

---

## *Les modalités de l'écriture dans la peinture française de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle*

Dans son traité sur la signature en peinture, Jean-Claude Lebensztejn écrit : « Dans l'espace de la représentation classique, de Raphaël à Cézanne, les inscriptions dans les tableaux sont rarement des inscriptions plaquées sur l'image, ou insérées arbitrairement dans celle-ci ; ce sont plutôt des représentations d'inscriptions figurant au titre d'objets réels dans l'espace des choses représentées. [...] Dans cet espace iconique dont l'écriture est exclue, une exception, discrète mais insistante : la signature <sup>1</sup> ». La séparation entre image et écriture, ou plutôt l'exclusion de l'écriture de l'image, est un principe essentiel de la peinture classique occidentale qui se vérifie facilement. Dans *Le Prophète Isaïe* de Raphaël, dans l'église Saint Augustin à Rome, on voit une phrase du XXVI<sup>ème</sup> chapitre du *Livre d'Isaïe*, écrite en hébreu sur un rouleau que le prophète tient dans sa main, tandis que sur une tablette derrière lui se trouve inscrite une dédicace en grec du commanditaire de la fresque. Ici, les inscriptions s'intègrent entièrement à la représentation. La signature de Paul Cézanne dans *La Maison du pendu* (1873, Musée d'Orsay) constitue pour sa part un autre cas d'utilisation de l'écriture en peinture. Plaquée à un niveau différent de l'espace pictural, elle flotte comme sur un voile transparent.

La seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle marque un tournant en ce qui concerne la relation entre image et écriture dans la peinture occidentale. La figure-clef en est sans aucun doute Edouard Manet ; ses

---

1. Jean-Claude Lebensztejn, « La signature peinte : esquisse d'une typologie », dans Id., *Annexes—De l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1999, pp. 115–116.

[image non reproduite]

fig.1:

Edouard Manet, *Portrait de Zola* (détail),  
1868, Musée d'Orsay.

tableaux se situent au seuil de la libération de l'écriture dans la peinture, en d'autres termes, au commencement de la coexistence ou de la fusion de l'image et de l'écriture. Viennent ensuite Vincent van Gogh et Paul Gauguin, qui contribuèrent chacun à sa manière à la problématique de l'écriture en peinture : la signature, le titre du tableau, les inscriptions représentées sur des objets réels tels que livres ou lettres, etc.

### *Les inscriptions représentées*

Je prendrai comme point de départ le *Portrait de Zola* peint par Manet en 1868. Dans ce tableau très connu, trois objets comportent des signes écrits (fig. 1) : la couverture d'une plaquette sur Manet par

[image non reproduite]

fig.2:

Edouard Manet, *Liseuse* ou *La Lecture de l'Illustré*, 1879, The Art Institute of Chicago.

Zola, une estampe japonaise qui montre un lutteur de *sumô*, et un livre que le romancier tient ouvert sur la table. Ce qui nous intéresse ici est que le nom de l'auteur et le titre de la plaquette sont non seulement visibles mais aussi lisibles, alors que l'écriture dans l'estampe et sur les pages du livre est visible, mais non lisible. Le niveau de la représentation de l'écriture est variable dans ce tableau de Manet.

Dans ce livre illustré qui pourrait être un volume de l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* de Charles Blanc<sup>2</sup>, les caractères sont suggérés par des touches légères ou des taches pâles. Cette figuration visuelle de l'écriture par le jeu du pinceau se développera dans un style plus audacieux dans les derniers tableaux de Manet. Dans *Liseuse* (fig. 2) peint en 1879, une femme élégante lit attentivement un périodique, emprunté au porte-journaux du café, du genre de *La Vie moderne*, chronique artistique, littéraire et mondaine de Paris. Mais l'on ne peut ni déchiffrer son titre, ni distinguer ses illustrations à

