'«une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, pour le perfectionnement physique et morale de l'espèce». Par rapport à son prédécesseur, Zola observait que l'œuvre d'art était, en fait, un coin du monde, donc, toujours une représentation de la réalité, mais qui existait comme une modalité propre de représentation.

Zola se rend compte que l'œuvre artistique existait grâce au tempérament de l'artiste et que

> l'objet ou la personne qui va être représenté sont des prétextes, le génie réside dans le fait de reproduire cet objet ou cette personne d'une nouvelle façon, plus vraie ou plus élevée. Quant à moi, ce ne sont pas l'arbre ou le visage ou la scène devant moi qui m'impressionnent; mais l'homme que je retrouve dans l'œuvre, la forte individualité qui a su créer, avec Dieu, un monde personnel que mes yeux ne pourront oublier et qu'ils allaient reconnaître partout (John Rewald, 1974 : 122, n.t.).

Bombardé par une vague de reproches, la maison d'édition restreint son droit à publier des articles et, sous peu, le journal allait arrêter ses apparitions. Mais Zola continue à publier et à garder le contact avec Pissaro Cézanne, d'ailleurs, comme avec tous les refusés. Dans la brochure *Mon Salon*, parue en 1866, il attribuait à Cézanne un espace particulier: «Avant tout, je cherche l'homme dans une toile et non pas la toile». Leur amitié était révélée au public.

> Tu es toute ma jeunesse, disait-il, je te retrouve dans chacune de mes joies, dans chacun de mes chagrins. Nos esprits, de la même origine, se sont développés ensemble. Nous nous sommes confrontés à tant d'idées affreuses, nous avons analysé et rejeté tous les systèmes et, après une sollicitation si difficile, nous nous sommes dit que, au-delà de la forte vie individuelle, il n'existe que le mensonge et la bêtise (*idem*, n.t.).

Cézanne, il donnait une réponse à cette lettre ouverte et publiée dans *Mon Salon*, il réalise une composition plastique de grandes dimensions avec le portrait de son père (fig. 1). Le salon de Cézanne était l'atelier de l'artiste où le père lisait le journal *L'Evénement*, journal qui a censuré Zola de publier des

[1] Edmondo de Amicis, 1880, *Souvernirs de Paris*, ouvrage traduit de l'italien avec l'autorisation de l'auteur par Mme J. Colomb, Paris, Hachette.

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)

articles calomnieux à l'adresse des peintres officiels, toujours exposants du salon parisien. Mais la réponse à la lettre de Zola allait venir de l'association de l'image de son père avec le journal lu. Selon Nina Athasoglou Kallymer, c'était justement le manifeste politique cézannien. Les recherches récentes effectuées sur son œuvre ont découvert à l'analyse en rayons X que le texte initial était *Le Siècle*[2], mais il a été remplacé par l'artiste avec *l'Evénement* pour donner une valeur symbolique à cette toile. Sans doute, l'œuvre en discussion ne reflète point le style artistique cézannien, qui allait le consacrer ultérieurement en tant que précurseur du cubisme. L'œuvre en soi a une valeur sentimentale. L'artiste voulait communiquer, par l'insertion de l'objet mot, une émotion, par un nombre finit d'associations visuelles, à peine esquissées apparemment. Reconstituées selon ces données, il réalisait, en fait, un discours-manifeste, une reprise visuelle à la lettre de Zola.

Ce mélange visuel, composé par des mots et des images, et, encore une fois, par des mots et des images, démontre que l'œuvre d'art de cette époque-là était influencée par des facteurs multiples, verbaux et visuels. Dans *Femme lisant* (1878), fig. 2, Édouard Manet, même s'il n'écrivait pas le mot proprement-dit, il transformait l'image dans un autre type de discours visuel. Une lecture qui suggère l'aspect suivant : le mot est inséré dans l'image par son absence. La présence probable – du journal *Petit Journal* dans les mains délicates de la femme, présence mutuelle du mot dans l'image. Par contre, dans *Le petit Journal* (fig. 3), Konstantin Soitzner rend visible la forme des mots par un titre évident. Peut-on comparer les deux types de discours plastique? Certainement. Le discours de Manet dénote par forme et le discours de Soitzner dénote par contenu. La peinture impressionniste a rompu et a évacué la réalité de la composition dans sa démarche de laisser seulement ce qu'il y existe et l'essence de ce courant, l'impression. L'impression que la femme lisait. Peut-être que la forme du journal ne soit-elle qu'un prétexte pour la lecture. En fait, la lecture visuelle, à vrai dire, devient une géométrie de la lumière où les mots s'estompent, sont dilués par la technique de la division de la touche. Les accessoires des lignes sont transformés dans des accessoires de virgules colorées, des formes en soi.

