Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

UNIVERSITY OF SOUSSE
جامعة سوسة
Socially Responsible University

Membre de l'université Paris Lumières
ED139 - ECOLE DOCTORALE CONNAISSANCE, LANGAGE, MODÉLISATION
MoDyCo

Rim Zelfani

La titrologie dans les arts plastiques du XXe siècle : entre langue et discours

Thèse présentée et soutenue publiquement le 07 Novembre 2024 en vue de l'obtention du doctorat de Sciences du langage de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Georgeta Cislaru (Université Paris-Nanterre)
et de M. Ammar Azouzi (Université de Sousse)

Jury :

Président du jury	M. Nizar Ben Saad	Professeur, FLSH, Université de Sousse
Rapporteur	M. Bernard Bosredon	Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle
Rapporteure	Mme Farah Zaïem	Professeure, FLAH Manouba
Directrice	Mme Georgeta Cislaru	Professeure, Université Paris-Nanterre
Co-directeur	M. Ammar Azouzi	Professeur, FLSH, Université de Sousse
Membre du jury	M. Radhouane Briki	Professeur, FLSH Kairouen
Membre du jury	M. Marc Décimo	Professeur, Université Paris-Nanterre

La titrologie dans les arts plastiques du XXe siècle : entre langue et discours

RÉSUMÉ

Croiser analyse du discours et art…

Croiser analyse du discours et art et dégager en particulier le poids de la langue et du discours sur la production linguistique en rapport avec le domaine des arts, tel est l'objectif de cette recherche. La notion d'analyse du discours est ici abordée dans sa conception large, ouverte à la lexicologique, à la sémantique, à la morphosyntaxe, à l'énonciation et à la discursivité. Cette approche montre la diversité des configurations possibles à partir de la convergence des théories mises en relation dans le titre d'une œuvre d'art. Dans un tel cas, le propre de l'interdisciplinarité consiste à rassembler deux disciplines, science du langage et art, au sein d'une même visée sémantico-discursive et de surmonter l'apparente incompatibilité des assises théoriques et des méthodes forcément édifiées sur les caractéristiques particulières de notre corpus d'étude. Ainsi, l'univers langagier se mêlant à l'univers artistique, les titres constituent un vrai travail sur le langage. Nous visons à observer les enjeux de la titrologie à travers un corpus composé de titres de productions artistiques d'art plastique.

Nous postulons que la linguistique peut beaucoup apporter à l'œuvre artistique en général, au titre en particulier. Notre recherche s'inscrit dans un cadre linguistique qui considère que les signes linguistiques ne sont pas de simples ornements mais qu'ils participent à la construction de différents messages. Nous pensons en effet que l'artiste s'empare des mots et du langage pour nommer son œuvre et mettre à nu sa vision du monde ou, à contrario, mettre en lumière la valeur énigmatique de son œuvre. Cette présence des mots est manifeste aussi dans ce qui pourrait apparaitre comme une absence, à savoir les œuvres artistiques « sans titres ». Dans cette optique, nous nous interrogeons sur le rapport entre le signe linguistique, en l'occurrence le titre, et le référent et démontrons le continuum entre la sémantique du titre et sa valeur référentielle. Tous ces éléments réunis nous autoriseraient-ils à voir, de plein droit, dans le titre d'une œuvre d'art un discours, dont l'étude renvoie au contexte socioculturel et idéologique de la production du titre ? En tant que nomination de l'œuvre d'art, ne serait-il pas ainsi perçu comme une pratique sociale n'acquérant de sens et de valeur que dans le cadre d'un discours bien défini ? Notre recherche est un va et vient entre la morphosyntaxe, la sémantique référentielle et l'analyse du discours qui, dans leur croisement, permettent l'analyse des mécanismes de l'acte d'intitulation.

Mots clés : Titre, langue, sens, référence, sémantique-référentielle, contexte, discours, dialogisme.

ABSTRACT

Crossing discourse analysis and art...

The aim of this research project is to bring together discourse analysis and art, and in particular to identify the influence of language on artistic production. The notion of discourse analysis is approached here in its broadest conception, open to lexicology, semantics, morphosyntax, enunciation and discursivity. This approach shows the diversity of possible configurations based on the convergence of the theories brought together in the title of a work of art. It is the hallmark of interdisciplinarity to bring together two disciplines - language science and art - within the same semantic-discursive framework, and to overcome the apparent incompatibility of theoretical foundations and methods necessarily built on the particular characteristics of our corpus of study. As the world of language blends with the world of art, the titles constitute a real work on language. Our aim is to observe the challenges of titrology through a corpus composed of titles of artistic productions in contemporary plastic art. We postulate that linguistics can contribute a great deal to artistic work in general, and to titles in particular. Our research is part of a linguistic framework which considers that linguistic signs are not mere ornaments, but that they participate in the construction of different messages. Indeed, we believe that artists use words and language to name their work, to expose their vision of the world or, conversely, to highlight the enigmatic value of their work. This presence of words is also evident in what might appear to be an absence, namely "untitled" works of art. We're going to look at the relationship between the linguistic sign, in this case the title, and the referent, to demonstrate the continuum between the semantics of the title and its referential value. Taken together, these elements would allow us to see the title of a work of art as a discourse in its own right, the study of which refers back to the socio-cultural and ideological context of the title's production. The title, as the name of the work of art, is thus seen as a social practice that acquires meaning and value only within the framework of a well-defined discourse. Our research is a back-and-forth between referential semantics and discourse analysis, which, in their intersection, analyzes the mechanisms of the act of naming.

Keywords: Title, discourse, context, dialogism, interaction, meaning, reference, semantic-referential, language

REMERCIEMENTS

À toutes celles et tous ceux de qui j'ai appris, celles et ceux qui m'ont soutenue, encouragée voire supportée pendant ces belles – mais aussi longues – années de doctorat, je vous exprime toute ma gratitude.

À la Professeure Georgeta Cislaru, sans qui cette thèse n'aura pas été la même, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant de diriger ce travail doctoral dans le cadre d'une cotutelle. Ses qualités scientifiques remarquables, sa grande disponibilité et sa confiance en moi m'ont permis de profiter du son savoir et des conseils avisés et critiques constructives qu'elle m'a prodigués.

Au Professeur Ammar Azouzi, qui a bien soutenu ce si long voyage de recherche depuis le Master, avec beaucoup de patience, pour avoir guidé et soutenu toutes les étapes de mon passage d'étudiante à chercheure et pour avoir misé sur mes capacités intellectuelles. Dès mon Master, son accompagnent m'a permis d'accomplir les objectifs que je m'étais fixés et je lui en suis particulièrement reconnaissante aujourd'hui.

À l'Université de Sousse, pour le soutien financier avec une bourse d'alternance durant mes trois premières années de thèse.

À l'Université Paris Nanterre, mon laboratoire MoDyCo et mon école doctorale ED193 CLM qui m'ont accordé un contrat de recherche et d'enseignement durant les deux dernières années de ma thèse.

À la Région Ile-de-France qui m'ont attribué une bourse de mobilité.

Je remercie aussi Mesdames les Professeures Sandrine Reboul-Touré et Béatrice Godart-Wendling pour leur écoute attentive et leurs précieux conseils dans le cadre de mon comité de suivi. Leur intérêt pour le sujet et leur suivi ont eu un impact très positif dans l'amélioration de ma recherche.

J'en profite pour remercier à double-titre la Professeure Sandrine Reboul-Touré pour son accueil au CLESTHIA en 2020 et ses conseils avant même l'inscription en cotutelle.

À tous ceux qui ont contribué à la relecture de cette thèse.

Aux membres du jury pour avoir lu et évalué cette thèse et m'avoir autorisée à la soutenir publiquement. Je vous suis, toutes et tous, très reconnaissante pour le temps que vous m'accordez et je suis très honorée de savoir que mon travail est sur le point d'être lu par des spécialistes en sciences du langage.

À toutes les personnes qui m'ont assistée lors des moments de l'élaboration de ce travail, qu'elles trouvent ici ma reconnaissance et mes remerciements les plus sincères.

Aux artistes que j’ai interviewés au cours de l’élaboration de ma thèse, pour le temps qu’ils ont consacré à mon entretien, pour leurs réponses, leurs conseils et leurs remarques, sans lesquels ma recherche serait certainement moins riche.

Au Professeur Bernard Bosredon qui m’a consacré des heures de son temps et m’a apporté de précieux éclaircissements sur la titrologie. Merci pour les discussions fructueuses que nous avons eues.

À mes parents et à ma grande famille pour leur soutien infaillible.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ ..... **i**
ABSTRACT ..... **iii**
REMERCIEMENTS ..... **v**
SOMMAIRE ..... **vii**
INTRODUCTION GÉNÉRALE **1**
PREMIÈRE PARTIE - La linguistique du titre **11**
Chapitre 1 : Arrière-plan théorique 15
1.1. Que représente l'objet titre pour une œuvre d'art ? 17
1.2. Le titre entre désignation, dénomination et nomination 24
Chapitre 2 : Approche lexicologique des titres d'œuvres d'art 59
2.1. La lexicologie des titres d'œuvres d'art 60
2.2. Le titre : une séquence nominale figée 64
2.3. Analyse de quelques cas de figement 65
2.4. Néologisme et emprunt dans les titres d'œuvres d'art 78
Chapitre 3 : Méthodologie et approche du corpus 83
3.1. Méthodologie 83
3.2. Présentation du corpus 90
3.3. Les critères du choix du corpus 92
DEUXIÈME PARTIE - Description des titres d'œuvres d'art : approche formelle et fonctionnelle **101**
Chapitre 4 : Morphosyntaxe des titres d'œuvres d'art 105
4.1. Étude des formes morphosyntaxiques des titres d'œuvres d'art 105
4.2. La construction des titres-phrases 130
4.3. Les structures non-linguistiques des titres 139
Chapitre 5 : Les titres en contexte sémantico-référentiel 141
5.1. Les valeurs sémantiques et référentielles des titres 142
5.2. Le titre : de la référence au sens 151
5.3. Le titre d'une œuvre d'art : sens et fonctions 154
5.4. Les fonctions spécifiques du titre 159
Chapitre 6 : La titrologie des œuvres d'art : entre créativité et potentialités interprétatives 173
6.1. Jeux de mots et créativité lexicale dans les titres d'œuvres d'art 174
6.2. Les jeux de mots dans les titres 179
6.3. Créativité lexicale dans les titres d'œuvres d'art : cas des titres magrittiens 181

TROISIÈME PARTIE -Approche sémantico- discursive de la titrologie dans les arts plastiques 199
Chapitre 7 : Analyse sémantico-discursive des titres d'œuvres d'art 203
7.1. Le titre entre dénotation, connotation et référence 204
7.2. La polysémie dans l'intitulation d'œuvres d'art 217
7.3. Le titre entre sens, représentation et cognition 221
7.4. L'absence de titre : un mutisme qui n'en est pas un 234
Chapitre 8 : Approche énonciative des titres d'œuvres d'art 245
8.1. Les titres d'œuvres d'art : des micro-univers énonciatifs 246
8.2. La présence des marques déictiques dans les titres d'œuvres d'art 258
8.3. La présence du discours et du récit dans les titres 262
Chapitre 9 : Dialogisme des intitulations artistiques 269
9.1. Le titre comme terrain de potentialités sémantico-discursives 271
9.2. Titres et interactions communicatives 280
9.3. Du dialogisme des intitulations au dialogisme des référents/représentations 285
CONCLUSION GÉNÉRALE 301
BIBLIOGRAPHIE 309
ANNEXES 329
Annexes I – Corpus 331
Annexes II – Enquête 359
LISTE DES FIGURES 379
LISTE DES TABLEAUX 389
TABLE DES MATIÈRES 391

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Depuis qu'il existe, l'être humain s'est exprimé à travers les arts. L'archéologie et l'histoire de l'art ont démontré le rôle qu'a joué cette forme d'expression depuis la préhistoire jusqu'à la modernité. L'évolution fulgurante que l'expression artistique a connue n'a pas besoin d'être démontrée. A la recherche de la meilleure forme de son œuvre, l'artiste en a amélioré les moyens donnant lieu à différents domaines recensés et dont le nombre augmente continuellement.

Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéressons aux arts plastiques que sont la peinture, la sculpture, la photographie et le dessin du XXe siècle[1].

Avant de préciser comment cette thèse a été structurée, il convient de revenir sur un certain nombre d'enjeux et de questionnements qui se sont présentés à nous tout au long de cette recherche.

La présente recherche est née d'une interrogation sur les rapports existants entre l'art et le langage ; entre la création artistique, l'œuvre d'art en tant qu'expression artistique, et le titre en tant qu'expression linguistique. Le titre choisi pour cette thèse, « La titrologie dans les arts plastiques du XXe siècle : entre langue et discours », se veut être dans la continuité de notre mémoire de master[2].

L'observation des pratiques langagières a donné naissance à des approches et des recherches diverses. Outil normé socialement distinctif, système à construire scientifiquement, outil de communication, d'action sur autrui, lieu de construction de sens, le langage est un objet social complexe étant donné les effets de sens qu'il véhicule. A notre tour, nous proposons d'étudier les enjeux du titre, comme fait langagier, par le recours à de multiples outils linguistiques. De tels enjeux sont davantage sémantiques que fonctionnels et/ou discursifs. Objet linguistique, le titre ne cesse de dialoguer avec l'œuvre qu'il identifie ainsi qu'avec d'autres titres du même domaine. Il nous revient par ce fait d'étudier et d'analyser cette interaction, même quand elle est en filigrane, entre l'artistique et le langagier. Nous partons du postulat que le choix des mots est une pratique consciente de l'artiste qui serait motivé par la recherche d'une originalité via le titre attribué à son œuvre d'art. Dans cette optique, nous aborderons le choix des mots, des constructions d'un titre comme une motivation que l'artiste mobilise pour des raisons artistiques, socioculturelles, idéologiques,

[1] Nous nous limitons aux œuvres d'art datant de 1900 à 2020.
[2] « L'intitulation en peinture : du sens aux valeurs pragmatico-discursives », soutenu en 2019.

ou autres. Notre postulat de départ est que le titre constitue une formation discursive[3] dont il faut découvrir les strates, les motivations et le (s) sens construit (s).

Si la linguistique traditionnelle a toujours fait du nom un objet d'étude privilégié, c'est que celui-ci est toujours perçu comme le moyen le plus approprié pour désigner le monde, êtres et objets. Or, les approches actuelles, dont l'analyse du discours, la sémantique référentielle et discursive, tout en continuant à travailler sur le nom, ont investi leurs analyses de nouveaux éléments fondamentaux dans la saisie du sens des mots en général, du nom en particulier. Parmi ces éléments figurent les conditions de production du discours dans lesquelles les noms sont utilisés et qui se trouvent incontournables pour en saisir le sens.

Dans cette perspective, nous nous interrogerons en particulier sur le potentiel rapport entre l'œuvre d'art et le titre qui lui est attribué. Le titre est-il strictement le nom de l'œuvre d'art ?

En effet, notre objet d'étude est le titre d'œuvre d'art que nous considérons comme un type de nom aussi complexe que problématique. Dans le cadre de notre recherche, nous adoptons une approche consistant à cerner la problématique du titre d'œuvre d'art, comme nom, dans la perspective de la morphosyntaxe, de la sémantique référentielle et de l'analyse du discours.

Si les musées, les expositions et les galeries accueillent les œuvres d'art les plus réussies et les plus célèbres, plusieurs questions nous interpellent : qu'observent-t-on au juste face à une œuvre d'art ? Nous contentons-nous des formes ou du titre à part ? Quel est le rôle du titre attribué à telle ou telle œuvre artistique ? Sert-il à l'identifier, à la décrire ou à y référer ? Observer une œuvre d'art est-il suffisant pour en saisir le sens, voire le message que l'artiste a voulu transmettre à son spectateur à travers celle-ci ?

D'abord, nous nous demandons pourquoi une œuvre d'art devrait être titrée, si ce n'est pour accompagner le spectateur au-delà de la représentation. En apposant un titre à son œuvre d'art, l'artiste croit-il vraiment à l'apport de celui-ci au large public, à la critique et même aux autres artistes de la même époque ou ceux qui lui succèderont ? Un titre met-il en cause l'œuvre ou lui constitue-t-elle une clef ou une espèce d'habillage, à l'instar d'un papier cadeau permettant de voiler l'œuvre ? L'artiste dicte-t-il au spectateur ce qu'il veut lui faire comprendre ou ce qu'il veut qu'il ressente ?

La présente étude se propose de répondre à ces questions et à d'autres.

[3] La formation discursive permet de « désigner tout ensemble d'énoncés socio-historiquement circonscrit que l'on peut rapporter à une identité énonciative » (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002 : 271).

Scellés à l'objet « œuvre », les titres sont des « étiquettes » (Bosredon, 1997) linguistiques qui font partie d'un domaine particulier, celui de la titrologie. Ils partagent avec les autres types de titres – ceux des livres, des journaux, des films, des morceaux musicaux – le fait qu'ils dénomment un artefact ou un « objet » d'art. Ils ont en commun cette fonction appellative qui permet d'identifier et de désigner l'œuvre/ouvrage et d'y référer.