---

2. Charles Blanc (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 14 vol., Paris, Renouard, 1861–1876.

cause de la facture libre et rapide qui ne laisse voir que les mouvements du pinceau. Le caractère visuel l'emporte sur la lisibilité. Il en va de même pour *Jeune femme lisant un journal illustré* (v. 1880–1881, Rhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Design) de Renoir, exécuté à la même époque. La double page illustrée du magazine qu'elle lit est caractéristique des hebdomadaires illustrés comme *La Vie moderne* ou *La Vie parisienne*. Néanmoins, le titre du journal en haut de la page n'est pas nettement lisible, de sorte qu'il ne peut pas être identifié. Les touches souples et douces de Renoir traitent image et écriture à peu près au même niveau figural.

L'écriture peut aussi être occasionnellement déchiffrée dans les tableaux de Manet et des impressionnistes, qui représentent en particulier des affiches ou des enseignes. Citons *Au café* (1878, Winterthur, coll. Oscar Reinhart) de Manet dans lequel les lettres d'une affiche vue à l'envers à travers une verrière sont lisibles : Hanlon Lees. C'est le nom d'une troupe d'acrobates anglais qui se produisaient aux Folies-Bergère à Paris. Dans son tableau, *Intérieur, femme à la fenêtre* (1880, collection privée), qui nous montre une image de l'ennui conjugal, Gustave Caillebotte a inséré sur la toile cinq caractères d'une enseigne de rue parisienne : NT / RBU. Compensant la froideur du bleu foncé par leur couleur jaune, ils sont coupés en deux par le châssis de la fenêtre, ce qui suggère peut-être l'écart qui sépare les deux époux, ou bien une oscillation émotionnelle de la femme entre l'intérieur et l'extérieur, où un personnage s'ennuie lui aussi à sa fenêtre, de l'autre côté de la rue.

Renoir a également introduit des signes d'écriture lisibles dans un de ses premiers tableaux : *Le Cabaret de la mère Antony* en 1866<sup>3</sup>. Sur le mur d'une auberge à Marlotte au bord de la forêt de Fontainebleau, on voit des graffitis, essentiellement des mots inscrits à côté d'une caricature du romancier Henri Murger, peinte par Renoir lui-même

3. Sur la représentation de l'écriture dans ce tableau, voir Atsushi Miura, *La Représentation de l'artiste autour de Manet et Fantin-Latour*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1996, chapitre 3, et *Les Portraits de Renoir, Impressions d'une époque*, catalogue d'exposition par Colin B. Bailey et al., Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1997, p. 98.

[image non reproduite]

fig.3:

Auguste Renoir, *Le Cabaret de la mère Antony* (détail), 1866, Stockholm, Nationalmuseum.

(fig. 3). Ces mots, bien que difficiles à lire, peuvent être déchiffrés<sup>4</sup>. Il s'agit d'un vers qu'on trouve au dernier chapitre des *Scènes de la vie de Bohème* de Murger lui-même : « La jeunesse n'est qu'un temps ». Pour enterrer sa jeunesse et le souvenir de sa maîtresse Musette, le poète Marcel fredonne quelques couplets, dont celui-ci, qui précède le vers en question : « Musette qui s'est souvenue, / Le carnaval étant fini, / Un beau matin est revenue, / Oiseau volage, à l'ancien nid ; / Mais en embrassant l'infidèle, / Mon cœur n'a plus senti d'émoi ». Suit la phrase peinte sur le mur du cabaret : « (Et) Musette, qui n'est plus elle, / Disait que je n'étais plus moi ». Equivalente à la conclusion du roman « La jeunesse n'est qu'un temps », cette expression résume précisément la vie de bohème des artistes à la campagne, ici Renoir, Sisley et Jules le Cœur, etc. Ajoutons que le titre du journal posé sur la table est sans doute L'ÉVÉ (NEMENT), dans lequel Zola a défendu Manet en 1866, ce qui révèle l'intérêt de ces peintres qui séjournèrent à la campagne pour le monde de l'art parisien. Ainsi les inscriptions lisibles ont-elles souvent un sens spécifique dans la peinture.