Le facteur social est l'un des aspects que Manet a saisi, tout en rappelant ce qu'Edmondo de Amicis écrivait dans son livre: la possibilité qu'un nombre de plus en plus grand de masses sociales puisse accéder à une culture moins chère et la priorité des livres, considérés un luxe social, soit reprise par les revues et les journaux de grand tirage. D'autre part, *les réclames, les signes* et *les avertissements* ostentatoires occupent également une place importante dans le discours plastique impressionniste. Un autre exemple, qui transforme le paysage du XIXe siècle par la métaphore des mots, apparait aussi chez Jean Béraud, artiste impressionniste moins connu. Dans *Jeune femme traversant le boulevard* (fig.4), le mot est omniprésent. Les mots s'y estompent, se mixent et se divisent par des touches de bleu, de jaune et

[2] Consulté le 10.01.2013 Nina Athasoglou Kallymer, https://www.msu.edu/course/ha/446/cezannemanifesto.pdf

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)

d'orange. Nous pouvons observer que l'artiste a utilisé la technique de la perspective avec un point de fuite, couvert ingénieusement par la fleur rouge du chapeau de la demoiselle très préoccupée par des courses, le «shopping» actuel, et, probablement plus tard, par un bal ou un théâtre. Nous pouvons identifier le totem publicitaire dans un plan secondaire qui possède des mots hypothétiques par les affiches qui forment un puzzle en couleurs.

Un autre exemple, totem réalisé par Collone Morris (fig. 5) où les mots fragmentés s'élèvent dans l'espace publicitaire parisien relèvent une image anecdotique qui donne les éléments nécessaires à une abondance d'événements parisiens, un lieu de rencontre pour les conversations. À la différence de Béraud, Gustave Caillebotte est influencé par la forme des zones de publicité dans la rue, l'image rémanente est retrouvée dans l'agitation facilement fauviste – *Posters à Trouville* en 1906 (fig.3). La toile devient une surface plate, en couleurs et bien chargée, des formes définies, contournées et, en ce qui concerne la perspective, avec une perte assumée par l'artiste. Tout comme Manet, le noir est utilisé comme une véritable couleur de contour.

En revanche, Monet adopte une division de la touche comme forme primitive d'expression graphique, arrivant au raffinement de sa propre technique, connue aussi sous le nom de *procédé des virgules*. Le mot de Monet est résumé à un signe particulier du langage écrit, la virgule dans une répétition infinie de la couleur permettant à l'artiste de «noter» les plus fines nuances observées. Les notices en couleurs deviennent une sorte de bloc – des notes connues aujourd'hui comme impressionnisme.

Au début, ce langage n'est pas pleinement esquissé, de sorte que les œuvres en plein-air réalisées en 1869, tels *l'Eté* ou *La Grenouillère*, sont réalisées dans des touches plus grandes. Plus tard, après la guerre, à Argenteuil, le langage plastique devient plus clair, le mouvement de la brosse en virgule transforme la surface de la toile dans un réseau composé par de petites taches en couleurs juxtaposées ou superposées, contribuant toutes à la recomposition du motif pictural choisi.

Selon John Rewald,

> le fait de couvrir en couleurs une toile sans y tracer au moins une seule ligne précise, l'utilisation de la touche de couleur comme moyen graphique, l'animation des surfaces seulement par l'utilisation des particules de nuances différentes devenait non seulement un moyen pratique de réaliser les intentions, mais une impérieuse nécessité pour transmettre les vibrations de la lumière et de l'eau, l'impression du mouvement et de la vie (John Rewald, 1974, 184, n.t.).

En guise de conclusion

Monet et les autres impressionnistes démontrent la déconstruction du langage plastique dans des formules plastiques primitives. L'image globale devient un maillage de signes plastiques, sans respecter aucune règle. La liberté du signe devient norme de style. Le mot est replacé par l'objet qui reflète sa présence dans un plan secondaire (des journaux, des totems publicitaires, du

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)

langage plastique réinventé, les virgules transformées en touches de couleur, des formes, des points etc.). La forme de la ligne se défait, se perd, devient non-discursive par le langage primitif des signes[3].



Fig. 1. Le père de l'artiste lisant l'Evénement, 1866, Gallérie Nationale de Washington D.C., 120 x 220 cm



Fig. 2. Édouard Manet, Femme lisant, u/p, 61 x 50 cm, sans date



Fig. 3 Konstantin Soitzner, Le petit Journal, u/p, 20 x 15 cm, sans date



Fig. 4. Jean Beraud, Jeune femme traversant le boulevard, u/p, 52.1 × 35.9 cm, sans date, collection privée



Fig. 5. Colonne Morris Totem publicitaire, 1885, u/p, sans date



Fig. 6. Gustave Caillebotte, Posters à Trouville, u/p, 1906, sans date

[3] Traduction du roumain par Ioana-Crina COROI.

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)

Bibliographie

AMICIS, E. de, 1886, *Studies of Paris*, traduction de l'italien par W. Wilhemina Cady, ed. G.P. Putman's Sons, livre numérique à l'Université d'Ottawa, 2010.

AMICIS, E. de, 1880, *Souvernirs de Paris*, ouvrage traduit de l'italien avec l'autorisation de l'auteur par Mme J. Colomb, Paris, Hachette.

FRANCASTEL, P., 1970, *Pictură şi societate,* Ed. Meridiane, Bucarest.

REWALD, J., 1974, *Istoria impresionismului*, Ed. Meridiane, Bucarest.

Sitographie

https://www.msu.edu/course/ha/446/cezannemanifesto.pdf

BDD-A24056 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:47:11 UTC)