En effet, les titres d'œuvres d'art renvoient à une réalité multi-dimensionnelle. Ils sont utilisés pour dénommer des objets d'art multiformes : une peinture, un dessin, une sculpture ou encore une photographie. Exprimant une identité, ils peuvent renvoyer à des personnes, à des personnages, à des événements ou à des lieux, etc. Ils en actualisent ainsi les références. En tant que chercheure en sciences du langage, nous pouvons nous interroger sur le substrat de ces différents emplois et sur l'hétérogénéité formelle et référentielle qui semble caractériser les titres d'œuvres d'art. Constater que les formes, par exemple, *Variante de la Tristesse* (Fig. 256), *Adam et Eve* (Fig. 36), *Nu assis* (Fig. 267), *LLLL* (Fig. 5), *Place Gambetta* (André Kertész (1928)), sont des titres d'œuvres d'art ne suffit pas à rendre compte de la variété et de la complexité des titres et de leurs sens. Les titres d'œuvres d'art ne constituent pas une classe de formes réservées, comme c'est le cas de la plupart des noms de lieux ou de personnes, mais ils sont des désignations libres auxquelles est assigné de manière *ad hoc* le rôle de nom d'une œuvre d'art. Dans cette recherche, nous entendons mettre au jour les spécificités des titres d'œuvres d'art à travers une analyse sémantico-référentielle et discursive ancrée dans la *langue* et le *discours*. Le discours est perçu comme le lieu privilégié de l'observation et de la réflexion autour du titre d'une œuvre d'art. En effet, de l'observation de la nature lexicale et morphosyntaxique et du fonctionnement sémantico-discursif du titre d'une œuvre d'art émerge l'hypothèse centrale de cette recherche : le titre d'une œuvre d'art relève-t-il de la langue ou du discours ? Trois dimensions -linguistique, sémantique et discursive- se croisent en effet au fil de la recherche.

Il est incontestable que les titres constituent la face verbale des œuvres d'art. Cependant, cette dernière n'est pas à isoler de sa valeur sémantico-référentielle et du discours dans lesquels elle s'inscrit. La profondeur des mots et l'affinement des formes constituent donc un élément essentiel de l'ensemble de la création artistique. Par ailleurs, nous pouvons ajouter qu'en attribuant un titre à une création artistique, certains artistes s'éloignent du projet de l'œuvre d'art elle-même pour esquisser une intrigue dont seule une analyse linguistique pourrait dévoiler le sens. En d'autres termes, l'œuvre devient un lien étroit entre langage et image, entre dire et voir, entre voir et penser. En effet, nous remarquons souvent une rupture entre les mots et les images. Rappelons que notre recherche vise un triple objectif : d'abord

fournir l'appareil théorique approprié de la titrologie, ensuite analyser et interpréter les divers référents qui le « meuble », enfin montrer comment le langage artistique agence ses unités lexicales en de vraies structures grammaticales. Dans le tableau *infra*, par exemple, nous sommes face à la représentation d'une sorte de machine nommée *Voilà la femme* alors qu'elle ne ressemble nullement à celle d'une femme.

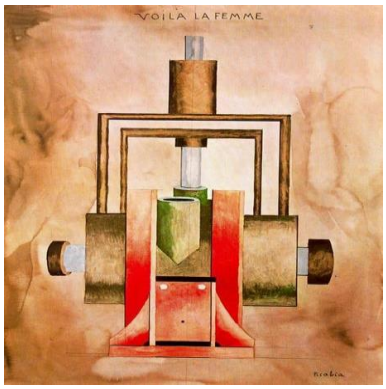


Figure 1.
Voilà la femme
Francis Picabia (1915)

Cette incompatibilité entre titre et représentation peut être lue comme une parodie[4]. L'artiste s'empare des mots, du langage pour nommer son œuvre tout en mettant en valeur sa dimension mystérieuse. Nous ne manquons pas de souligner que le titre ponctue l'œuvre et propose son nom au large public. À titre d'exemple et contrairement à Picabia, Magritte peint une pipe authentique telle qu'elle figure dans l'imaginaire collectif mais il l'accompagne du titre *Ceci n'est pas une pipe*. En effet, elle n'est que la représentation d'un genre de pipe.



Figure 2.
La Trahison des images
Magritte (1928-1929)

[4] Sur la figuration, nous voyons une bougie d'un moteur d'automobile qui démarre au quart de tour nommée « Voilà la femme ». La provacation de Picabia aux femmes est ainsi de mise.

C’est ainsi que nous constatons que les œuvres de Magritte s’apparentent à des rébus mixtes d’images et de lettres dont le sens suppose un décodage (*Cf*. Chapitre 6). Ce mixage demande au spectateur une attitude active : voir/lire et réfléchir/penser l’œuvre. Le spectateur accomplit une double activité, un va et vient entre les traces graphiques et le titre qu’il observe et interprète. Par ailleurs, nous remarquons que la diffusion du titre dans le corps de l’œuvre dans les deux exemples se combine intimement avec lui et ils deviennent consubstantiels. À ce propos, force est de constater que « les mots ne se concentrent pas uniquement dans la zone réservée aux titres. Ils peuvent aussi apparaître dans la peinture elle-même. » (Bosredon, 2002 : 45). C’est que le titre traverse l’œuvre et fait corps avec elle. Il est à la fois extérieur à l’œuvre et en fait partie intégrante. Il importe ici de souligner que « le texte peint est bien présenté comme n’étant que le premier degré du titre, car il en existe un second, en dehors du cadre, qui désigne de la façon la plus claire ce qui est dénoncé dans l’œuvre : « La Trahison des images » » (Butor, 1980 : 68). Il s’avère que le titre jouit d’un double potentiel, à la fois esthétique et polémique.

Par conséquent, cette étude vise à recenser d’abord les configurations formelles des titres d’œuvre d’art, c’est-à-dire la nature morphosyntaxique qu’ils entretiennent et sous laquelle ils se présentent. Nous pensons que le titre doit surtout permettre d’identifier le référent, l’œuvre d’art, en le distinguant des entités de la classe référentielle à laquelle il appartient. En d’autres termes, les titres peuvent être un observatoire privilégié des configurations lexicales et morphosyntaxiques susceptibles de faciliter l’aboutissement du processus d’identification du référent.

Nous nous fixons trois objectifs qui organiseront les trois niveaux d’analyse :

- Cerner la nature lexicale et morphosyntaxique du titre ;
- Décrire son fonctionnement sémantico-référentiel ;
- Vérifier l’hypothèse selon laquelle il constitue un discours sur l’œuvre, dans un contexte socioculturel précis.

Le volet descriptif de cette étude se justifie précisément par notre corpus et constitue un premier jalon pour accéder aux configurations les plus récurrentes de la titrologie contemporaine. Notre point de départ sera un aperçu sur le rôle de l’objet *titre* et sur le cadre théorique et méthodologique qui sous-tendra l’analyse.

Il convient de préciser qu’avant d'être un objet d'étude pour la linguistique, la titrologie relève de la tradition littéraire et sémiologique. Pour cette raison, nous nous attachons dans un premier temps à la situer dans le cadre des définitions attestées. Nous

présentons ainsi des éléments théoriques de cette notion. Nous exposons aussi quelques approches sémantiques et linguistiques contemporaines de la notion de titre dans les arts : *Les titres des tableaux. Une pragmatique de l'identification* de Bernard Bosredon (1997), *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation* de Brogniez, Jakobi et Loire (2014), etc. Nous nous en tiendrons principalement aux notions sur lesquelles nous nous basons par la suite dans notre analyse.

Une seconde ligne de réflexion concerne le fonctionnement linguistique des titres d'œuvres d'art. Nous considérons que le titre d'une œuvre d'art est le moyen linguistique d'accéder au référent qu'il désigne. Qu'il prenne la forme d'un nom propre ou d'un nom commun, d'un GN ou GN composé, d'un verbe, d'un adjectif, d'un adverbe, ou encore d'une phrase, son rôle demeure le même : constituer l'identité de l'œuvre d'art. En effet, l'intitulation apporte des éléments ayant des significations majoritairement dénotatives, rarement connotatives et toujours orientées vers l'œuvre d'art qui en est le référent. Bien qu'il s'agisse du même référent, l'artiste peut adopter différentes stratégies de désignation de son œuvre en fonction des conditions de production de l'œuvre et du discours, du public et surtout du contexte idéologique et socioculturel qui lui sont propres. Conformément à la tendance immanentiste en linguistique (Benveniste : 1974), nous pensons que le sens est intrinsèquement lié à la forme lexicale, et aux conditions extérieures qui motivent la production du titre, ce qui fait écho à l'optique tant exploitée « forme-sens »[5] (Huot, 2001). Dans cette optique, nous nous interrogeons sur les structures syntaxiques les plus utilisées dans les titres attribués par les artistes aux œuvres d'art constituant notre corpus. En effet, les différents titres de notre corpus recensent de multiples constructions morphosyntaxiques :

> *Composition* ; *Comédie italienne* ; *L'église de Saint-Bernard* ; *En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile* ; *Jean Paulhan* ; *Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude* ; *Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004* ou encore *Un fût énorme et pur...*, etc.

L'artiste opère des choix au sein des paradigmes désignationnels que la langue lui offre quand il ne lui arrive pas d'en créer lui-même pour combler un vide linguistique ou parce qu'il juge qu'une désignation n'est pas apte à rendre compte de sa propre vision du réel tel qu'il le discerne. Cette vision du réel qu'est la représentation de l'être ou de l'objet dans l'œuvre d'art est à la base de désignations multiples souvent opérées dans un vaste paradigme servant à le désigner. Il s'établit alors un rapport très étroit entre la désignation et la

[5] En somme, étudiée sous différents angles, la relation entre la forme et le sens est complexe, notamment la polysémie et la variabilité linguistique. Les mots ne sont pas simplement des étiquettes arbitraires, mais ils s'inscrivent dans un réseau de relations lexicales, grammaticales et discursives qui en enrichissent le sens.

représentation que l'artiste se fait et partage du réel, d'un certain réel, d'un certain point de vue. Cependant, le lien direct avec le référent est rendu caduc par une observation extensive des occurrences des titres d'œuvres d'art de notre corpus. Dans cette optique, nous serons amenée à nous interroger sur l'ensemble des caractéristiques sémantico-référentielles propres à la catégorie dénominative des titres d'œuvres d'art.

Notre troisième ligne de réflexion, complémentaire à la seconde, porte sur la complexité du sens et de la référence des titres d'œuvres d'art. Nous nous intéressons dans cette partie à la question du sens/de la référence des titres choisis par les artistes pour nommer leurs œuvres. Ainsi, nous nous interrogerons sur l'établissement de cette relation directe entre le « nom » et l'« être ou l'objet » dénommés. Pour ce faire, nous partons tout d'abord d'une discussion générale des principales approches théoriques de la sémantique référentielle. Cela nous permettra de rendre compte de l'articulation d'un système conceptuel et d'une position théorique relatifs à la sémantique référentielle. Nous présenterons par la suite l'approche référentielle du titre, dans sa relation avec l'objet du monde, réel ou virtuel, représenté par l'œuvre d'art, pour le placer enfin dans le cadre de la sémantique référentielle. Cette approche référentielle considère donc non seulement que les objets du monde désignés par le langage existent, mais aussi que leur dénotation par le langage ne peut s'expliquer sans recourir à leur existence. Elle cherche à expliquer l'accès à un référent par la mise en œuvre des procédures qui mènent le récepteur à le désigner clairement en fonction, d'une part, d'indications linguistiques (le titre) et, d'autre part, d'indications extralinguistiques.

La dernière piste de réflexion porte sur la dimension discursive des titres. Nos investigations nous ont amenée en effet à rencontrer des titres d'œuvres d'art dont les structures morphosyntaxiques témoignent de la complexité et de la richesse de l'acte de « baptême » qu'est le titre. Il s'agit des titres énoncés. Nous essayerons de montrer dans ce cas que les titres d'œuvres d'art renferment des indications pertinentes sur divers faits énonciatifs. L'étude de l'énonciation dans les titres débouche sur l'identification des instances énonciatives dans le discours produit par l'artiste. Partiellement codées dans la langue, les propriétés de l'énonciation qui vont nous intéresser ne se limitent pas exclusivement aux effets contextuels associés à l'emploi de formes linguistiques particulières. S'appuyant sur des considérations énonciatives, notre approche permet d'esquisser la tendance chez certains artistes d'attribuer des dénominations contenant des repérages déictiques, des marqueurs de positionnement énonciatif et des rapports énonciateur/co-énonciateur.

En effet, la notion de « discours » correspond à toute production discursive faisant l'objet d'un acte d'énonciation et à l'actualisation du langage par un sujet parlant. Elle est

ainsi élargie à toute production pouvant mobiliser simultanément plusieurs codes tels que le verbal, le visuel, l'audiovisuel et le sonore.

Dans ce cadre, nous analysons certaines configurations discursives des titres, notamment le jeu des caractérisations, des marques de décontextualisation et de stéréotypisations qui disent le rapport à l'autre et à son discours. A la rencontre des discours, discours des titres, le titre d'une œuvre d'art s'enrichit de nouvelles potentialités sémantiques. Selon le principe dialogique de Bakhtine (1977 [1929]), les mots amoncellent des sens, des points de vue, des jugements et des idéologies, pour ensuite les replacer lors d'actualisations ultérieures. Dans l'un comme dans l'autre cas, mû par des considérations aussi bien idéologiques que culturelles, l'artiste ne peut échapper aux stéréotypes qui sont le produit de la praxis sociale (Détrie, Siblot & Vérine : 2001) dans sa manière de désigner les autres et leurs discours, en l'occurrence le titre. Les titres-nominations mis en circulation dans la société et véhiculés par des représentations individuelles et collectives se trouvent dès lors affectés par divers éléments extralinguistiques. Les discours ainsi produits constituent des formations discursives marquées par la communauté qui les produit. Nous postulons que par ce fait, l'artiste entre en interaction par le biais du titre avec d'autres artistes et avec d'autres titres. Or, cette interaction ne met pas uniquement les communicants face à face mais donne lieu à un dialogisme interdiscursif. Dans cette optique, nous cherchons dans le dernier chapitre de notre étude à interroger les voix qui se croisent dans l'intitulation artistique en tant que lieu possible de l'émergence de l'articulation dialogique.

Visant à articuler trois entrées – la performance identificatrice, la diversité des formes morphosyntaxiques et la formalisation des spécificités sémantico-référentielle et discursives – la présente étude se déploie en trois temps. Ainsi, les différentes facettes de l'ensemble de ces questionnements seront abordées à travers trois grandes parties.

Dans un premier temps, une partie théorique permettant d'en situer le cadre contextuel comprend trois chapitres. Dans le premier chapitre de cette partie, nous proposons une réflexion épistémologique sur les trois notions de désignation, de dénomination et de nomination afin de démontrer les affinités entre le titre et le nom propre. Plus spécifiquement, nous mettons en lumière l'idée que le titre constitue le nom propre de l'œuvre d'art. Le chapitre deux est consacré à l'étude lexicologique des titres de notre corpus. Alors que le troisième chapitre explore la littérature sur la notion de titre. Puis nous présentons le corpus et exposons la démarche linguistique suivie.

La seconde partie de notre thèse est dédiée à la description formelle et fonctionnelle des titres des œuvres d'art de notre corpus. Elle est, elle aussi, organisée en trois chapitres.

Dans le chapitre quatre, les titres sont étudiés dans une perspective morphosyntaxique. Dans le cinquième chapitre, les titres sont abordés dans une perspective sémantico-référentielle. Enfin, le chapitre six soumet à l'analyse la créativité lexicale et les potentialités interprétatives des intitulations des œuvres d'art.

Les trois chapitres de la troisième partie se focalisent sur l'analyse du discours véhiculé par le titre : dans un premier temps, le chapitre sept est consacré à analyser les enjeux sémantico-discursifs des titres. Dans un second temps, nous analysons, dans le chapitre suivant, le titre comme énoncé dans une perspective énonciative. Enfin, dans le dernier chapitre de la thèse, nous scrutons la notion de dialogisme discursif de quelques titres d'œuvres d'art de notre corpus.

PREMIÈRE PARTIE - La linguistique du titre

Dans cette première partie, nous fournissons le contexte théorique nécessaire pour comprendre les objectifs de la recherche et pour analyser le corpus collecté.

Tout d'abord, le sujet d'étude, la problématique, l'hypothèse et les questions de recherche qui en découlent sont introduites. Dans la suite du premier chapitre, la notion de titre est présentée sous ses différentes définitions. Nous nous attachons à synthétiser les recherches antérieures qui portent sur le titre. Nous rappelons les apports théoriques essentiels des références dans le domaine. Ensuite, nous nous tiendrons principalement aux notions de désignation, dénomination et nomination sur lesquelles nous nous baserons par la suite dans notre analyse des titres d'œuvres d'art. Nous nous interrogerons sur les rôles primaires du titre : de quoi le titre est-il le nom de l'œuvre d'art ? Sagit-il d'une désignation, d'une dénomination ou d'une nomination ou d'une combinaison des deux, voire des trois procédés ?

Dans le second chapitre, nous tenons à observer les titres d'œuvres d'art en tant qu'unités lexicales à valeur dénominative. Nous démontrons que le lexique de l'intitulation se caractérise par sa dynamique et sa créativité.

Pour clôturer la première partie, nous nous attachons à examiner les questions méthodologiques relatives à la constitution et à l'analyse de notre corpus.

Chapitre 1 : Arrière-plan théorique

Ne jetez point l'œil sur le titre, ainsi sur son discours,
il vous apporte assez de matière pour vous contenter.
Etienne Pasquier (1619).