4. C'est Theodore Reff qui a déchiffré premièrement ces mots et en a signalé la source. Voir Theodore Reff, « Manet's Portrait of Zola », *Burlington Magazine*, CXVII, 1975, p. 42, note 78.

[image non reproduite]

fig.4:

Vincent van Gogh, *Bateaux de pêche à la plage des Saintes-Marie-de-la-Mer* (détail), juin 1888, Amsterdam, Rijksmuseum.

Vincent van Gogh, qui lit et écrit beaucoup, s'attache à peindre des livres en rendant les mots à la fois visibles et lisibles. Parmi les tableaux de ce genre, qui représentent la Bible ou, comme dans la plupart des cas, des romans naturalistes français, citons-en un où l'on voit un livre et une lettre sur une table. La couverture de cet ouvrage porte le titre et le nom de l'auteur : *Annuaire DE LA SANTÉ / F.V. RASPAIL*. Van Gogh a exécuté ce tableau, *Nature morte avec oignons et livre* (1889, Otterlo, Kröller-Müller Museum), juste après avoir quitté l'hôpital d'Arles où il était entré à la suite d'une attaque. Il était préoccupé alors par sa santé, ce qui expliquerait le choix de ce livre, ainsi que celui des oignons, dont les vertus thérapeutiques sont décrites dans cet annuaire. A côté du livre est posée une lettre de Théo adressée à « Monsieur Vincent van Gogh », sans doute destinée à encourager son frère dans la période difficile de sa vie. N'oublions pas la pipe et le tabac, placés à côté de cette lettre et qui, comme dans d'autres toiles, fonctionnent comme un substitut de Vincent. Avec ses inscriptions lisibles, ce tableau évoquerait donc l'espoir du peintre de

recouvrer la santé.

*Bateaux de pêche à la plage des Saintes-Maries-de-la-Mer* (fig. 4), est un tableau unique du point de vue de l'insertion de l'écriture chez Van Gogh. Le peintre a représenté huit bateaux regroupés en quatre paires sur la plage et sur la mer. Sur la coque du troisième bateau est inscrit un mot, AMITIÉ, sans aucun doute lié à la disposition des bateaux par paires. L'amitié en effet, plus encore l'amour, est de fait ce que Van Gogh rechercha toute sa vie, sans s'y montrer très habile d'ailleurs, comme le prouve par exemple sa relation avec Paul Gauguin. C'est peut-être pourquoi sa signature « Vincent » figure sur une boîte abandonnée sur la plage, séparée de ces bateaux amicaux.

### *La signature, un élément plastique en jeu*

Nous revenons ici à la signature en peinture. À cette époque, on peut distinguer en peinture deux types principaux de signature : soit intégrée à l'image, inscrite sur des objets réels comme « Vincent » sur la boîte que nous venons d'évoquer, soit plaquée sur l'image à un niveau différent de la représentation comme « P. Cézanne » dans *La Maison du pendu* cité plus haut.

La signature de Manet est à cet égard particulièrement intéressante. Le portrait de Zola constitue un exemple du premier type, mais qui doit être nuancé. Car la signature « Manet » figure sous le titre de la plaquette réellement publiée, tandis que celle de « Vincent » sur la boîte est fictive. Comme l'indique Dario Gamboni à propos du portrait de Zola, « l'inscription de la couverture de la plaquette, qui semble émaner directement [...] de la plume de l'écrivain, associe les noms de l'auteur et de son objet, implicitement inversés dans sa nouvelle fonction de titre-signature : Zola / Manet <sup>5</sup> ». Ces deux noms signifieraient donc « portrait de Zola par Manet ». Le nom de Zola peut être interprété non seulement comme le titre du tableau, mais aussi comme l'équivalent d'une dédicace ou simplement un nom de

5. Dario Gamboni, « Manet, Whistler, Mallarmé : signature et visibilité », dans Anne-Marie Christin (dir.), *L'écriture du nom propre*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 267–286.

[image non reproduite]

fig.5:

Edouard Manet, *Le Fifre* (détail), 1866,  
Musée d'Orsay.

personnage-modèle. Nous reviendrons plus tard sur le problème du titre inséré dans la peinture.

Manet signe ses tableaux avec une sensibilité ludique et considère sa signature comme un élément plastique étroitement associé à sa peinture. Un exemple bien connu est le portrait de Théodore Duret peint en 1868 (Paris, Musée du Petit Palais). La signature et la date « Manet 68 », qui semblent avoir été tracées sur le sol par la canne du modèle, sont en diagonale et à l'envers, suggérant la profondeur de l'espace. De même, dans *Le Fifre*, exécuté deux ans plus tôt, la signature (fig. 5), également inscrite sur le sol, est mise en parallèle avec l'ombre du pied gauche du modèle, ce qui soutient discrètement la perspective contre le fond neutre et la disparition de la ligne de démarcation du sol et du mur. Ce n'est pas tout. Il faut noter aussi la deuxième signature tout à fait exceptionnelle en petits caractères, obliquement inscrite dans le coin inférieur droit de la toile. Dans l'œuvre de Manet, la signature sert à construire l'espace pictural.

Prenons ensuite le cas des marines, intéressant dans la mesure où, dans le monde réel, l'on ne peut pas signer sur la surface de la mer, ce qui exclut en principe la possibilité du premier type de signature. Dans *La Vague*, la signature de Courbet s'introduit dans le champ de l'image, mais ne s'y intègre pas (fig. 6). La date et la signature « 70 G. Courbet » en rouge sont plaquées sur le support de l'image, faisant contraste avec la plage et la vague plus sombres. Que penser de la signature de Manet dans son *Bateau de pêche arrivant vent arrière* peint en 1864 ? Cette signature plaquée sur la mer (fig. 7) peut être considérée à première vue comme étant du même type que celle de

[image non reproduite]

fig.6:

Gustave Courbet, *La Vague* (détail), 1870, Musée de Mourauchi.

fig.7:

Edouard Manet, *Bateau de pêche arrivant vent arrière* (détail), 1864, The Metropolitan Museum of Art.

Courbet. Mais sa localisation en bas à gauche, et son écriture subtilement penchée vers la droite, se rapportent au mouvement du bateau de pêche pareillement incliné dans la partie droite du tableau. Les deux motifs sont en résonance. La signature semble flotter sur la mer au même rythme que le bateau. Avec sa couleur noire, elle s'intègre plastiquement à la peinture. Citons encore une marine de Van Gogh (1888, Moscou, Musée Pouchkine des Beaux-Arts), dans laquelle la

[image non reproduite]

fig.8:

Maurice Denis, *Portrait de Marthe Denis, femme du peintre* (détail), 1893, Musée Pouchkine des Beaux-Arts.

signature joue un rôle semblable. Ici la signature « Vincent » en rouge dans le coin inférieur droit de la toile est penchée vers la gauche, épousant le mouvement de la vague et du bateau.

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les peintres du groupe Nabis traitent la signature comme un élément décoratif. Dans *La Glace de la table de toilette* (1908, Moscou, Musée Pouchkine des Beaux-Arts), la signature de Bonnard se mêle au papier peint sur le mur. Le motif floral et la signature sont également blancs. N'est-ce pas un jeu de la signature, qui devient le double du peintre ? Maurice Denis, dans un portrait de sa femme Marthe, introduit sa signature en bas à gauche, mais les caractères MAUD sont inscrits verticalement à la japonaise (fig. 8), tentative du peintre de signer d'une manière légèrement exotique.