Comme il a besoin de pinceaux et de couleurs, l'artiste a généralement besoin d'attribuer un titre aux œuvres qu'il produit[6]. À cet effet, Marcel Duchamp présente le titre comme « une couleur invisible » (1975 : 220), alors que Jean Dubuffet (1986) le considère comme un acte central de la création artistique en affirmant que « la fonction de l'artiste consiste, autant à créer des images, qu'à les nommer ». René Magritte (2009), quant à lui, certifie que « Le titre entretient avec les figures peintes le même rapport que ces figures entre elles. Les figures sont réunies dans un ordre qui évoque le mystère. Le titre est réuni à l'image peinte selon le même ordre »[7]. Dans la même lignée, Leplatre affirme que « dès que se sonne un titre, se donne une origine et ainsi se met au travail l'ordre du discours » (2000 : 101). A cet égard, nous devons voir différemment le titre dans son lien entre langue et représentation artistique. À partir de là, comme « notre relation visuelle à l'image artistique est traversée par la langue » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 10), les artistes nourrissent leurs représentations du réel en fonction du contexte, linguistique et extralinguistique, dans lequel évoluent leurs productions artistiques. Butor résume ce rapport étroit entre l'artistique et le verbal en affirmant que « Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision. » (1980 : 7). D'ailleurs, il ajoute que « Nous avons absolument besoin de titres pour identifier les tableaux dans nos conversations et recherches. » (*Ibid*. 13). Dans cet esprit, nous postulons que le titre est à cheval entre deux domaines dont les moyens sont distincts : la linguistique et l'art. En revanche, le sens de l'élément linguistique n'est décodé et interprété d'une manière adéquate qu'après une contemplation minutieuse de l'œuvre et la connaissance du contexte général de sa production et de son auteur. L'artiste est, dans cette perspective, à la fois producteur d'œuvres d'art ainsi que de leurs titres. Continûment appelé à désigner ses créations, il fait preuve d'imagination et user de stratégies diverses, qui se prêtent à une analyse tant en « langue » qu'en « discours ». Socialement consentis ou contestés, lesdits titres sont loin d'être des moyens figés pour désigner les œuvres, les identifier et les

[6] Nous signalons qu'il existe des œuvres d'art auxquelles les artistes n'ont pas attribué des titres.
[7] https://www.fabula.org/actualites/45964/pouvoirs-du-titre-genese-et-enjeux-de-l-intitulation-artistique-a-l-epoque-contemporaine-xixe-xxie-.html

catégoriser d'une manière définitive et stable. Ces moyens linguistiques favorisent des enjeux subtils entre le titre, l'œuvre, le sujet producteur de l'œuvre et du titre, en l'occurrence l'artiste, et le public.

Aussi personnel et aussi recherché que soit le titre, il interpelle d'une manière directe ou indirecte le spectateur qui joue le rôle d'interlocuteur. Saisir le réel en le nommant en faisant appel aux instances énonciatives. Au premier abord, destiné au spectateur potentiel, le discours que constitue le titre est produit par l'artiste. Ensuite, le titre comme désignation réfère à la représentation que constitue l'œuvre d'art. Cette désignation évoque en filigrane celui qui désigne, l'artiste, ainsi que celui qui reçoit, voire perçoit, aussi bien la représentation que son titre. Enfin, l'œuvre d'art qui est l'objet désigné est soumise aux jugements du public. Autrement dit, le titre est un espace transitionnel entre artiste, société et œuvre d'art. L'enchevêtrement de plusieurs instances tels que l'artiste, le spectateur et l'œuvre d'art reste à démontrer. Cela constitue un discours sur l'œuvre, sur la société et même sur l'artiste.

Nos premières investigations nous ont amené à voir que les titres d'œuvres d'art constituent un corpus d'écrits d'artistes[8], encore très peu exploité par les linguistes. Bien qu'un tel corpus puisse déboucher sur de nombreuses pistes d'interprétation du processus d'intitulation artistique et des raisons qui dictent le choix du titre d'une œuvre d'art. Cela rejoint l'idée que « la question du titre reste encore très mal connue, notamment pour ce qui concerne la relation à la création des œuvres et à leur réception.[9]» (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 5).

> Aborder la question des titres dans le domaine des œuvres d'art est un projet complexe, qui masque l'apparente simplicité de la notion. Nous sommes tous habitués à utiliser des titres, et leur compréhension relève au premier abord de l'évidence.
>
> (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 153).

Pour ces raisons, nous nous rendons compte de la complexité de notre objet d'étude, d'autant plus que plusieurs domaines enchevêtrés seront ici abordés pour que nous puissions trouver réponse à nos hypothèses de départ.

Répartie sur trois axes, notre étude des titres des œuvres d'art se compose de différents chapitres abordant chacun de façon dépendante un des aspects de notre recherche afin de proposer des réponses aux différentes questions qui se sont posées à nous lors de nos investigations préliminaires. De la sorte, chaque chapitre constitue une mini-analyse

[8] Même quand le titre est dicté ou choisi par la critique d'art ou une personne autre que l'artiste, ce dernier en assume *de facto* toute la responsabilité artistique et linguistique.

cherchant à faire le point sur un aspect donné du titre. Les analyses ne s'enchaînent pas de manière à ce que le lecteur d'un chapitre conjecture forcément l'analyse du chapitre précédent. L'organisation de ce travail puise ses origines dans les règles méthodologiques proposées par Henning Nølke dans l'introduction des *Approches modulaires : de la langue au discours* (1999). Ce choix conceptuel se justifie par la « nouveauté » de notre objet d'étude. A notre connaissance, il n'existe pas une recherche globale antérieure sur la titrologie dans les arts plastiques du XXe siècle par rapport à laquelle nous aurions pu positionner nos réflexions.

Nous avons à préciser toutefois que les constats de départ sont issus de nos premières recherches faites dans le cadre du mémoire de Master (Zelfani, 2020). Nos différentes observations nous ont fait constater que les travaux sur l'aspect linguistique du titre demeurent rares. Ainsi, notre objectif est d'exploiter les enjeux linguistiques du titre dans les arts plastiques du XXe siècle. C'est ainsi que cette recherche nous a fourni plusieurs pistes de réflexions. De quel ascendant le titre est-il détenteur dans la création de l'œuvre d'art ? Comment certains titres inaugurent-ils un nouveau processus d'intitulation ? Jusqu'à quel point les mots conduisent-ils à rendre compte des formes artistiques ?

C'est donc à partir de l'ensemble de ces questionnements en suspens que nous allons aborder la question du titre. Pour ce faire, nous proposons de réfléchir sur la titrologie dans les arts plastiques du XXe siècle. Le cadre théorique de notre objet d'étude fera l'axe d'un premier volet : la circonscription de l'objet *titre.* Puis, après avoir posé le cadre théorique nous dressons un « état de l'art » : un panorama synthétique des travaux déjà réalisés sur la question du titre dans la tradition littéraire en général et dans le domaine linguistique en particulier. Dans un second volet, nous revisitons les approches qui font du titre une désignation, une dénomination ou une nomination de l'œuvre d'art.

Dans un troisième volet, nous nous attachons à examiner les questions méthodologiques relatives à la constitution et à l'analyse d'un corpus de titres d'œuvres d'art plastique. A la fin, nous présentons le corpus de notre objet d'étude ainsi que les critères du choix opéré.

1.1. Que représente l'objet titre pour une œuvre d'art ?

Nous nous attachons dans un premier temps à situer la titrologie dans le cadre des définitions attestées et présentons ainsi des éléments théoriques de cette notion. Nous rappelons les apports théoriques essentiels des références dans le domaine. Nous nous en tiendrons principalement aux notions sur lesquelles nous nous baserons par la suite dans notre analyse des titres d'œuvres d'art.

1.1.1. La titrologie des œuvres d'art : état de l'art

Nos recherches nous ont fait découvrir que l'indissociable relation œuvre d'art et titre, bien qu'ancrée dans l'histoire de l'art, n'a suscité l'intérêt des linguistes que tardivement, par rapport à la critique littéraire, par exemple. Entreprendre une étude sur ce rapport évident entre titre et œuvre d'art nécessite une revisite de la littérature disponible sur la question. En effet, nous constatons que, dès que nous nous rapprochons d'une œuvre d'art, il y a cet élément qui nous oriente, nous désoriente quand il ne nous laisse pas indifférent. Le titre à lui seul indique clairement la mécanique des enjeux qu'il a en partage avec l'œuvre d'art elle-même. Les détails du titre ne nous paraissent souvent minimes que parce que nous les observons de loin. Or, une étude approfondie du titre ouvre des voies à son interprétation et à celle de l'œuvre d'art.

Par conséquent, si nous adoptions un ordre chronologique, nous nous apercevrions que la question du titre en art s'est développée à partir des années 1960 avec l'ouvrage fondamental de Michel Butor *Les mots dans la peinture* (1969), avant de connaitre un grand élan avec *La Marque du titre* de Léo Hoek (1981) puis les *Seuils* de Genette (1987). Cependant, ce champ d'étude ne s'est étendu à la linguistique qu'à la fin du siècle dernier sous l'impulsion de Bernard Bosredon (1997) et, plus tard, dans le domaine de la sémiologie avec De Biasi, Jakobi et Le Men (2012)[10]. Nous évoquons aussi quelques approches sémantiques et linguistiques contemporaines de la question du titre dans les arts (arts plastiques, art visuel, musique, littérature) : *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation* de Brogniez, Jakobi et Loire (2014)[11], *Le titre dans tous ses états : dans les arts plastiques, en littérature, au cinéma, en musique, et dans la vie* de Vayssières (2013)[12]. Nous soulignons à ce propos que ces études se situent au carrefour de diverses disciplines telles que l'histoire de l'art, la sémiotique, la sémiologie, la sociologie et la linguistique. En effet, ces travaux font déjà autorité en la matière.

En nous basant sur ces travaux, nous démontrerons et analyserons les enjeux que véhicule le titre en prenant en compte le contexte de production des œuvres et de leurs titres. Il s'agit des contextes socioculturel, idéologique, politique et même personnel. C'est ainsi que

[10] Les auteures enquêtent sur les coulisses de la création artistique, du XVIIe siècle à nos jours, à travers l'acte d'intituler une œuvre : son processus de création, son rôle et sa réception. L'étude traite une multiplicité de genres artistiques (peinture, sculpture, photographie, arts graphiques, etc.).

[11] Dans une perspective comparatiste, cet ouvrage réunit des contributions consacrées aux enjeux et aux modalités de l'intitulation qui s'opèrent entre différents domaines de la création artistique (beaux-arts, musique, poésie).

[12] L'auteure associe des témoignages de diverses personnalités des arts plastiques (cinéma, musique et littérature) de raconter les aventures et/ou mésaventures d'un titre *dans tous ses états* : sa genèse, son choix et son succès.

notre premier travail d'élucidation consiste à placer le titre dans une perspective historique et définitionnelle afin de déterminer les moments clés de sa production et les points essentiels qui permettraient son interprétation. Dans cette perspective, nous envisageons de revisiter l'histoire du titre et de ses différentes définitions. S'agissant d'une notion récemment devenue objet d'étude, nous interrogeons donc les dictionnaires généraux et l'histoire de la critique littéraire quant à la définition même du titre, dans le domaine artistique en particulier.

1.1.2. Survol de la littérature du titre

Pour une étude des titres d'œuvres d'art, objet de cette recherche, nous commençons par revisiter la notion même de « titre » à travers la critique littéraire et les dictionnaires généraux. À cet effet, nous constatons, de prime abord, que les définitions du mot « titre » sont multiples mais qu'elles s'accordent toutes à mettre l'accent sur le même trait sémantique par le recours à son étymologie dans un premier temps. Etymologiquement, le mot « titre » est dérivé du latin « titulus » avec déjà des sens multiples : « tĭtŭlus, i, m. ¶ 1 titre, inscription »[13], « nom ou expression »[14], « appellation »[15], « désignation »[16], « texte bref »[17], « intitulé » [18]. Concernant le titre de l'œuvre d'art, Michel Butor précise que « Nous avons absolument besoin de titres pour identifier les tableaux dans nos conversations et recherches » (1980 : 13). Dans son ouvrage, l'auteur met l'accent sur l'indissociable relation entre l'œuvre et son titre. Il affirme que le titre dévoile certains aspects essentiels de l'œuvre d'art souvent ignorés par la critique et le public. En outre, Butor insiste sur le rôle fondamental du contexte culturel dans lequel ont été produits aussi bien l'œuvre que son titre. Ce point de vue coïncide parfaitement avec notre approche.

Insistant sur la fonction désignative et interprétative du titre, Hoek, qui a beaucoup écrit sur la question, prône que « Le titre désigne, appelle et identifie » (1981 : 292). Il ajoute par ailleurs que « le titre est l'instrument interprétatif le plus évident – et parfois le seul qui nous reste- pour procéder à la lecture d'un tableau. » (2001 : 3). Il précise encore que « le titre tel que nous l'entendons aujourd'hui est en fait, au moins à l'égard des intitulations, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques ». Hoek propose une étude d'ensemble des questions théoriques relatives au titre. Dans ce

[13] *Dictionnaire Le Gaffiot latin-français* (1934), en ligne.
[14] *Littré*, en ligne.
[15] *Larousse*, en ligne.
[16] *TLFi*
[17] *TLFi*
[18] *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500)

même ordre d'idées, le titre est présenté comme « le nom de l'œuvre, [...], il sert à identifier l'œuvre aussi précisément que possible » (Camprubi, 2002 : 20). En revanche, ces points de vue ne rejoignent pas totalement tous les titres de notre corpus puisque nous avons repéré certains titres qui ne favorisent pas l'interprétation immédiate de l'œuvre.

Nous signalons aussi des études littéraires et des critiques qui ont manifesté un intérêt particulier à cet objet d'étude qu'est le titre selon différentes approches linguistiques. Il convient de souligner que le titre représente une clé d'interprétation de l'œuvre littéraire, pour la plupart d'entre elles.

Pour les critiques littéraires, le titre est présenté comme le « seuil » de l'œuvre. Il est étudié comme un élément paratextuel. Une sorte de consensus stipule que le titre constitue pour l'œuvre littéraire « un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, où de rebrousser chemin » (Genette, 1987 : 7). Gérard Genette attribue l'appellation « élément de paratexte » à ce domaine, renforçant par là le bien-fondé de la notion et faisant d'elle beaucoup plus un extra-œuvre. Le critique littéraire inscrit son approche dans le champ de la littérature. Il stipule que le titre est au service de l'œuvre littéraire : il permet d'entrer et de rebrousser chemin pour comprendre l'œuvre. Dans son approche poétique, Genette inscrit le titre parmi les éléments paratextuels[19] dont le nom d'auteur, les dédicaces, les épigraphes, les notes, etc. Pour lui, le titre se présente comme « une construction et une chose, construites dans le but de la réception et de la connotation » (1988 : 692-693). En linguistique et en sémiologie, le paratexte est en effet généralement défini comme limité à sa proximité matérielle avec le texte : « Les mots et les phrases du texte laissent tout autour un espace libre : le cotexte. Dans cet espace disponible seront introduits des titres, des phrases en marge, des informations périphériques (notes, références, etc.) et des illustrations, cet ensemble constituant le paratexte » (Jacobi, 1985 : 848). Or, Genette insiste sur la fonction de présenter, de rendre présent un texte : « pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme aujourd'hui du moins d'un livre » (1987 : 7).

Suivant la théorie genettienne du paratexte, la définition du titre est principalement orientée par sa fonction d'accompagnement, à savoir sa visée pragmatique de guide interprétatif du texte, de l'œuvre d'art dans notre cas.

[19] Dans son ouvrage *Seuils*, l'auteur stipule que « Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspect. » (1987 : 374).

Par ailleurs et dans une perspective structuraliste, Jean Giono met en avant un point de vue relativement limité du rôle du titre quand il affirme que' « Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre. » (1969 : 65). En revanche, dans les domaines des arts, le titre n'est pas obligatoirement produit avant la production de l'œuvre d'art. Il vient souvent couronner le processus artistique.

Si pour les littéraires et les artistes, le titre est l'identité de l'œuvre, pour les linguistes tel que Bosredon (1997), il est plutôt une « étiquette » linguistique accolée à l'objet, en l'occurrence l'œuvre d'art. Il constitue cet élément qui dénomme un « objet » non linguistique en lui accordant une certaine identité socioculturelle.

Toujours à propos de l'approche du titre et dans l'objectif permettant le catalogage des œuvres d'art, Nycole Paquin note que : « […] quel que soit le support, le titre demeure la pierre d'assise du catalogage des œuvres, il est toujours garant de la mémoire collective » (2008 : 5). C'est dans ce cadre que nous faisons nôtre l'affirmation de Marianne Jakobi, mettant l'accent tant sur l'importance du titre que sur le peu de travaux qui en font l'analyse.

> (...) en histoire de l'art, on a l'habitude de désigner, d'identifier et de classer les œuvres grâce aux titres qui leur sont associés et pourtant, on se préoccupe peu d'analyser les enjeux de l'intitulation dans la pratique artistique. Cependant, au-delà de la présence du texte dans la peinture qui est une question dont l'amplitude historique est beaucoup plus vaste, l'insistance accordée au titre contemporain se manifeste comme une donnée nouvelle de la création (...).
>
> (2011 : 1).

Il ressort de cette citation que l'intitulation est considérée non pas comme extra-artistique mais elle accompagne et explicite au mieux l'œuvre d'art. De fait, loin d'être un élément négligeable, le titre constitue une légende de l'œuvre sans laquelle l'identification demeure incomplète. D'ailleurs, et dans le même esprit, De Biasi s'interroge sur l'utilité du titre dans les arts plastiques :

> A quoi sert un titre en arts plastiques ? A communiquer sur l'œuvre, à pouvoir en parler, à la distinguer des autres œuvres du même artiste, etc. Bref, il s'agit de produire, dans le système verbal ou écrit, un équivalent linguistique de l'objet : un titre doit permettre, et en premier lieu l'artiste qui l'a créé, d'évoquer imaginairement l'œuvre dans sa singularité avec autant de facilité que le nom d'une personne vous permet d'évoquer son visage sans risquer de la confondre avec quelqu'un d'autre.
>
> (2014 : 217).

La position de De Biasi revient à considérer que le rôle du titre est principalement relatif à la désignation et à l'identification de l'œuvre dans sa singularité. Par voie de conséquence, nous soulignons que le titre constitue « un élément linguistique qui a pour

fonction première de désigner l'œuvre qu'il nomme. » (Morizot & Pouivet, 2012 : 442-443) et dans une perspective toujours linguistique, il est la dénomination de l'œuvre d'art.

Cependant, *Le Dictionnaire encyclopédique des termes de l'art* (2021), référence incontournable pour une étude du lexique artistique, ne donne qu'une définition réduite du mot « titre » : « légende, tête de chapitre »[20]. Soulignons toutefois que la notion de *titrologie* n'a pas de définition consacrée reconnue aussi bien par les lexicographes que par les linguistes. L'émergence relativement récente du terme explique ses rares définitions et le nombre limité des travaux qui lui sont consacrés. Nous attribuons à Duchet (1973) l'emploi du néologisme *titrologie* pour désigner ce champ de recherche qui a émergé dans le domaine littéraire. La titrologie concerne, donc, les études théoriques du titre, ses différentes formalisations, ses fonctions, ses rapports avec l'œuvre et les différentes portées qui s'en dégagent. Plus tard, De Biasi et *alii* définissent la titrologie comme étant « L'étude fonctionnelle, structurale et génétique des titres, de leur histoire et de leur attribution apporte des éléments nouveaux à la connaissance des arts plastiques. Parmi les processus de création artistique, le titre constitue une médiation essentielle et mal connue entre l'œuvre, son contexte et sa réception »[21] (Legé : 2015).

La titrologie nous fait découvrir un vaste champ d'étude des enjeux de l'attribution d'un titre à une création artistique. L'intérêt de cette recherche est de mettre en valeur cet objet d'étude et d'introduire un certain nombre de distinctions systématiques qui balisent un tel domaine.

Après ce succinct parcours terminologique, nous pouvons, quant à nous, postuler que le titre constitue l'identité de l'œuvre d'art, eût-il été souvent relégué à un second degré, ignoré ou même occulté. Véhiculant souvent un point d'accès, il laisse sous-entendre le contenu de l'œuvre en question. A ce niveau, nous retenons que le titre d'une œuvre d'art est ce signe linguistique gravé au-dessous de l'œuvre que l'artiste ou le critique d'art a choisi afin de nommer son œuvre tout en prenant en considération le récepteur et le contexte de sa réception. Ainsi présenté, le titre est une unité linguistique qui constitue un des éléments qui identifie l'œuvre d'art auprès des critiques et du public.

Dès lors, une observation attentive des études du titre nous amène à affirmer que la titrologie peut être incorporée dans un champ linguistique. En effet, comparé au domaine littéraire, les apports théoriques des linguistes demeurent peu développés. Nous pensons que

[20] *Dictionnaire encyclopédique des termes de l'art*, 4ème édition, La maison du dictionnaire, 2021, Paris.
[21] https://diga.hypotheses.org/289

dans une perspective linguistique, la littérature disponible sur la question du titre demeure limitée par rapport à d'autres domaines telle que la littérature, par exemple. Cette rareté de travaux portant sur le titre demande que d'autres travaux portant sur les valeurs sémantiques et discursives de cette notion se multiplient.

Nous rappelons ici que nos premières explorations nous ont amenée à constater le nombre réduit d'études linguistiques ayant fait du titre leur objet de prédilection. En effet, à l'exception notable des travaux de Bosredon, les études linguistiques n'explorent point, ou très peu, ce champ d'étude, d'où l'intérêt de la présente recherche. L'approche de Bosredon porte sur les titres des tableaux comme système d'étiquetage associant un objet à une séquence linguistique. Le linguiste adopte une démarche pragmatique en tenant compte des mécanismes de référence qui lient un titre à une toile. Il s'interroge également sur la « mise en perspective linguistique de l'esthétique picturale » (Bosredon, 1997 : 7), autrement dit, sur les différents modes d'intitulation et les différentes manières de voir l'œuvre et ce qu'elle représente. Le linguiste se situe ainsi dans le cadre de la signalétique, qu'il définit comme domaine de traitement des formes linguistiques à valeur identifiante. Nous ne nous limiterons pas quant à nous à cette approche du titre de l'œuvre d'art. En effet, notre approche du titre consiste à l'étudier sous les aspects linguistiques et discursifs à partir d'un corpus plus large et représentatifs de l'art du XXe siècle. Outre la forme lexicale évidente du titre, nous proposons d'en étudier les structures syntaxiques ainsi que le sens et les valeurs discursives qu'il véhicule.

Les différentes approches évoquées nous amènent à nous interroger sur les fonctions, linguistiques et discursives du titre. Nous postulons donc qu'un titre « ne peut avoir que plusieurs fonctions, successives comme simultanées. Il a, certes, comme mission principale de nommer une œuvre, qu'elle soit écrite, peinte ou écrite/peinte, mais également celle de proposer un miroir de lui-même, ou encore de suggérer la révélation plus ou moins sibylline d'un « secret ». » (Bertrand, 2014 : 70). Le titre est par ailleurs le moyen linguistique qui s'ajoute à l'artistique pour agir sur le spectateur de l'œuvre d'art. Nous présumons donc que le titre met en place une interconnexion qui s'établit entre sa structure syntaxique et le sens qu'elle véhicule. Nous visons donc à décrire les aspects langagiers sous lesquels se présentent les titres de notre corpus pour répondre aux questions de recherche posées.

Les différentes approches actuelles de la littérature sur le nom utilisent les notions de désignation, de dénomination et de nomination nous interrogeons alors sur la fonction du titre d'une œuvre d'art : est-il une désignation, une dénomination, une nomination ou leur combinaison ?

1.2. Le titre entre désignation, dénomination et nomination

Afin de penser le titre, son rapport à l'œuvre d'art, à la langue et au discours, nous devrons d'abord revisiter les approches qui font du titre une désignation, une dénomination ou une nomination. En définissant ces concepts clés, l'objectif poursuivi est de fournir une base solide pour la compréhension de la méthodologie de recherche utilisée dans notre thèse. Nous traitons dans ce chapitre la question du titre comme désignation, dénomination ou nomination du référent, en l'occurrence l'œuvre d'art. A cette fin, nous nous interrogerons sur leurs rôles primaires : de quoi le titre est-il le nom de l'œuvre d'art ? s'agit-il d'une désignation, d'une dénomination ou d'une nomination ou d'une combinaison des deux, voire des trois procédés ?

Comment expliquer que les formes linguistiques, *infra*, conjoignent un caractère commun : nommer[22] une œuvre d'art et y référer ?



Figure 3.
Sans titre
Per Kirkeby (1986)



Figure 4.
Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude
Richard Baquié (1984)



Figure 5.
LLLL
Florence Valay (1985)



Figure 6.
Paysage d'automne en Normandie
Jean Eve (1950)



Figure 7.
2850 T&P, 27, 28, 29 VI 98, h/t, 260 x 300
Vincent Corpet (1998)



Figure 8.
Passementerie II
Etienne-Martin (1949)

[22] Nommer quelque chose c'est lui donner un nom et/ou l'appeler par son nom.

Ces structures polyformes sont des titres d'œuvres d'art mais elles fonctionnent aussi comme des noms propres de ces mêmes objets d'art. En effet, les titres ne constituent pas une classe de formes réservées, comme c'est le cas de la plupart des noms de personnes ou de lieux, mais sont des dénominations libres qui sont assignées *ad hoc* au rôle de noms d'œuvres d'art. Nous essayerons de montrer dans ce chapitre que quelles que soient leurs structures morphosyntaxiques, les titres constituent des noms propres des œuvres d'art. À cet effet, nous commencerons par une brève présentation de la notion de désignation, de dénomination et par la suite de nomination en discours, nous exposerons les différents aspects formels liés au fonctionnement sémantico-discursifs de certaines nominations.

Nous commençons par quelques repères théoriques des notions de désignation, dénomination et nomination. Puis, étant donné le titre est couramment considérés comme le « nom » de son œuvre, nous examinons le titre en comparaison avec le nom propre. Nous montrerons qu'il existe des parallélismes entre titres et noms propre et que ces deux catégories partagent plusieurs points communs. Enfin, nous étudierons les noms propres toponymiques[23] présents dans notre corpus en nous basant essentiellement sur les travaux de Cislaru et Lecolle.

1.2.1. Le titre désigne, dénomme ou nomme l'œuvre d'art ?

1.2.1.1. Titre et désignation

Doté de parole, l'être humain a toujours besoin de désigner les êtres et les objets du monde par différents moyens linguistiques. S'il est constamment appelé à désigner, faisant preuve d'imagination et usant de stratégies qu'il convient d'analyser, il est en même temps objet de différentes désignations. Socialement consenties ou contestées, les désignations sont loin d'être des moyens figés pour désigner ou catégoriser les êtres d'une manière définitive et stable. La langue, moyen de communication et produit de la société, met à la disposition de l'usager, dans notre cas l'artiste, des moyens multiples et variés afin qu'il se désigne et désigne les autres. Des facteurs intrinsèques à ce phénomène favorisent le jeu subtil du rapport énonciateur- co-énonciateur. La part du réel est essentielle dans la circulation des auto et hétéro-désignations.

En effet, dans son sens premier la désignation est l'action d'« Indiquer, faire connaître une personne, un lieu ou un objet au moyen d'un signe, d'un geste, d'un mot, d'une

[23] Les *noms propres toponymiques* sont des noms propres attribués à des entités géographiques de toute nature : village, ville, région, pays ou continent, montagne, fleuve, lac ou océan, rue ou place, etc.

phrase »[24]. Nous avons choisi d'explorer ce champ de la désignation dans la titrologie des arts plastiques pour démontrer que le titre constitue la désignation d'un objet du monde qu'est l'œuvre d'art. L'artiste-désignateur est déterminant dans le choix opéré au sein des paradigmes désignationnels que la langue lui offre. Cette vision du monde, des êtres et des objets, est à la base de désignations multiples souvent opérées dans un vaste paradigme servant à désigner le réel. Il s'établit alors un rapport très étroit entre la désignation et la représentation que l'artiste se fait de sa personne et du monde. Représentation et désignation sont ainsi indubitablement indissociables. Par ailleurs, « Les désignations sont, dans une langue donnée, les éléments sémantiques appartenant à un inventaire ouvert et non-fini. » (Pottier, 1974 : 43). Ces dernières représentent « les objets réels au sein d'une ontologie[25] réaliste et logiciste des choses du monde. » (Frath, 2015 : 34).

Nous pouvons donc dire que la désignation constitue l'acte même de désigner par un nom ou tout autre signe linguistique les êtres et les objets du monde possible. Nous pouvons aussi ajouter de par sa valeur déictique, la désignation est à la fois ostensive[26] et linguistique, autrement dit, gestuelle et linguistique : « Dans l'ostension, l'indication se manifeste par le regard, par un mouvement de la main. » (Siblot, 2007 : 32). La désignation est de ce fait en étroite relation avec le moment précis du geste et de l'acte de désigner, par la main et par le regard, l'objet auquel elle renvoie. Siblot précise à ce propos que la « Désignation, qui concerne l'acte aussi bien que son résultat, vaut en conséquence pour le discours et pour la langue. Le terme intéresse l'ensemble des signes (linguistiques ou non), l'ensemble des expressions langagières (lexicalisées ou non), l'ensemble des morphèmes (nominaux ou non). » (2001 : 5-6). Dans ce cadre, nous retenons que la désignation est le fait d'associer une séquence linguistique à une entité du réel, être ou objet. Elle a d'ailleurs de multiples manifestations linguistiques qui nous intéressent dans le cadre de la désignation de l'œuvre d'art, objet de notre étude. En tant que désignation, le titre de l'œuvre d'art exprime à la fois un « il y a » de l'œuvre et un « il y a » dans l'œuvre. De ce fait, le titre cesse d'exister s'il ne renvoie pas directement à ce « il y a » et devient de la sorte un nom dont les valeurs référentielles sont construites dans et par la séquence linguistique. Ses valeurs référentielles

[24] *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition.
[25] Doctrine ou théorie de l'être.
[26] Consistant à montrer l'objet que dénote un mot.

peuvent être certaines[27], vraisemblables ou simplement possibles. L'analyse de l'exemple suivant confirme notre approche :



Figure 9.
Blanc à l'intérieur
Cecilia Edefalk (1998)

Si nous appliquons à cet exemple les considérations formulées plus haut, ce titre présuppose trois interprétations :

- Il y a une œuvre avec du blanc à l'intérieur
- Il y a du blanc à l'intérieur de la représentation de l'œuvre
- Il y a du blanc dans l'œuvre

C'est ainsi que le titre ne construit pas exclusivement la référence, il l'atteste. L'expression « Blanc à l'intérieur » ne reçoit de référence que lorsqu'elle est utilisée puisque sa référence est étroitement liée au contexte de sa production (celle de la production de l'œuvre d'art). De ce fait, la structure figée du titre ne permet pas que celui-ci soit modifié de quelque manière que ce soit. *La Joconde* demeure la Joconde. Il s'agit d'une désignation rigide :

* Une Joconde
* Les Joconde
* La belle Joconde
* La Joconde de nos jours

Nous pouvons dès lors postuler qu'outre la désignation à la fois gestuelle et linguistique, la linguistique du titre touche bien évidement la notion de dénomination.

1.2.1.2. Le titre comme dénomination référentielle

Il est communément admis que le titre est le nom attribué à son référent, ici l'œuvre d'art. Dans notre approche, le titre est d'abord un nom établissant « un contrat dénominatif »

[27] C'est le cas des noms propres et les noms des lieux car ils ne peuvent être dissociés de leurs références.

(Lecolle, 2014 : 2272) stable entre le titre et l'œuvre sur le plan mémoriel. Il dépasse dès lors son rôle de simple objet linguistique. C'est pour cette raison que Hoek, Bosredon et d'autres chercheurs ont classé le titre dans la catégorie du nom propre : « on admet communément que le titre d'un texte fonctionne comme un NP, indépendamment de la présence d'un NP dans le titre ». (Hoek, 1981 : 206). Dans la même perspective, Bosredon et Tamba comparent les propriétés des noms propres, telles que définies par Kleiber, à celles des titres dans leurs études sur les titres des œuvres d'art. Si les auteurs montrent des points de dissimilitude, ils se rejoignent sur le même constat suivant : « les titres des tableaux partagent avec les Npr la propriété d'être des prédicats de dénomination de référents particuliers » (Bosredon & Tamba, 1995 : 127). Par conséquent, il s'ensuit qu'il existe des parallélismes entre titre et nom propre. Quel est le titre de cette œuvre d'art ? Quel est le nom de cette œuvre d'art ? A observer le titre qui suit, nous nous posons la question suivante : comment s'appelle cette œuvre d'art ? Ces trois questions ont la même réponse : *Je dessine lentement.*

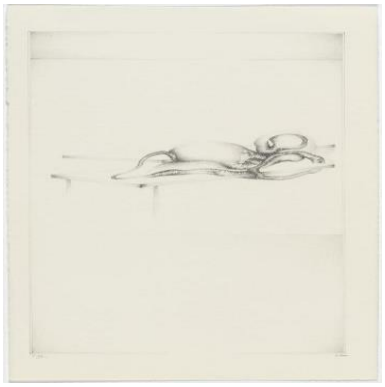


Figure 10.
Je dessine lentement
Alfred Deux (1978)

Le titre de ce dessin est syntaxiquement une phrase avec un sujet, un verbe et un adverbe de manière. Sur le plan sémantique, il constitue la description d'un acte de dessiner au présent de l'indicatif en lenteur. Cependant sa fonction demeure le titre d'une œuvre d'art et donc son nom, par voie de conséquence il est le nom propre de l'œuvre en question. Indubitablement, le titre constitue donc un « nom » de l'œuvre d'art car « il désigne une sous-classe spécifique de noms puisque l'on a une relation asymétrique qui fait que le titre peut être remplacé par un nom (quel est le titre/ nom de ce tableau) » (Bosredon & Tamba, 1995 : 127). Pour désigner un être ou un objet, nous pouvons nous servir d'une ou de plusieurs formes désignatives : un nom propre ou commun, un GNE[28], un adverbe, une phrase ou une

[28] Groupe nominal étendu

description définie[29]. Comme, par exemple, « Le Roi-Soleil » désignant Louis XIV, Roi de France.



Figure 11.
Louis XIV
Erró (1977-1981)



Figure 12.
Le Roi Soleil
Brassaï (1945-1950)

Cette *description définie* montre que le référent est le seul à posséder cette propriété « Le Roi-Soleil ». La désignation a été élaborée à travers une autre *description définie* : « Louis XIV ». Il s'agit d'un nom consacré. De surcroît, ces deux descriptions réfèrent au même individu dans la mesure où l'individu en question possède la « propriété singularisante que la description connote et qui constitue sa signification » (Recanati, 1983 : 106). Louis XIV est donc un désignateur rigide[30] puisque, quelle que soit la propriété qu'on lui attribue, il reste le même individu : les deux dénominations sont des co-référents. En cela, la coréférence correspond à la relation qui caractérise les deux expressions référentielles qui désignent le même référent. Nous empruntons, à ce propos, les définitions proposées par Corblin et Charolles afin de définir les chaînes référentielles :

> La suite des expressions d'un texte entre lesquelles l'interprétation construit une relation d'identité référentielle.
>
> (Corblin, 1985 : 123).