### *Le Japonisme : la fusion de l'écriture et de l'image*

Nous entrons dans la sphère du Japonisme de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il nous faut évoquer ici encore les essais singuliers de Manet et de Van Gogh. L'estampe japonaise, Ukiyo-e, reproduite dans le portrait de Zola (fig. 1) montre un lutteur de *sumô*, Ônaruto Nadaemon, représenté par Utagawa Kuniaki I et non pas par Utagawa Kuniaki II comme l'on l'a longtemps cru <sup>6</sup>. Ce qui nous importe ici est que Manet n'a pas peint fidèlement le titre et la signature de l'original. Il en a respecté les couleurs, mais n'a pas cherché à imiter l'écriture japonaise, qui n'est pas reconnaissable ici.

Manet fit un essai d'autographie en 1875 pour une affiche qui devait annoncer la publication de la traduction du *Corbeau* d'Edgar Poe par Stéphane Mallarmé, avec des illustrations de Manet lui-même. A côté de la tête du corbeau, l'imprimeur a ajouté des idéogrammes japonais (dont plusieurs évoquent le sceau de l'artiste, c'est-à-dire la signature), qui sont à peu près lisibles, mais incompré-

6. On doit cette découverte à Oikawa Shigeru : « Mane saku Emiru Zora no haikai ni egakareta sumô-e », *Nihonjoshidaigaku kiyô*, Ningshakaigakubu, n° 16, 1996, pp. 13–29. Cet article a été traduit en français par Alain Briot sous le titre « L'estampe de sumô peinte par Manet dans le portrait d'Emile Zola », *Bulletin de l'Association franco-japonaise*, n° 58, septembre 1997, pp. 43–49.

[image non reproduite]

fig.9:

Edouard Manet, *Tama*, 1875, Collection de Mr. et Mrs. Paul Mellon.

hensibles même pour des Japonais. Ils sont combinés avec des lettres alphabétiques, et il est difficile de savoir d'où ils sont tirés. L'insertion de ces idéogrammes avait sans doute pour but d'accentuer le caractère extrême-oriental du dessin de Manet. On voit aussi trois têtes d'un chien japonais, Tama, que Théodore Duret avait ramené du Japon. Manet a fait par ailleurs un portrait à l'huile de Tama (fig. 9), dans lequel il a inséré en haut à gauche son nom japonais « TAMA » en lettres d'imprimerie, et en bas à droite sa signature en lettres cursives, « Manet ». Ce chien et la poupée japonaise, entourés de caractères occidentaux de deux styles, forment un mélange culturel particulier né dans la vogue du Japonisme.

On sait que Van Gogh était un fervent collectionneur d'estampes japonaises. Il a même copié à l'huile des estampes d'Utagawa Hiroshige, comme *La Maison de thé Prunier à Kameïdo* (fig. 10) dans sa série *Cent vues célèbres d'Edo*. Le résultat, *Japonaiserie : l'arbre (prunier en fleurs)* (fig. 11), s'avère unique en ce sens qu'il dépasse la simple copie. Le peintre a reproduit fidèlement non seulement l'image originale, mais encore le titre et le nom de l'artiste, bien que les caractères soient

[image non reproduite]

fig.11:

Vincent van Gogh, *Japonaiserie : l'arbre (prunier en fleurs)*, 1887, Van Gogh Museum.

fig.10:

Utagawa Hiroshige, *Cent vues célèbres d'Edo : La maison de thé Prunier à Kameido*, 1857, Van Gogh Museum.

déformés. Mais il a aussi peint sur le cadre d'autres idéogrammes japonais empruntés à une autre estampe représentant une courtisane (fig. 12), ainsi qu'à une autre encore dans sa collection. Il semble que Van Gogh n'ait pas compris leur sens : ils indiquent le nom de la courtisane, celui de la maison où elle travaillait et son adresse dans la ville d'Edo. Il est vraisemblable qu'il fut surtout attiré par la forme des idéogrammes japonais qu'il défigura à sa manière, opérant une fusion de l'écriture et de l'image dans la peinture.