> Des suites d'expressions coréférentielles [...]. Seules peuvent appartenir (donner lieu à) une chaîne des expressions employées référentiellement, c'est-à-dire toutes et rien que les expressions nominales (ou pronominales) permettant d'identifier un individu (un objet de discours) quelle que soit sa forme d'existence (personne humaine, événement, entité abstraite).
>
> (Charolles, 1988 : 8).

[29] Selon Kleiber, les descriptions définies sont « les expressions comportant un nominal (nom, nom + adjectif, nom + relative, nom + complément, etc.) accompagnée d'un article défini » (1981 : 171). Pour Recanati, les expressions définies « ne désignent un objet particulier que dans la mesure où cet objet possède une propriété singularisante que la description « connote » et qui constitue sa signification. » (1983 : 106).

[30] La notion de désignateur rigide de Kripke « a été discutée amplement par les philosophes. Les linguistes et les onomasticiens ont souvent adopté cette notion sans beaucoup de sens critique. Selon Kripke (1972 : 269), un nom propre est un désignateur rigide en ce qu'il indique la même entité dans chaque 'monde possible'. Ainsi, par ex., nous nous référons à un nom comme Nixon d'une manière dite rigide. En effet, dans n'importe quel monde possible, nous l'utilisons pour désigner la même personne » (Van Langendonck, 2000 : 15).

Nous voulons donc montrer ici que le titre, en tant que nom propre de l'œuvre d'art[31], partage particulièrement avec le nom propre la propriété d'être un désignateur rigide. Les titres suivants illustrent cette idée :



Figure 13.
Erik Satie
Man Ray (1922)

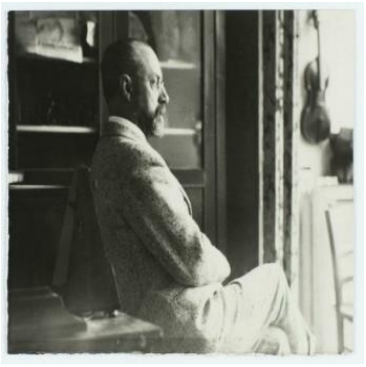


Figure 14.
Henri Matisse
Man Ray (1922)



Figure 15.
Jeanne d'Arc
Georges Rouault (1939)

Dans les trois exemples, il est question de noms propres de personnalités historiques appartenant à différents domaines : Erik Satie (compositeur et pianiste français) ; Henri Matisse (peintre, dessinateur et sculpteur français) ; Jeanne d'Arc (héroïne de l'histoire de France du XVe siècle). L'emploi d'un désignateur rigide, ici un nom propre, désigne toujours le même individu sans passer par des propriétés référentielles ou sémantiques. Dans de tels cas, ce n'est pas en fonction du sens que nous atteignons la référence : celle-ci est atteinte par le nom quel que soit le sens que celui-ci apporte. Nous parlons ici des « noms propres non modifiés » (Jonasson, 1994 : 113). Nous constatons que seules les deux propriétés, celle de référence et de désignation rigide, sont communes aux titres et aux noms propres. La troisième propriété, celle de l'asémanticité[32], telle que présentée par Kleiber, n'est pas valide ici. Kleiber parle du lien non-sémantique entre le Npr (le nom propre) et l'objet auquel il réfère : « le lien entre un nom propre et l'objet qu'il désigne n'est pas un lien qui relève de la sémantique linguistique mais de l'association et de la mémoire » (1981 : 381). Quant à nous, nous reprenons à notre compte les propos de Bosredon et Tamba quand ils affirment que : « les Npr ont la capacité de désigner directement un référent unique, sans enter dans un réseau sémantico-lexical. D'où leur intraduisibilité d'une part, et l'absence de toutes les caractéristiques sémantiques différentielles de sens qui émanent des structures lexicales »

[31] Tout d'abord, le titre est le Npr d'un tableau/d'une œuvre d'art. Ensuite, il est la désignation de la représentation d'un référent. Et c'est seulement par l'intermédiaire de cette représentation que nous présumons qu'il est aussi présenté comme le nom du ou des référents ainsi représentés, par inférence, bien évidemment.
[32] En linguistique, *l'asémanticité* est une particularité des énoncés dépourvus de sens ou dont le sens est difficile à saisir.

(Bosredon & Tamba, 1995 : 128). En tant que désignation d'un objet unique, le titre possède, selon Bosredon, une forme stable qui « n'entre plus en relation avec sa définition sémantique » (1997 : 109). La dénomination croise ainsi d'une manière ou d'une autre la désignation tout en se distinguant d'elle. C'est à ce propos que nous adoptons l'approche de la notion telle qu'elle a été développée en particulier par Kleiber quand il affirme que :

> En linguistique, la dénomination est un concept aux contours mal délimités dont l'extension varie considérablement selon les théories et les auteurs. Les définitions « larges » la présentent comme la relation qui unit une expression linguistique à une entité extralinguistique ; les définitions « moyennes » l'assimilent au rapport qui s'établit entre une unité codée, item lexical en tête, et son référent ; les définitions « restreintes », enfin, la limitent au lien désignationnel entre la catégorie grammaticale nominale, dans laquelle on privilégie le substantif, et la classe ou catégorie référentielle correspondante. Toutes se rejoignent, en fait, pour y voir la désignation d'un être ou d'une chose extralinguistique par un nom (name).
>
> (1984 : 77).

Dans le même ordre d'idées, nous postulons que la capacité de dénommer repose, selon Kleiber, sur le codage. En effet, pour lui dénommer c'est donc référer à un être ou à un objet morceau de réalité x (le dénommé) au moyen d'une forme stable X (le dénommant). La dénomination est donc l'acte linguistique par lequel on dénomme une entité extralinguistique, un élément du réel, être ou objet, par un nom (Zelfani, 2020). De ce fait, c'est le rapport établi entre le signe linguistique et le référent. Il s'agit de l'usage de la langue pour référer à une part du réel, l'œuvre d'art dans notre cas. Il ressort de la théorie de Kleiber qu'entre dénomination (le signe X) et son référent (l'objet x), il existe un « lien référentiel » (Pruvost & Sablayrolles, 2016 : 77) ou « désignationnel ». D'une autre manière, le titre-dénomination attribue une identité linguistique à l'objet qu'est l'œuvre d'art. Cela crée un rapport contingent entre le mot et la chose, entre le signe linguistique et son référent. La réflexion de Petit sur la dénomination l'amène à préciser que « la notion de dénomination permet d'identifier une des propriétés caractéristiques et définitoires des UL[33] : et référer de manière stable et récurrente à un segment de réalité » (2006 : 93).

En effet, il n'est de « relation de dénomination » (Siblot, 2001 : 13) entre X et x que quand il y a eu « un acte de dénomination préalable » (*Ibid.* 13), c'est-à-dire l'instauration d'un « lien référentiel », partagé par les interlocuteurs dans un cadre socioculturel déterminé. Le signe linguistique *Jeanne d'Arc* (Fig. 15), par exemple, est une dénomination référentielle dont le référent est fixe et le savoir partagé l'a en mémoire collective. À ce propos, Azouzi note que « La distinction faite entre désignation et dénomination se situe donc au niveau de la

[33] Unité lexicale

stabilité référentielle. La dénomination se caractérise par la stabilité dénominative et référentielle et par voie de conséquence elle est « mémorisée, codée. » (2011 : 229). Nous affirmons donc que la dénomination a une valeur référentielle qui l'inscrit dans un cadre socioculturel bien déterminé. En effet, la dénomination n'est jamais attribuée totalement dans l'absolu, elle est en relation avec un référent que l'artiste et le spectateur ont en partage. Il s'agit d'un contexte extralinguistique indispensable à la saisie du sens du titre comme nom de l'œuvre d'art.

Nous avons à préciser que la désignation et la dénomination ne sont pas deux notions congruentes puisque la première s'étend « aux unités non codées et aux signes non linguistiques » (Siblot, 2001 : 4). En revanche, la seconde notion est apte pour « la seule catégorie nominale » (*Ibid*. 4) : le nom. Il s'ensuit que le titre a la fonction de dénomination et de désignation, puisqu'il dénomme et désigne en même temps l'œuvre d'art. Cela nous amène à conclure suite à l'affirmation de Kleiber que la « Dénomination n'est donc pas synonyme de désignation » (2012 : 46) : il y a une différence de taille entre la dénomination et la désignation. Dans le même cadre, Frath conclut que « Si les dénominations sont lexicalisées et jouissent ainsi d'une existence ontologique dans la langue, ce n'est pas le cas des désignations ni des nominations » (2015 : 36). À cet effet, cette dernière notion, qu'est la nomination, mérite d'être définie puisqu'elle se distingue aussi bien de la désignation que de la dénomination.

1.2.1.3. Le titre comme nomination de l'œuvre d'art

Partant du constat qu'une nomination est une mise en discours du rapport au réel puisqu'elle établit un rapport étroit entre celui qui désigne et l'objet du monde désigné. Il convient de souligner que la nomination s'exprime par le biais de désignateurs qui sont des expressions référentielles, c'est-à-dire des termes employés pour identifier un référent.

La justification d'une telle option se trouve dans la nature même de toute nomination qui « est un acte de langage effectué par un sujet qui représente ainsi, grâce aux mots qu'il sollicite, son rapport praxique à l'objet » (Détrie, 1999 : 167). A la différence de la dénomination[34] qui est là puisqu'elle fait partie de ce qui existe déjà, la nomination instaure un rapport très particulier entre le réel et le discours. Le discours dit le réel d'un certain point de vue, celui du locuteur. En effet, si la désignation couvre un champ très ouvert, la

[34] Nous distinguons la *nomination/dénomination :* l'une renvoie au code et peut s'en tenir aux interrogations classiques du lexique, l'autre confrontée à un acte de parole effectif est tenue d'affronter le rapport du langage au réel.

dénomination est à la fois partagée par les locuteurs en présence et stabilisée en langue. Cependant, la nomination est un processus tout à fait autre. Siblot précise à ce propos qu'« Ainsi la problématique de la nomination conduit-elle à parler d'une dialectique du langage et du réel et d'un dialogisme de la nomination. (...) un tel dialogisme est un ressort décisif de la production du sens. » (2001 : 16-17). Il ajoute aussi que « L'étude de la langue, comme de la parole, ne peuvent méconnaître l'intime relation du langage au réel. » (2007 : 26). Il s'agit donc d'un procédé qui prend en compte la dialectique du réel et de la langue. En effet, ils sont tous les deux variables et tributaires de leurs contextes d'usage et de mésusage. Nous considérons les exemples suivants :



Figure 16.
Café
Eli Lotar (1929)



Figure 17.
La Tasse de café
Pablo Picasso (1912)



Figure 18.
La récolte du café
Ghérasim Luca (1960-1970)

La nomination « café » a certes plus d'un sens et plus d'un référent. Elle peut désigner le produit, les graines de café, le bistrot, etc. ; c'est aussi la culture du café, comme elle peut désigner son dérivé, le café moulu ou torréfié et même la boisson. Par extension, le mot café réfère au lieu où les gens consomment du café. En effet, le titre *Café* (Fig. 16) réfère à la représentation qui est celle d'un lieu : un café-bar. Le second titre *La Tasse de café* (Fig. 17) quant à lui réfère à la représentation dont le référent serait l'objet dans lequel est servi le café, comme liquide. Le troisième titre *La récolte du café* (Fig. 18) et la représentation auquel il réfère évoquent la culture du café. Ainsi, la nomination fait usage de dénominations existantes pour en construire de nouvelles qui apparaissent dans notre expérience collective dans le cadre du discours.

Par ailleurs, nous soulignons que toute nomination reste tributaire des modalités de la production contextuelle et discursive du sens par opposition à la dénomination faisant partie du « déjà là » puisqu'elle est dans la langue (Zelfani, 2020). Dans ce même ordre d'idées, Azouzi mentionne que « Le discours véhiculant la nomination, les conditions de production du discours et tout ce que la mémoire a emmagasiné –les éléments historiques, sociaux et

culturels– liés à la dénomination sont des facteurs indispensables pour la saisie du sens de celle-ci. » (2011 : 233). Cela nous amène à étayer que « Toute nomination exprime une vision de la chose nommée, vue « sous un certain angle », à partir du « point de vue » auquel se place le locuteur. » (Siblot, 2001 : 14-15). À la différence de la désignation et de la dénomination, la nomination est actualisée en discours, qui lui donne du sens. Nous pensons que la praxématique[35] apporte à la notion de nomination un aspect fondamental ; un lien établi entre son aspect social et linguistique : « La nomination est un acte de catégorisation, une praxis qui est simultanément sociale et linguistique » (*Ibid.* 205). Le choix opéré du concept de nomination rend compte de la dynamique de cet acte social mis en discours et de l'intérêt qu'il apporte à une analyse des différents rapports qui s'y expriment. Si la dénomination est le résultat de la désignation, stabilisée en langue, la nomination est un moyen dynamique de désignation.

> On dira que la nomination est l'acte par lequel un sujet nomme en discours, autrement dit catégorise un référent en l'insérant dans une classe d'objets identifiée dans le lexique, à moins qu'il ne veuille innover avec un néologisme.
>
> (Siblot, 2001 : 205).

L'aspect social de la nomination réside dans le rapport qu'elle instaure entre le réel, l'être ou l'objet nommé et celui qui nomme. Il est aussi utile de préciser qu'une nomination « ne peut être que l'expression linguistique d'un point de vue inévitablement restreint » (*Ibid.*), ou plus encore « l'acte de nomination désigne [-t-il] non seulement l'objet mais également la position du sujet à son égard » (*Ibid.*).

Afin de distinguer les trois notions évoquées ici, nous concluons avec les auteurs cités que « La désignation est une référence discursive individuelle à des éléments de notre expérience représentés par des dénominations qui n'a pas vocation à être lexicalisée. La nomination, quant à elle, est une tentative pour donner un nom à un nouvel objet de notre expérience collective. » (Frath, 2015 : 43-44). Malgré la dissimilitude entre les trois notions, la désignation, la dénomination et la nomination, nous postulons que le titre constitue, en fonction de la perspective d'analyse adoptée, à la fois une désignation, une dénomination et une nomination de l'œuvre d'art. En effet, le titre est le mot de passe qui fait la notoriété d'une œuvre d'art.

Nous discuterons dans ce qui suit le cas des noms propres de personnes et de lieux, dits onomastiques et toponymes comme titres d'œuvre d'art, car nous pensons que ces deux

[35] « Théorie linguistique centrée sur l'analyse de la production du sens en langage dans un cadre anthropologique et réaliste » (TCAD, 2017 : 298).

sous-classes sont des noms propres « purs » et/ou « non modifiés ». En vertu de leurs particularités linguistiques, il faudrait que nous nous penchions davantage sur les spécificités qui caractérisent les titres-noms propres des personnes et les titres-noms propres des lieux[36].

1.2.2. De quelques affinités entre titre et nom propre

Le nom propre relève de ce que Rey-Debove[37] appelle « un code de la connaissance » (1978 : 28). En effet, sur un plan sémantique, le signifié d'un nom propre ne correspond pas obligatoirement à un concept stable dans la langue étant donné que le nom propre n'appartient pas uniquement au code de la langue mais aussi à un code social. La signification du nom propre est définie via sa relation avec une entité extralinguistique. Dans le cadre de notre étude, le schéma ci-dessous illustre cette relation :

Titre/Nom propre → OA (Œuvre/Objet d'art) → Entité représentée

Nous avons d'un côté le nom propre (le titre de l'œuvre d'art) et de l'autre l'entité extralinguistique (l'œuvre d'art) qu'il désigne. Par conséquent, nous pensons que les titres constituent une classe bien distincte des autres types de noms (tels les noms de personnes et de lieux) puisqu'ils ont des propriétés spécifiques pouvant être considérées comme une sous-catégorie linguistique des noms propres. Le titre est dans ce cas un nom propre d'une œuvre d'art : il renvoie à une œuvre d'art bien déterminée qui constitue son référent. L'œuvre d'art elle-même est la représentation d'un objet du monde. La signification du titre d'une œuvre d'art est ainsi définie par sa relation avec l'entité représentée et non par l'œuvre d'art en tant que référent.

Par ailleurs, la valeur du nom propre est déterminée par un code social et non linguistique relatif au type de l'entité nommée inscrite dans un contexte socioculturel et historique particulier. La désignation d'une œuvre d'art par un Npr[38] actualise un lien préexistant entre le titre et une entité extralinguistique représentée. Nous parlons dans ce cas des dénominations propres d'objets puisque l'œuvre d'art est un objet réel, tangible. À ce sujet, Arrivé et *alii*, remarquent que les mots concernés par le processus de dénomination

[36] Nous considérons les propos de Bosredon et Tamba affirmant que « personne, lieu, chien, servent, notamment dans les dictionnaires de Npr, à nommer les domaines de validité de différentes signalétiquesdes classes lexicales. » (1995 : 134).

[37] Quand nous nous intéressons à l'étude du nom propre d'un point de vue linguistique, nous constatons que les travaux qui s'y sont intéressés sont nombreux. Nous en citons Kleiber (1981), Molino (1982), Gary-Prieur (1994), Jonasson (1994), Rey-Debove (1995), Schnedecker (1997), Leroy (2004), Vaxelaire (2005), Leroy et Muni Toke (2007), etc.

[38] Nom propre

n'appartiennent pas toujours à la catégorie des noms (1986 : 213). Kleiber considère, quant à lui, qu'« aucune restriction grammaticale ne s'attache au nom-name : Verbes, adjectifs et lexis complexes de catégories grammaticales correspondante sont, tout comme les substantifs et les lexis substantivales, des dénominations. » (1984 : 84). De ce fait, *Comédie italienne* ; *L'église de Saint-Bernard* ; *Composition* ; *En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile* ; *LLLL* ; *Jean Paulhan* ; *Adam et Eve* ; *Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude* ; *Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004* ou encore *Un fût énorme et pur...*, sont des titres d'œuvres d'art dont les structures morphosyntaxiques sont hétérogènes. Pouvons-nous les considérer comme des noms propres ou des dénominations propres qui nomment et/ou intitulent des œuvres d'art ?

Nous nous proposons de voir dans un premier temps ce qui fait de ces unités lexicales des noms propres d'œuvres d'art. En effet, quand nous parlons des noms, des verbes, des adverbes ou des adjectifs, nous parlons de catégories grammaticales. Cependant, les noms propres sont une sous-catégorie grammaticale du nom. Le Npr est, de ce fait, à la fois un mot de la langue et de discours (Lecolle, Paveau & Reboul-Touré : 2009). Cette relation entre nom propre et discours ainsi désignée renvoie à la question du rapport nom propre-référent. Nous proposons dans ce qui suit une approche fondée sur le statut sémantico-référentiel du Npr dans le cas de la titrologie des œuvres d'art. Nous postulons que les autres catégories grammaticales tels que les verbes, les adjectifs, les adverbes, les phrases etc., acquièrent, quand ils sont des titres d'œuvres d'art, le même statut d'un Npr (et jouant le même rôle référentiel du Npr). Ils sont donc utilisés pour désigner des objets du monde par diverses formes linguistiques[39]. Nous explicitons ce postulat via les formes suivantes :



Figure 19.
Repentir
Albert Pommier (1933)



Figure 20.
Finalement
Agnès Thumauer (2009)



Figure 21.
Ni fait, ni à faire
Bernard Frize (1988)

[39] Notons que cette idée peut même s'étendre aux numéros tels que ceux des pièces d'identité, de sécurité sociale, de soldats, de prisonniers, etc. N'importe quelle forme morphosyntaxique peut dans ce cas en convenir.

Bien qu'il s'agisse d'un verbe (*Repentir*), d'un adverbe (*Finalement*) et d'une expression figée (*Ni fait, ni à faire*), ces titres fonctionnent comme des noms propres des œuvres qu'ils dénomment. Dans ce cadre, nous explicitons le double statut du titre ; en tant que nom propre, autrement dit comme sous-catégorie grammaticale, et en tant que *dénominations propres* (Bosredon, 1997). Bosredon considère les titres comme des *dénominations propres* qui jouissent du même rôle référentiel des Npr mais sans en avoir les mêmes propriétés formelles.

Le nom propre est communément défini comme une marque d'identification sociale qui permet de désigner de manière constante un individu. Il en permet l'identification, mais il permet aussi « que l'individu en question puisse être reconnu comme étant le même au cours de son évolution discursive » (Achard-Bayle, 2001 : 15). Dans cet ordre d'idées nous considérons que toute structure morphosyntaxique sous laquelle le titre d'une œuvre d'art se présente est à considérer comme un nom propre, un identifiant de l'œuvre qu'il intitule. Cela constitue l'unicité du titre comme nom propre d'une œuvre d'art. En d'autres termes, il est à la fois une forme identifiable, sur le plan linguistique et comme dénomination. Il s'agit d'un nom propre de l'œuvre concomitant du nom artistique. Par ailleurs, il faut noter que le titre d'une œuvre d'art peut se présenter sous forme de lettres ou et de chiffres, tel est le cas dans les titres attribués aux œuvres d'art suivantes :



Figure 22.
T.W. (I.N.R.I.)
Kendell Geers (1994)



Figure 23.
2850 T&P, 27, 28, 29 VI98, h/t
Vincent Corpet (1998)



Figure 24.
" 77 "
Robert Breer (1977)

Dans ce cas aussi, nous constatons que bien qu'il s'agisse de lettres et de chiffres, et non pas de noms, les titres fonctionnent comme des noms propres des œuvres qu'ils dénomment. Si les chiffres, tout comme les symboles, ils sont dans ce cas non-linguistiques et par voie de conséquences ils sont considérés comme des titres. En effet, ces moyens jouissent du même statut dénominatif que tout autre moyen attribué à une œuvre d'art. D'ailleurs, le recours à des chiffres pour nommer une œuvre d'art nous rappelle le recours à ce procédé

pour dénommer les soldats, les agents de police, les malades, les prisonniers, etc. En effet, le titre peut ne pas suffire dans ce cas à identifier l'œuvre quand les conditions d'énonciation ne le permettent pas. C'est aussi le cas pour les œuvres d'art « Sans-titre »[40] là où « les repères référentiels sont délibérément brouillés » (Gary-Prieur, 2016 : 47). La liste *infra* sert de spécimen attestant notre propos :



Figure 25.
Sans titre
Donald Judd (1991)



Figure 26.
Sans titre
Thomas Schütte (1993)



Figure 27.
Sans titre
Patrick Saytour (1974)

L'opacité de ces titres, comme noms propres de différentes œuvres, bloque-t-elle cependant la possibilité de reconstruire la relation sémantico-référentielle entretenue entre les constituants de l'objet d'art : titre et représentation[41] ?

A travers ces titres, le public de l'œuvre peut ne pas voir de liens référentiels précis entre le titre et l'œuvre en question. La non-dénomination d'une œuvre retiendra, peut-être, la nature même des objets, *a priori* sans référence à toutes formes d'une réalité connue[42]. S'agirait-il d'une volonté de la part de l'artiste de ne pas orienter le spectateur, le laissant libre dans ses interprétations ?

Par ailleurs, nommer[43] l'œuvre d'art en lui attribuant un nom propre admet plus d'une interprétation en fonction des conditions de sa production comme celles de sa réception, tel est le cas des exemples suivants :

[40] Il existe deux formes de « Sans titre », avec et sans parenthèses : (Sans titre) František Kupka (1926), (Sans titre) Per Kirkeby (1978-1979), (Sans titre) Stephen Roach (1981).
[41] Voir section *L'absence de titre : un mutisme qui n'en est pas un*.
[42] Ce postulat soulève la question de savoir si « sans titre » serait le nom d'une œuvre d'art ou non.
[43] Nommer c'est désigner par un nom.



Figure 28.
Portrait d'Auguste Rodin
Séraphin Soudbinine (1913)



Figure 29.
Portrait de Michel Leiris
Pablo Picasso (1963)



Figure 30.
Portrait d'homme (de Verack ?)
Man Ray (1930)

Par le biais de ces titres de portraits, l'artiste invite le public de son œuvre à identifier un référent unique correspondant au nom attribué à l'œuvre d'art. Les référents en question sont les personnalités citées dans les représentations et qui font partie, en principe, d'un savoir partagé entre les interlocuteurs, ici artiste et spectateurs, même quand la correspondance entre titre et contenu n'est pas assurée, du moins à première vue. Dès lors, l'interprétation des Npr est déterminée par une règle sémantique dans la langue et qui renvoie explicitement au discours : « faire correspondre à la forme reconnue comme NP un individu dont les interlocuteurs du discours savent qu'il porte ce nom » (Gary-Prieur, 2016 : 48).

L'identification du référent passe donc par les conditions extralinguistiques du titre-Npr. Par ailleurs, les titres comme *Portrait d'Auguste Rodin* ou *Portrait de Michel Leiris*, ont une triple valeur référentielle. Ils sont à la fois utilisés pour :

- Nommer l'œuvre d'art en tant qu'objet ;
- Nommer le portrait de la personne peinte (la représentation) ;
- Nommer l'entité représentée (les personnalités : Auguste Rodin, Michel Leiris et Verack).

Nous avons ainsi une triple face de la référenciation : l'œuvre (l'objet d'art), la représentation et l'être ou l'objet représentés. Dans l'exemple *Portrait d'homme* (*de Verack ?*), Man Ray implique l'interlocuteur dans l'identification de la personne représentée dans le tableau en focalisant l'interrogation sur le nom « *Verack ?* ». Le recours au point d'interrogation accentue l'incertitude sur l'identité de la personnalité du portrait. Toutefois, dans un autre cas de figure, il arrive que nous ne partions pas de la fonction référentielle du titre[44] comme Npr mais de la forme de l'objet auquel réfère ce Npr. Par exemple, « Éléphant

[44] Voir section *La fonction référentielle du titre*

», « Assiette » ou encore « Gardien », sont syntaxiquement des noms communs fonctionnant comme des noms propres puisqu'ils ils dénomment dans ce cas de figure des œuvres d'art dont ils sont les titres.



Figure 31.
Eléphant
G-E Le Bourgeois (1924)



Figure 32.
Assiette
Maurice de Vlaminck (1910-1920)



Figure 33.
Gardien
Jean Daligault (1943)

Nous présumons que le titre est une unité linguistique qui identifie un objet singulier et qui fonctionne comme Npr d'une œuvre d'art. Cependant, sur le plan linguistique ce n'est pas nécessairement un nom grammatical puisqu'il peut se manifester sous plusieurs formes : Npr, NC[45], adj[46], adv[47], phrase, expression figée, etc. Ces formes sont par ailleurs extrêmement variées comme le montre la série de titres ci-dessous :



Figure 34.
Un fût énorme et pur...,
Tomita et Claudel (1926)

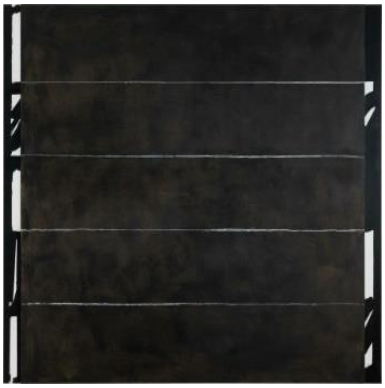


Figure 35.
Peinture 200 x 220 cm, 22 avril 2002
Pierre Soulages (2002)



Figure 36.
Adam et Eve
Robert Couturier (1945-1946)

[45] Nom commun
[46] Adjectif
[47] Adverbe



Figure 37.
En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile
Georges Rouault (1927)



Figure 38.
Composition
Natalia Gontcharova (1913-1914)

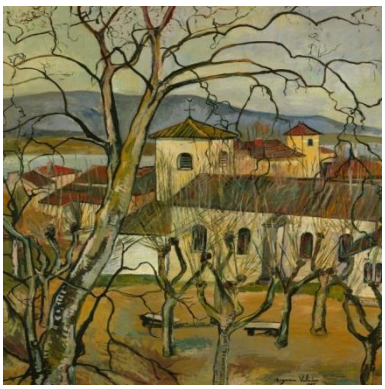


Figure 39.
L'église de Saint-Bernard
Suzanne Valadon (1929)

Aussi variées qu'elles soient, les structures linguistiques des titres ci-dessus (GNE (Fig. 34/37), NC (Fig. 38), dimension (Fig. 35), noms propres (Fig. 36), toponyme (Fig. 39) fonctionnent comme des noms propres des œuvres d'art auxquelles elles sont attribuées.

Pour notre part, nous pouvons conclure que cette approche atteste que, quelle que soit sa structure morphosyntaxique, le titre a cette spécificité d'être l'identification unique de l'œuvre d'art et il partage avec le Npr la fonction de nommer un objet du monde. Pour défendre cette hypothèse, nous exposerons quelques éléments de comparaison entre titre et nom propre. Pour ce faire, nous commençons par évoquer d'abord les points de similitude entre les deux notions. Nous soulignons que cette question a été abordée par Hoek (1981) sur les titres littéraires et Bosredon & Tamba (1995) sur les titres des tableaux. Les auteurs ont attribué le phénomène de titre à la catégorie du nom propre, que le titre soit un nom propre ou non. À ce propos, ils affirment que :

> [...] on admet communément que le titre d'un texte fonctionne comme un NP. Indépendamment de la présence d'un NP dans le titre.
>
> (Hoek, 1981 : 206).

> Tout d'abord, les Tt [titres de tableaux] partagent avec les Npr la propriété d'être des prédicats de dénomination de référents particuliers, comme l'atteste notamment leur emploi dans des formules telles que :
> 1a) Comment s'appelle / Quel est le nom de ce pont ?
> - Le pont Mirabeau.
> 1b) Comment s'appelle / Quel est le titre de ce tableau ?
> - Ils sont de retour.
>
> (Bosredon & Tamba, 1995 : 127).

Comme cela est signalé par les auteurs, « « titre » constitue dans ses emplois un hyponyme de « nom » : [...] c'est-à-dire qu'il désigne une sous-classe spécifique de noms

puisque l'on a une relation asymétrique qui fait que titre peut être remplacé par nom (quel est le titre / nom de ce tableau ?) mais que l'inverse est impossible (quel est le nom / *titre de ce pont) » (Bosredon & Tamba, 1995 : 127). Par extrapolation, cette dimension appellative est aussi valable pour les titres d'œuvres d'art.

En raison de la proximité fonctionnelle du Npr et du titre, nous pouvons discuter de la dichotomie titre/Npr.

Donner un nom

Comment s'appelle ce tableau/ Quel est le nom de ce tableau ?

➢ Ce tableau s'appelle « Gardien »

Comment s'appelle cette dame ?

➢ Cette dame s'appelle « Jeanne d'arc »

Comment s'appelle ce restaurant/ Quel est le nom de ce restaurant ?

➢ Ce restaurant s'appelle « Le pêcheur »

Donner un titre

Quel est le titre de ce tableau ?

➢ Le titre de ce tableau est « Gardien »

*Quel est le titre de cette dame ?

➢ *Cette dame s'intitule « Jeanne d'arc »

*Quel est le titre de ce restaurant ?

➢ *Le titre de restaurant est « Le pêcheur »

Dans cet ordre d'idées, il faut signaler tout d'abord que le titre, tout comme le Npr, sont deux structures linguistiques variables. Ils partagent souvent la rigidité du référent : le titre est une forme dénominative qui ne varie pas en fonction de la situation d'énonciation, il désigne toujours le même objet coprésent (l'œuvre d'art). Comme le montre Bosredon à l'exemple des titres de tableaux, les titres réfèrent toujours aux mêmes objets :

> [...] chaque titre s'oppose à tout autre titre en tant que chacun renvoie à une toile unique. Cette relation caractérise aussi les noms de personnes (comme les noms de lieux) : Paul s'oppose à Jean, Pierre ou Christian en tant que chacun renvoie à un individu distingué. (1997 : 123).

En effet, le titre a la propriété de référer de façon rigide à un seul objet même si un même titre peut référer à plusieurs œuvres d'art : le référent est toujours un objet d'art. La rigidité des noms propres correspond, selon Kripke, à un primat du monde réel : un nom propre désigne l'objet qui est son référent dans le monde réel. Autrement dit, la relation qui

associe le Npr à l'objet est « rigide » et ne s'affecte aucunement par le changement du monde de référence. Le titre *Portrait d'Auguste Rodin* (Fig. 28) tout comme le nom propre *Auguste Rodin* sont des désignateurs rigides. Sauf que le premier désigne un objet d'art (l'œuvre) tandis que le second désigne une personne. En d'autres termes, il désigne un objet physique du monde réel.

Par ailleurs, nous ajoutons que tout comme les noms propres, les titres ne peuvent pas être paraphrasés, leur figement est constitutif [48].

Nous concluons donc que les relations de référence singulière et de désignation rigide semblent être les seuls points véritablement communs aux titres et aux noms propres. À cet effet, la troisième caractéristique des noms propres présentée par Kleiber dans son article *Problèmes de référence descriptions définies et noms propres* (1981) ne s'applique que proportionnellement aux titres d'œuvres d'art. Il est question du lien non-sémantique ente le nom propre et l'objet auquel il réfère.

> Nous maintiendrons donc que le prédicat de dénomination être appelé /N/ constitue le seul contenu sémantique des noms propres. Le nom propre Shakespeare. Par exemple, n'aura pas d'autre sens que 'être appelé / Shakespearel. Comme le souligne A. Rey [...], ce sens n'a rien d'identifiant, il « n'apprend visiblement rien sur l'objet désigné, pas même s'il s'agit d'un lieu, d'un animal ou d'un homme ».
>
> (1981 : 385).

Dès lors, ce qu'affirme Kleiber par rapport au contenu sémantique des noms propres n'est pas applicable à la catégorie du titre. Les Npr ne décrivent pas leurs référents, à la différence des titres qui informent souvent sur le contenu et/ou la forme de l'œuvre d'art.

> En troisième lieu, G. Kleiber insiste sur le fait que « le nom propre est un signe marginal, hors code » (1981 : 404), parce que « le lien entre un nom propre et mais de l'association et de la mémoire (1981 : 381). C'est pourquoi les Npr ont l'objet qu'il désigne n'est pas un lien qui relève de la sémantique linguistique » la capacité de désigner directement un référent unique, sans entrer dans un réseau sémantico-lexical. D'où leur intraduisibilité d'une part, et l'absence de toutes les caractérisations sémantiques différentielles de sens qui émanent des structures lexicales.
>
> (Bosredon & Tamba, 1995 : 128).