Van Gogh possédait une autre estampe de Hiroshige, *L'Averse du soir sur le grand pont près d'Atake* dans la même série *Cent vues célèbres d'Edo*, qu'il a elle aussi copiée à l'huile (fig. 13). Il a ajouté un cadre à l'image originale pour y inscrire des caractères japonais empruntés aux estampes citées plus haut. Mais ses deux japonaiseries sont très différentes.

Dans *Japonaiserie : l'arbre (prunier en fleurs)* (fig. 11), le titre et le

[image non reproduite]

fig.12:

Utagawa Yoshimori, *La Courtisane Nishikigi de la Maison Daikoku, époque d'Edo*, collection privée.

fig.13:

Vincent van Gogh, *Japonaiserie : pont sous la pluie*, 1887, Van Gogh Museum.

nom de l'auteur sont placés dans le champ de l'image exactement comme dans l'original. Dans *Japonaiserie : pont sous la pluie* (fig. 13), au contraire, le peintre exclut l'écriture du champ de l'image pour la déplacer sur le cadre peint avec d'autres idéogrammes. Malgré cette tentative audacieuse d'insérer l'écriture japonaise dans la peinture à l'huile, cette deuxième Japonaiserie ne révèle-t-elle pas une hésitation chez Van Gogh, peintre occidental, au moment de franchir un pas radical vers le mélange de l'image et de l'écriture ? On ne sait pas si Van Gogh considérait la peinture comme une « fenêtre ouverte » à la manière d'Alberti, mais son intention de séparer l'écriture de l'image est évidente.

### *L'insertion du nom du personnage, du titre ou d'un nom de lieu*

Il nous faut pour finir aborder la question du titre en peinture. Comme le montrent le nom du personnage sur la plaquette dans le

[image non reproduite]

fig.14:

Paul Gauguin, *Une nappe blanche*, 1886, The Pola Museum of Art.

*Portrait de Zola* de Manet ou les caractères d'écriture dans *Tama* du même peintre, la peinture de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle représente parfois le nom d'un modèle ou un titre. Des exemples semblables sont déjà attestés dans la peinture classique, comme dans le tableau de Vélasquez représentant *Esope* (Musée du Prado). Au XIX<sup>ème</sup> siècle, Gustave Moreau, dans son *Europa* peint en 1868 (Paris, Musée Gustave Moreau), signe en bas à gauche et inscrit le titre du tableau en bas à droite.

Mais le peintre qui a introduit le plus souvent l'écriture dans le champ de l'image, surtout sous la forme de titres et de noms de lieux est indubitablement Paul Gauguin. *Une nappe blanche* (fig. 14), tableau peu connu, nous en donne un exemple. Pendant son premier séjour à Pont-Aven en 1886, Gauguin s'est installé à la Pension Gloanec et a peint ce tableau représentant une table couverte d'une nappe blanche sur laquelle se trouvent quelques objets. Sur le papier peint du mur au fond, on voit plusieurs inscriptions, parfaitement lisibles. En haut à droite, la signature, la date et le lieu : « P. Gauguin, 86, Pension Gloanec, Aven ». Le dernier mot, « Aven », est étrange. Le nom du pays n'est-il pas « Pont-Aven » ? Le mot « Pont » est en réalité

[image non reproduite]

fig.15:  
Paul Gauguin, *La Belle Angèle*, 1889, Musée d'Orsay.

fig.16:  
Utagawa Kuniyoshi, *Tokiwa Gozen (modèle de la femme sage et courageuse)*, v.1840–1841, collection privée.

écrit en haut à gauche du tableau, vaguement visible et néanmoins lisible. Gauguin a donc inséré le nom du pays aux deux extrémités du tableau, en le divisant en deux. Pourquoi ce choix ? Aurait-il cherché à suggérer par là la géographie de Pont-Aven, divisé en deux par le fleuve Aven au-dessus duquel passe le pont, au centre de la ville ?