Il en découle que les titres d'œuvres d'art sont, comme les noms propres, « également hors réseau lexical et hors système syntaxique » (1995 : 128). C'est ce que Hoek affirme notamment pour les titres littéraires :

> La stéréotypie est indispensable au titre dans la mesure où celui-ci fonctionne comme étiquette, comme nom propre auprès d'un texte. Rien que par sa forme elliptique nominale, il s'offre déjà comme titre et, une fois fonctionnant comme tel, il n'est plus susceptible de changements. Pour un locuteur il est impossible de formuler un titre autrement que par l'énoncé fixé à cet effet.
>
> (Hoek, 1981 : 65).

[48] Voir la section *Le titre : une séquence nominale figée*

Dans la perspective des réflexions de Bosredon, le titre a une forme figée qui « n'entre plus en relation avec sa relation sémantique » parce qu'il peut perdre sa « capacité fonctionnelle de désignation d'objet unique » dès qu'il est transformé (1997 : 109). Cette caractéristique ne semble pourtant pas englober tous les titres du fait que nous trouvons de mêmes titres repris référant à différentes œuvres d'art[49]. En effet, quelles que soient les circonstances de son emploi, le titre sert à intituler un artefact, un objet non humain, non animé. Il renvoie toujours à la même nature de l'œuvre d'art : toile, sculpture, œuvre d'art, roman, journal, etc. Cependant, le Npr est toujours porté soit par un humain (les noms de personnes par exemple) ou non humain (les noms de lieux par exemple). Il y a donc tout un tas de pratiques sociétales qui font que les êtres et les objets sont accompagnés de leurs noms. Par conséquent, le titre est différent du Npr qui est intrinsèque à l'individu qu'il porte. Selon les propos de Cormier « Le statut linguistique particulier du nom propre est lié à sa fonction d'unité dénominative et au rôle que joue, dans son fonctionnement discursif, l'acte de nomination qui associe une forme linguistique à un segment déterminé de la réalité extralinguistique. » (2013 : 12). L'utilisation du nom propre dépend d'un acte de nomination préalable qui associe le nom propre à un individu particulier.

Il s'ensuit que c'est l'usage qui détermine la différence entre les deux procédés, le titre intitule/nomme et le nom propre nomme. Tout dépend en fait du référent catégorisable dans le discours. Par ailleurs, bien que les Npr, d'objets ou d'êtres, soient admis comme conventionnels, il arrive souvent que l'artiste invente un titre qu'il juge mieux correspondre à son œuvre. Autrement dit, il instancie un rapport particulier entre identité linguistique et identité ontologique. Le nom propre est la marque d'une identité personnelle, mais transcendante : mon nom de famille m'est transmis par filiation, mon prénom m'est donné par mes parents, mes surnoms me sont attribués par mes amis, et je ne suis X, par exemple, que dans le discours d'autrui ; le nom de personne est de plus la marque d'une identité collective.



[49] Voir la section *Dialogisme des intitulations artistiques*

Nous proposons ce schéma qui explique le fonctionnement du nom propre d'abord comme unité linguistique appartenant au domaine « langue » par le truchement du code linguistique. Il constitue par ailleurs l'identité d'une entité individuelle. Il appartient à la langue mais il est marqué par le code social. Ce statut sémiotique[50] particulier du nom propre montre qu'il n'est pas seulement une unité linguistique mais aussi la marque d'identité d'une entité individuelle appartenant à la fois à un code social qu'à un code linguistique et n'appartient pas à une seule langue mais circule librement d'une langue à une autre.

Qu'il s'agisse d'une désignation, d'une dénomination ou d'une nomination, le titre est à la fois un moyen de communication avec l'autre (le public) et un processus de référenciation de l'œuvre d'art en question.

1.2.3. Les titres d'œuvres d'art : entre communication et référenciation

Nous savons que les titres d'œuvres d'art, comme les Npr, ont une histoire individuelle et collective, liée aux intentions de l'artiste lors de l'attribution du titre à son œuvre. Ainsi, les titres jouent un rôle très important dans la conception et la réception de l'œuvre. En effet, la mobilité des artistes et l'influence des cultures donnent aussi aux titres une grande ductilité, par les connotations culturelles, les emprunts[51], les glissements sémantiques ou les transferts de noms. Le titre « comme geste créatif accompagne le vaste mouvement d'autonomisation de l'art et constitue l'une des traces fondamentales de la liberté dont se dote progressivement l'artiste » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 203). Ce signe d'autonomie dont parlent les auteurs est souvent conditionné par son contexte socioculturel et historique. En effet, l'intitulation « s'intériorise en faisant passer le titre de l'œuvre de l'extériorité qui peut être celle de l'atelier ou d'une expérience créative sur le terrain » (*Ibid*.).

C'est ainsi qu'en discours, le nom demeure le même alors que son référent peut varier d'un discours à un autre. Dans cet ordre d'idées, nous proposons d'analyser le cas de quelques titres-toponymes présents dans notre corpus.

1.2.3.1. Du référent initial au référent discursif : le cas des noms de lieux[52]

Les toponymes sont pris en compte en tant qu'objets linguistiques situés dans une chaine de transmission des savoirs dans un espace socioculturel en constante évolution. A

[50] Il fonctionne comme signe indexical ("un index") car il permet d'individualiser, de singulariser des sujets de discours. C'est un signe qui entretient avec son objet des relations réelles, indépendantes de toute convention du moins à l'origine, lors de sa constitution comme signe.
[51] Voir section *Les emprunts dans les titres d'œuvres d'art*
[52] Nous nous basons sur l'étude de Cislaru sur les toponymes (2005).

l'utilité de repérage dans l'espace dit par le titre s'ajoute son rôle symbolique : nommer une œuvre d'art par un nom de lieu exprime aussi les convivialités, les connivences et les relations qui lient les artistes les uns aux autres et aux lieux qu'ils évoquent via les titres d'œuvres d'art dans un espace social déterminé. Pris comme tel, le titre constitue un discours d'identité et d'altérité. Dans cette sous-partie, nous entendons soumettre à une investigation discursive la complexité des emplois des noms de lieux dans un corpus d'œuvres d'art, afin de mettre au jour les particularités référentielles de ces titres et d'y apporter une observation en termes de domaine de *définition* et de *référence* (Cislaru : 2005). Compte tenu de leur forme, nous présumons que les noms de lieux relèvent de la catégorie linguistique des noms propres mais constituent une classe bien distincte d'autres types de noms propres, tels les noms de personnes ayant des propriétés spécifiques. En effet, les études linguistiques sur les noms de lieux sont relativement rares. Nous citerons quelques travaux sur les noms de pays tel que ceux de Moirand (1976), Laroche (1983), Cruse (1996) et, dans une perspective discursive, Fiala (1996), ou encore Vallet (1997) dans une approche discursive et onomastique et Cislaru (2005, 2006) et Lecolle (2004, 2006, 2009, 2010) pour une approche sémantico-discursive.

Notre réflexion prend principalement appui sur les données discursives des noms de lieux. Nous supposons que les spectateurs accèdent aux référents des noms de lieux par le biais des représentations et des gloses contextuelles qui les accompagnent. Nous commençons par observer de plus près les titres ci-après :



Figure 40.
France
Bernard Plossu (1970)

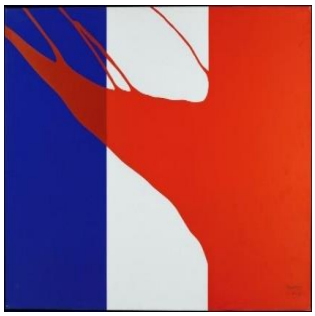


Figure 41.
France
Gérard Fromanger (1968)



Figure 42
France
Werner J. Hannappel (1993).

Dans les œuvres citées ci-dessus, le nom propre « France » a trois représentations différentes : il réfère au pays, à un lieu et à un drapeau. Ces gloses portent-elles sur le référent –en tant qu'objet du discours– ou sur le nom propre « France » ?

Comme titre d'œuvre d'art, le toponyme « France » a des emplois multiples. Il peut référer à différentes représentations, le drapeau, un paysage ou un lieu quelconque. D'autres référents du toponyme « France » peuvent être cités : le pays, certes, mais aussi l'Etat, le

Gouvernement, une équipe de sport, etc. Nous avons de ce fait un référent initial « la France » et des référents discursifs actualisés par le discours. En effet, il existe souvent un lien dynamique qui rattache les lieux à l'histoire, que ce soit celle de l'artiste ou celle d'une communauté. Le lieu « se charge de mémoire et sert de jalon historique » (Cislaru & Lecolle, 2009 : 2). Ajoutons que le référent n'est pas le même pour tous les artistes même s'il s'agit du même nom de lieu :



Figure 43.
Ile-de-France
Georges Rouault (1926)



Figure 44.
Ile-de-France
Marie Laurencin (1940)



Figure 45.
Ile-de-France
Georges Rouault (1949)

Bien qu'il s'agisse du même toponyme « Ile-de-France » dans les trois exemples, ni le référent ni la représentation ne sont les mêmes. Chaque artiste a sa propre représentation dudit toponyme. À ce propos, Cislaru postule que :

> Les noms de pays renvoient à une réalité multi-dimensionnelle : utilisés dans l'état civil, ils indiquent une origine et, le plus souvent, une identité ; dans le discours touristique, ce sont des étiquettes de destinations et de vacances ; dans le discours des militaires, ils peuvent renvoyer à des événements ou à des opérations ; dans le discours politique, ils désignent des officiels ou des gouvernements ; dans le discours de presse, ils peuvent actualiser toutes les références qui viennent d'être énumérées, et bien d'autres encore.
> (2005 : 13).

Dans le même cadre, Lecolle affirme que « le Npr de lieu habité, tout en portant, comme tout Npr, une instruction d'unicité, présente différentes valeurs sémantico-référentielles : il renvoie au lieu, mais aussi aux habitants et à l'institution qui le gouverne » (2007 : 101). En prenant compte de ces considérations, nous pensons que nommer une œuvre d'art par un toponyme reflète les rapports de l'artiste avec un environnement et des expériences personnelles. Les toponymes sont aussi dotés d'une dimension socioculturelle puisqu'ils correspondent à « des formes linguistiques ancrées, par définition, dans un lieu précis et cristallisées à des époques diverses » (Gouvert, 2008 : 902). À ce sujet, Guiraud atteste que « les signes sont le produit de l'histoire ; ils dépendent de la nature des choses nommées, des besoins des locuteurs, des circonstances culturelles, sociales, techniques,

politiques, etc. » (1967 : 201). Par ailleurs, il faut rappeler que les toponymes possèdent deux fonctions principales :

- La première est descriptive car la plupart des noms correspondent à la réalité désignée (comme *les Alpes*) et peuvent parfois traduire une représentation de cette réalité par analogie de formes. Cette ligne de réflexion porte sur la dimension descriptive des noms de pays, à travers le rapport qui peut s'établir entre le nom et les propriétés de son référent.

- La deuxième est commémorative lorsque les locuteurs associent un endroit particulier à un personnage (local, historique ou religieux) ou à un évènement historique ou socioculturel.

A l'aune de ces considérations se pose la question de l'(in)adéquation entre le signe linguistique et son référent. Dans notre corpus, plusieurs titres-toponymes relèvent de l'(in)adéquation entre le signe linguistique (le nom de lieu) et le référent représenté dans l'œuvre. Dans cet ordre d'idées, il nous paraît nécessaire de réfléchir sur les liens linguistico-culturels qui unissent un lieu à un personnage ou à un évènement. Examinons les Npl[53] suivants qui sont formés de l'adjectif nominalisé « Saint » véhiculant le statut de sainteté (consenti par l'Église) suivi du Npr :



Figure 46.
Saint-Tropez
Man Ray (1960)



Figure 47.
Saint-Guénolé
Jean Bazaine (1959)



Figure 48.
Saint-Sulpice
Raoul Dufy (1918)

Ces noms propres de lieux portent l'empreinte des personnages historiques honorés par leurs communautés respectives par l'attribut de la sainteté. Leurs noms propres représentent l'indice lexical de sainteté, ou qui font référence à leur sainteté. Pour reprendre les termes de Kripke (1980), il s'agit de « désignateurs rigides » qui désignent le même référent dans tous les mondes possibles. Le sens des noms de saints est un sens symbolique, motivé au niveau contextuel et référentiel par leur existence humaine exceptionnelle. Ce qui fait que plusieurs lieux sont nommés par les noms de Saints. En ce qui concerne notre

[53] Nom propre de lieu

recherche, nous pouvons dire que le sens de ces toponymes est exprimé non seulement par le signifiant du nom propre de saint, mais par la conjonction de celui-ci avec un savoir culturel et encyclopédique du spectateur. « À ces noms, dits historiques, on attache généralement un contenu descriptif culturellement partagé. », affirme Cislaru (2005 : 113). Selon nous, pour mieux saisir la signification d'un titre-Npl, il est important de repérer la réalité géographique qu'il désigne. Par ailleurs, outre leur rôle fondamental dans l'organisation spatiale et la construction sémiotique des lieux, les toponymes participent également à l'ancrage culturelle d'un passé partagé permettant par la même le croisement des structures idéologiques avec les pratiques spatiales de la vie quotidienne. Le titre suivant ne peut qu'attester nos propos :

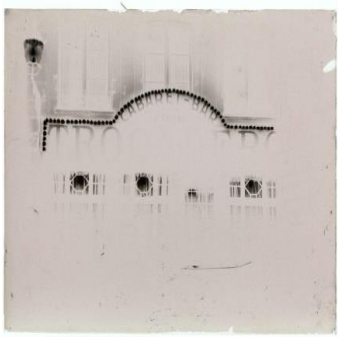


Figure 49.
Strasbourg, prostitution
Eli Lotar (1928-1935)

D'après le titre, Strasbourg est présentée comme une ville de prostitution ou une ville prostituée. Le titre véhicule une représentation d'un « Cabaret bar » (nom inscrit sur la photo). Dans ces conditions, nous sommes conduite à nous pencher sur la notion de représentation et le fonctionnement discursif des noms de lieux. *De facto*, le titre pourrait évoquer des discours autres sur la ville de Strasbourg que l'artiste considère comme la ville de la prostitution. Le spectateur pourrait ainsi accepter un tel discours ou le réfuter. Dans le même cadre, nous citons cet autre exemple à l'appui :

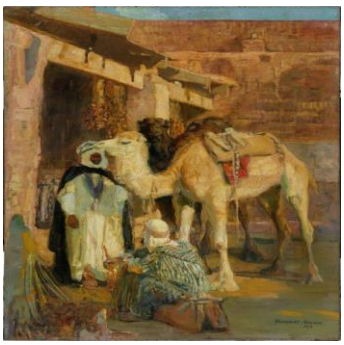


Figure 50.
Marchand de dattes à Biskra
Anna Morstadt (1911)

Ce titre propose une double lecture, spatiale et culturelle : le segment « marchand de dattes » est du côté de l'interprétation culturelle, et le segment « à Biskra » est du côté de l'interprétation locative. Le contexte et la notoriété du toponyme « Biskra » (ville productrice des dattes en Algérie) sont pourvus dans ce cas d'une propriété sémantique et une autre référentielle. Dans une certaine mesure, « Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai » (Mitterand, 1986 : 194).

C'est cependant d'illusion référentielle dont il est ici question sous la plume de Mitterand, non de référence proprement dite. Certains toponymes donnent lieu à une représentation plus au moins stable dans la mémoire collective dans un contexte socioculturel donné fonctionnant « ainsi comme des témoins de l'Histoire, et gardent l'empreinte du temps, marquée éventuellement par des événements inscrits dans cette temporalité » (Cislaru & Lecolle, 2009 : 4). *En sus*, ils « s'associent non seulement à un endroit, mais aussi à un événement ou encore à des propriétés » (Jonasson, 1994 : 150). Avant d'examiner la question de notoriété et de localisation dans les titres-toponymes, nous présentons une classification des titres-toponymes en structuration référentielle. Nous adoptons la classification de Cislaru proposée dans son article « Noms propres : domaine de définition, domaine de référence, sens » (2014) :

- *Domaine de définition* : [nom de] pays, personne, objet, etc.
- *Domaine de référence* : l'ensemble des référents pouvant être désignés par un nom de pays, tels que les États, les peuples, les territoires, les équipes sportives, les événements, etc. Nous constatons une hétérogénéité significative à ce niveau, qui place la discussion qui suit sur le plan de l'usage.

Le tableau ci-après résume cette approche :

Domaine de définition	Domaine de référence	Exemples
Titres d'œuvres d'art/ Toponymes	Pays	*France, Italie, Iran*
	Région	*Ile de France*
	Ville	*Paris, Strasbourg, Biskra*
	Partie d'une ville	o Rue : *Rue Mouffetard, Rue Saint-Jacques, Rue Raynouard* o Avenue : *Avenue René Coty, Paris, Avenue des Gobelins, Avenue de Châtillon, Paris* o Boulvard : *Boulevard st. Martin, Boulevard du Montparnasse* o Place : *Place Gambetta,* André Kertész (1928) o Adresse : *229 Boulevard Raspail*

Tableau 1. Classification des titres-toponymes en domaine de définition vs domaine de référence

D'un point de vue purement morphologique, nous distinguons les toponymes simples (*France, Italie, Iran*), et les toponymes complexes (composés : *Île-de-France* ou groupes nominaux : *Avenue René Coty, Boulevard du Montparnasse*). Ces toponymes peuvent être classés en fonction de l'objet qu'ils désignent, noms de lieux, de pays ou autres. Les toponymes désignant des pays ou des villes n'ont ni le même comportement référentiel que ceux désignant des avenues ou des rues ni le même degré de notoriété.