Une autre toile, *La Belle Angèle (Portrait de Mme Satre)* (fig. 15), illustre un autre type d'inscription de l'écriture dans la peinture de Gauguin. En bas à gauche on lit distinctement l'inscription « La Belle Angèle », qui indique le titre du tableau en même temps que le nom du modèle. En dessous se trouvent la signature et la date en caractères plus petits : « P. Gauguin 89 ». La division de l'espace dans ce tableau est elle aussi remarquable. *La Belle Angèle*, jeune fille bretonne, se trouve dans un cercle situé dans la partie droite, et séparé d'un autre espace contigu où l'on voit un papier peint à fleurs, une statue peut-être bouddhique et les caractères déjà mentionnés. Gauguin a ainsi

composé deux espaces hétérogènes<sup>7</sup>. Ce choix lui a-t-il été inspiré par l'estampe japonaise ? Par exemple, *Tokiwa Gozen (modèle de la femme sage et courageuse)* (fig. 16) est composé également de deux espaces hétérogènes. Dans un cercle au centre, l'héroïne erre avec son enfant dans la neige, et autour de ce cercle l'on voit des roses du Japon et des inscriptions : le titre, *Modèle de la femme sage et courageuse*, le nom du personnage, *Tokiwa Gozen* et son histoire. Le tableau de Gauguin et cette estampe ont une structure semblable.

Pendant son séjour à Tahiti, Gauguin introduisit systématiquement dans ses tableaux le titre en maori. Nous ne citerons ici qu'un exemple : *Vaïraumati tēi oa (Elle s'appelait Vaïraumati)* (1892, Moscou, Musée Pouchkine des Beaux-Arts). Dans la partie inférieure gauche de la toile, la signature et la date « Paul Gauguin 92 Tahiti » sont écrits en caractères jaunes sur l'herbe verte, et le titre, *Vaïraumati tēi oa*, en caractères verts sur une feuille jaune. Ces deux mots entretiennent un fort contraste. Les caractères du titre ont un hiératisme qui s'accorde parfaitement au profil égyptien de l'héroïne.

La présence du titre dans le champ de l'image deviendra plus courante à la fin du siècle, dans l'affiche plutôt que dans la peinture, parce que ce genre nouveau de publicité a besoin de pouvoir insérer l'écriture dans l'image, et qu'il est prêt à combiner librement les deux médias. La célèbre affiche *Moulin Rouge* (1891) d'Henri de Toulouse-Lautrec, se donne comme une remarquable fusion des deux univers, dans laquelle les caractères en gros et les figures humaines sont équivalents au niveau plastique. L'influence de l'art japonais est évidente dans la composition et les silhouettes des personnages. On note dans l'affiche *Médée* d'Alphonse Mucha que le nom du modèle, Sarah Bernhardt, est inscrit verticalement à la japonaise, en parallèle avec la forme mince de l'actrice, à la différence des caractères horizontaux du titre de la pièce de théâtre. Ici l'écriture constitue sans ambiguïté l'un des éléments formels.

---

7. Cf. Siegfried Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western art since 1858*, London, Thames & Hudson, 1981, 2007, pp. 224–227.

### Vers le XX<sup>ème</sup> siècle

A la fin du processus de libération des contraintes de l'écriture en peinture, commence une nouvelle époque, le XX<sup>ème</sup> siècle, où l'image joue avec l'écriture, se plaît à l'insérer d'une façon tantôt arbitraire, tantôt conceptuelle<sup>8</sup>. Nous en examinerons pour finir quatre exemples.

On sait que l'écriture occupe une place importante dans la peinture cubiste. *Le Paysage aux affiches de Picasso* (1912, Osaka, International Museum) introduit les caractères d'étiquettes de marchandises dans des formes géométriques. De même, Paul Klee, dans *Villa R* (1919, Bâle, Kunstmuseum), met des cubes architecturaux en contraste avec un R en capitale. L'écriture est intégrée à l'œuvre comme élément parfaitement plastique. Par contre, *La Trahison des images* de René Magritte (1928, Los Angeles, County Museum of Art) révèle une fissure entre image et écriture. Concernant le problème épistémologique de la représentation picturale, nous renvoyons à l'analyse remarquable de Michel Foucault dans *Ceci n'est pas une pipe*<sup>9</sup>. Dans un dessin d'Henri Matisse enfin (plume et encre sur papier, 1938, collection privée), l'artiste a dessiné sa propre main en train d'écrire un mot anglais : *Remember*. L'écriture fait complètement corps avec l'image.

La peinture française de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle présente donc une situation artistique particulière, dans laquelle apparaît une nouvelle relation entre image et écriture. Au fur et à mesure que se dissolvait la représentation classique, les peintres innovateurs comme Manet, Van Gogh ou Gauguin purent rapprocher l'écriture de l'image en fonction de leurs propres intérêts et avec leurs propres moyens. C'est aussi à ce moment-là qu'ils apprirent de l'art japonais la présence d'une utopie de l'image où se jouent différentes modalités de l'écriture.

8. Sur ce problème, voir Meyer Schapiro, « Script in Pictures: Semiotics of Visual Language », dans Id., *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller, 1996, p. 115–199.

9. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

### Figures

- fig. 1: Edouard Manet, *Portrait de Zola* (détail), 1868, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 2: Edouard Manet, *Liseuse* ou *La Lecture de l'Illustré*, 1879, huile sur toile, 61.7×50.7cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.
- fig. 3: Auguste Renoir, *Le Cabaret de la mère Antony* (détail), 1866, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum.
- fig. 4: Vincent van Gogh, *Bateaux de pêche à la plage des Saintes-Marie-de-la-Mer* (détail), juin 1888, huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum.
- fig. 5: Edouard Manet, *Le Fifre* (détail), 1866, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 6: Gustave Courbet, *La Vague* (détail), 1870, huile sur toile, Hachioji (Japon), Musée de Mourauchi.
- fig. 7: Edouard Manet, *Bateau de pêche arrivant vent arrière* (*Le « Kearsarge » à Boulogne*) (détail), 1864, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- fig. 8: Maurice Denis, *Portrait de Marthe Denis, femme du peintre* (détail), 1893, huile sur toile, Moscou, Musée Pouchkine des Beaux-Arts.
- fig. 9: Edouard Manet, *Tama*, 1875, huile sur toile, 61×50cm, Virginia, Collection de Mr. et Mrs. Paul Mellon.
- fig. 10: Utagawa Hiroshige, *Cent vues célèbres d'Edo : La maison de thé Prunier à Kameïdo*, 1857, gravure sur bois, 34×22.5cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.
- fig. 11: Vincent Van Gogh, *Japonaiserie : l'arbre (prunier en fleurs)*, 1887, huile sur toile, 55×46cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.
- fig. 12: Utagawa Yoshimori, *La Courtisane Nishikigi de la Maison Daikoku*, époque d'Edo, gravure sur bois, collection privée.
- fig. 13: Vincent van Gogh, *Japonaiserie : pont sous la pluie*, 1887, huile sur toile, 73×54cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.
- fig. 14: Paul Gauguin, *Une nappe blanche*, 1886, huile sur toile, 54.5×58.2cm, Hakone (Japon), The Pola Museum of Art.
- fig. 15: Paul Gauguin, *La Belle Angèle* (*Portrait de Mme Satre*), 1889, huile sur toile, 92×73cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 16: Utagawa Kuniyoshi, *Tokiwa Gozen (modèle de la femme sage et courageuse)*, v.1840–1841, gravure sur bois, 37.2×25.1cm, collection privée.