1.2.3.2. Notoriété et localisation dans les titres d'œuvres d'art

Le point de départ de notre réflexion est un constat que nous avons tiré du nombre important de titres de notre corpus comportant des noms de lieux permettant la localisation des entités représentées. De ce fait, le toponyme apparaît comme une classe fonctionnellement apparentée aux adverbes de lieux et aux prépositions. À titre d'application, nous proposons l'étude des deux cas de figures suivants :

Les noms de lieux connus par la communauté

Dans la perspective de la cognition sociale[54], « le toponyme n'accomplit pas seulement une dénomination géographique, mais dessine des cheminements sémantiques complexes, contingents et parfois originaux, à travers les cadres culturels, identitaires, affectifs et mémoriels d'un sujet ou d'un groupe. » (Paveau, 2008 : 23). De ce fait, *Italie*, *Bretagne* et *Iran* sont trois toponymes connus par la communauté faisant partie du savoir partagé. Cependant leurs représentations via les œuvres d'art sont individuelles et varient d'un artiste à un autre :



Figure 51.
Italie
Henry de Waroquier (1923)



Figure 52.
Bretagne
Gaston Paris (1935)



Figure 53.
Iran
Gilles Ehrmann (1964)

La définitude du référent désigné par le titre n'est pas construite par une spécification postérieure mais elle est en quelque sorte préconstruite. Au sujet des noms de pays, Cislaru atteste que **«** L'usage du nom de pays en tant qu'intégrateur sémantique assure la mise en place d'une activité référentielle collective » (2008 : 55). L'auteure évoque le caractère d'hybridité (2005) de leur sens conceptuel : lieu et pays. Le lieu présume une valeur topologique et des habitants. Quant au pays, il présuppose une valeur institutionnelle, des gouvernants et des citoyens. Nous présumons dans ce cadre que le Npl a acquis « une notoriété suffisante » (Gouvert, 2008 : 396). Il en va de même pour les noms de voies urbaines tels que les rues, les boulevards et les avenues. L'observation de certains titres nous a permis de constater la présence d'un terme spécifieur plus le Npr :

Terme spécifieur (rue, avenue, boulevard) + Npr

[54] Dans la perspective de la cognition sociale, les connaissances sont construites en interaction avec l'environnement et les données « mentales » sont également déposées dans le contexte, comme l'explique clairement Marco Bischofsberger : « Quant à la lignée socioculturelle, elle fait de la cognition un phénomène discursif, situé dans des contextes historiques et sociaux. La cognition quitte, pour ainsi dire, la « tête » de l'individu, pour devenir un phénomène social et distribué, émergeant dans des conditions sociales et culturelles contingentes. Ce courant repose sur la conviction que toute connaissance humaine est le produit d'un acte interprétatif conditionné par des présupposés sociaux. » » (Bischofsberger, 2002 : 157-176).

- **Rue + Npr**



Figure 54.
Rue Mouffetard
Henri Cartier-Bresson (1954)



Figure 55.
Rue Raynouard
Pierre Jahan (1934)



Figure 56.
Rue Saint-Jacques
Man Ray (1936)

Dans ce cas de figure, le « terme catégoriel » (Van Langendonck, 2007) est directement suivi d'un nom propre, simple « Mouffetard », « Raynouard » ou complexe « Saint-Jacques ».

- **Avenue + Npr/Gprép**



Figure 57.
Avenue René Coty, Paris
Bruno Réquillart (1974)



Figure 58.
Avenue des Gobelins
Edith Claire Gérin (1954)



Figure 59.
Avenue de Châtillon, Paris
Louis Stettner (1947-1951)

Le « terme catégoriel » « avenue » est suivi d'un Npr + Npl dans le premier titre, d'un GN, dans le second et d'un N + Npl dans le troisième.

- **Boulevard + Npr**



Figure 60.
Boulevard st. Martin
Lucien Aigner (1937)



Figure 61.
229 Boulevard Raspail
Man Ray (1928)



Figure 62.
Boulevard du Montparnasse
Maurice Tabard (1930)

Dans ces titres, le premier terme spécifieur est obligatoire, il donne une spécificité administrative. Cela explique le fait qu'il fonctionne comme une sorte de classificateur. Il semble intéressant de signaler que le Npr ne peut pas servir à lui seul à nommer la rue, l'avenue ou le boulevard.

Nous ne pouvons pas dire par exemple :

*cette rue s'appelle Mouffetard, mais cette rue s'appelle rue Mouffetard ;

*cette avenue s'appelle René Coty, mais cette avenue s'appelle avenue René Coty ;

*ce boulevard s'appelle st. Martin, mais ce boulevard s'appelle boulevard St. Martin.

Mais il est possible de dire « porte le nom de »[55] :

- Cette rue porte le nom de Mouffetard ;
- Cette avenue porte le nom de René Coty ;
- Ce boulevard porte le nom de St. Martin.

C'est donc l'ensemble *N spécifieur* 1 + *Npr* 2 qui forme le nom de lieu. Il convient de signaler que nous rencontrons cette spécificité dans les titres d'œuvres d'art avec la présence d'un nom tête/spécifieur indiquant le genre artistique : nu, nature morte, autoportrait, etc.

D'ailleurs, plusieurs exemples confirment cette idée :

- **Nu + Gprép /Adj**



Figure 63.
Nu au voile
Man Ray (1928-1929)



Figure 64.
Nu de dos à la toilette
Pierre Bonnard (1934)



Figure 65.
Nu allongé au livre
Julio González (1914)

[55] Il faut noter que les tests sont toujours un peu discutables. Mais ils donnent un certain aperçu des régularités en même temps.

- **Nature morte + Gprép**



Figure 66.
Nature morte à la flûte de pain
Jean Metzinger (1918)



Figure 67.
Nature morte au magnolia
Henri Matisse (1941)



Figure 68.
Nature morte aux fruits
Conrad-Kickert (1922)

- **Autoportrait + Npr**



Figure 69.
Autoportrait de Jean Daligault
Jean Daligault (1942-1943)



Figure 70.
Autoportrait ou portrait d'Eli Lotar
Eli Lotar (1926-1946)



Figure 71.
Autoportrait à Saint-Tropez
Man Ray (1957)

Dans les différents cas de figure, nous observons l'agglutination du terme spécifieur/classificateur dans la dénomination.

Rue / *avenue* / *boulevard* + Npr/GN

Nu / *Nature morte* / *Autoportrait* + N/GN/Gprép/adjectif

Il nous semble intéressant de préciser que cette catégorisation est d'ordre sémiotique puisque nous avons affaire à une combinaison de deux unités syntagmatiques dont les deux membres sont unis par un lien syntaxique (de, ou, à). De l'avis de Bosredon et Tamba, il s'agit d'« une combinatoire extralinguistique qui se projette syntagmatiquement dans la langue sous la forme d'une simple séquentialisation. […] fonctionnant comme une unité compacte et fixe dénommant un objet unique » (1999 : 3).

Nous signalons aussi l'existence, comme titres dans notre corpus, de noms de lieux contextualisés chargés d'histoire.

Les noms de lieux contextualisés, connus par l'artiste

Dans certains contextes, le toponyme semble ne plus se suffire à lui-même. En effet, l'expansion du nom de pays permet de se positionner ou se localiser. Nous argumentons cette idée par les exemples ci-après :

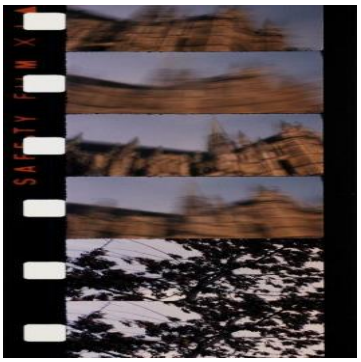


Figure 72.
A Orléans
Teo Hernandez (1989)



Figure 73.
Derrière la gare Saint-Lazare
Henri Cartier-Bresson (1932)



Figure 74.
Sous un pont parisien
Gaston Paris (1932)

Dans ce cas précis, il est intéressant de signaler qu'il existe une différence entre le lieu et la localisation : le premier est l'endroit où l'on est ou l'endroit où se trouve un objet ou un être et le second est la position de l'un ou de l'autre par rapport à un point de repère. Dans le premier exemple (Fig. 72), il s'agit d'un lieu : la ville d'Orléans. Dans le second (Fig. 73), il s'agit d'une localisation « derrière la gare Saint Lazare » et dans le troisième (Fig. 74), il s'agit également d'une localisation « Sous un pont parisien ». Dans leur sens locatif, les prépositions « sous » et « derrière » expriment une localisation précise alors que la préposition « à », dans le titre *A Orléans*, peut exprimer la localisation ou la destination. Nous constatons, dans ces exemples, que la syntaxe est locative (*A Orléans*, *Derrière la gare*, *Sous un pont*, etc.) : de fait, la référence spatiale est toujours présente. Nous examinons d'autres exemples comme :



Figure 75.
Vieil homme et enfant dans la rue, Maroc
André Steiner (1933)



Figure 76.
Barque au bord de l'eau, Naples
Jean Moral (1934)



Figure 77.
Le Temps de rien à Montpellier
Noritoshi Hirakawa (2001)

Dans le premier exemple (Fig. 75), le point d'ancrage est le Maroc ; la localisation est dans la rue ; les acteurs sont [un Vieil homme] et [un enfant]. Dans le second (Fig. 76), il s'agit d'une représentation d'une « barque », au bord de l'eau à Naples. Remarquons tout d'abord que l'information spatiale supplémentaire, ajoutée au Npl dans ces titres joue un rôle important dans la visualisation de la représentation. De la sorte, l'artiste localise la scène de sa représentation. Dans le troisième titre *Le Temps de rien à Montpellier* (Fig. 77), la scène se passe à Montpellier ; il s'agit d'un « temps de rien ». Nous pouvons observer dans cet exemple l'articulation entre spatialité et temporalité. Cela fait que tout nom de pays, comme tout nom propre d'ailleurs, a un référent extralinguistique. Les exemples plus haut illustrent la référence à un espace bien défini qui a, à notre sens, pour fonction principale de localiser la scène de la représentation. À cet effet, ces titres « montrent que l'espace est également perceptible en termes de contenant, ce qui soulève la question de la configuration de l'espace en rapport avec les objets qui l'occupent » (Cislaru & Lecolle, 2009 : 3). D'autre part, et d'un point de vue sémantique, les toponymes ont un statut paradoxal. D'un côté, ils sont des dénominations sémantiquement analysables en deux composants (rue + Npr/boulevard + GN, etc.) et ayant un seul sens : nom de lieu. D'un autre côté, leur fonctionnement nominal (nommer un lieu) semble indépendant de leur signification. En effet, ils sont fixés par un acte de baptême communautaire ou institutionnel fixe appartenant à une mémoire collective et officielle sur une échelle locale ou nationale.

Conclusion

Ce chapitre nous a permis de constater que le mot titre lui-même jouit de divers usages et de multiples acceptions : « inscription », « nom », « désignation », « appellation », « élément linguistique », « mot de paratexte », « drapeau », « pierre d'assise », « instrument interprétatif », « artefact de réception », « un équivalent linguistique », « légende, tête de chapitre ». Le mot « titre » se distingue de ce fait par de multiples usages qui émanent de différentes approches.

Nous avons également démontré que les titres d'œuvres d'art constituent aussi bien leur désignation, leur dénomination et leur nomination, en corrélation avec le point de vue adopté par l'artiste. Nous avons également étudié les propriétés du titre en comparaison avec le nom propre pour prouver que le titre constitue le nom propre de l'œuvre d'art.

Enfin et dans une approche onomastique, nous avons analysé le cas des titres anthroponymes et toponymes : deux classes de noms propres que nous considérons comme des noms « purs » et/ou « non modifiés » et qui ont des spécificités sémantico-référentielles et

discursives distinctives. Précisons toutefois que comprendre l'intitulation onomastique, c'est d'abord la placer et la comprendre à l'intérieur du cadre de la nomination du monde dans son aspect à la fois langagier, socioculturel et discursif. Ces trois derniers aspects sont eux-mêmes à considérer à la fois dans une perspective historique que multiculturelle. Par ailleurs, tout système de nomination onomastique implique une situation de discours : la référence. Nous référons toujours à quelqu'un ou à quelque chose : un être ou un objet du monde. La toponymie, tout comme l'anthroponyme, sont essentiellement dans le domaine de la référence.

Qu'en est-il dès lors des composantes lexicologiques des titres d'œuvres d'art ?

Chapitre 2 : Approche lexicologique des titres d'œuvres d'art

Qu'est-ce qu'un mot ? Question simple en apparence, sauf pour les linguistes.
Rey (1967).

Dans ce chapitre, nous nous penchons sur un élément fondamental de la langue et de la communication : le lexique, en rapport avec le titre et la titrologie. En effet, les titres artistiques, sous toutes formes qu'ils soient, sont déjà des lexèmes étant donné qu'ils fonctionnent comme des dénominations. Ils appartiennent donc au lexique de la langue dans laquelle ils sont produits. Nous essaierons dans ce qui suit d'interroger la nature lexicale du titre utilisé pour désigner une œuvre d'art et sous quelle structure morphosyntaxique elle se présente.

Nous avons à préciser que notre approche des titres d'œuvres d'art considère les titres d'abord comme des faits de langue, c'est-à-dire comme des lexies. Ainsi, dans cette sous-partie, notre objectif est d'analyser les titres dans une approche lexicologique[56] qui considère que la signification[57] d'une unité lexicale donne les conditions nécessaires et suffisantes que le référent[58] (objet ou situation du monde) doit satisfaire pour pouvoir être dénommé par cette unité. Pour ce faire, nous allons, d'une part, nous attarder sur quelques notions terminologiques fondamentales relatives au lexique et aux analyses lexicales qui nous sont indispensables pour l'analyse des faits de sens[59] lexical, des formes linguistiques et des formes artistiques en rapport avec la référence. D'autre part, nous tenons à observer les titres d'œuvres d'art en tant qu'unités lexicales à valeur dénominative. Les descriptions proposées à travers des différentes lectures et recherches que nous avons faites relèvent des premières

[56] Discipline linguistique, la lexicologie pose les bases théoriques de l'étude du vocabulaire. Alain Rey (1977 : 159), la considère comme « l'étude scientifique du lexique. L'objet de la lexicologie est une théorie compréhensive du fait lexical, tant au niveau des structures (lexique, vocabulaires) que des unités (mot, idiome) ». (*TLFi*).

[57] La signification est « le concept clé autour duquel s'organise toute la théorie sémiotique. Elle « est susceptible de désigner tantôt le faire (la signification comme procès), tantôt l'état (ce qui est signifié) ». Entendue « comme la mise en place des relations— ou comme leur saisie — la signification s'inscrit comme "sens articulé", dans la dichotomie sens/signification », le terme de sens. Renvoyant ici à ce qui est antérieur à la production sémiotique. Interprétée comme la réunion du signifiant et du signifié dans la constitution du signe, la notion de signification peut être utilisée comme synonyme de sémiosis. » (Greimas & Courtés, 1979 : 352).

[58] C'est à quoi « les signes renvoient : les objets (animés ou inanimés) du monde réel, leurs qualités leur relations, mais également le objets (qualités et relations) du monde imaginaire. Le schéma ci-dessous reprend le modèle proposé par Lyons : un objet quelconque (C) dans le monde extérieur suscite une pensée (B) dans l'esprit du locuteur et cette pensée à son tour fait naître un signe (A) » (Courtés, 1991 : 46-48).

[59] Le terme peut renvoyer soit « à ce qui permet les opérations de paraphrase ou de transcodage », soit à « ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité ». Il se manifeste sous forme de signification articulée. « Le sens accède à la signification du fait de son articulation en deux formes distinctes correspondant aux deux plans du langage : le plan de l'expression et le plan du contenu. » (Greimas & Courtés, 1979 : 348, 368).

réflexions que nous avons eues sur la lexicologie et constituent des prémisses pour la formalisation de nos hypothèses d'analyse de départ, pour une approche en langue des titres d'œuvres d'art.

2.1. La lexicologie des titres d'œuvres d'art

La linguistique distingue les mots-outils d'une langue ou mots grammaticaux (déterminants, pronoms, prépositions, conjonctions), par opposition aux mots pleins que sont les mots lexicaux (noms, adjectifs, verbes et adverbes). D'après Mortureux « Les mots dits « pleins » servent donc à référer, c'est-à-dire à correspondre aux réalités, dont ils sont le nom dans la langue : ils permettent de parler de ces réalités » (2008 [2004] : 9). Elle ajoute que « les mots pleins, pourvus d'une valeur dénominative, désignent les choses dans les discours en vertu de leur signification dans la langue. La dénomination constitue la particularité sémantique des mots « pleins » » (*Ibid*.). Sous ce rapport, nous considérons que les titres sont des mots pleins, des mots lexicaux qui véhiculent du sens et qui décrivent le monde, êtres et objets, réels ou virtuels et donc qui ont des référents. En revanche, le sens d'un mot plein demeure tributaire de facteurs étroitement liés au contexte et au cotexte de l'emploi des mots. De plus, nous pensons que les œuvres d'art sont les référents de premier degré des mots pleins constituant les titres. En tant que lexème, le titre véhicule l'identité de l'œuvre d'art. Dans l'approche qui est la nôtre, il est étudié comme unité lexicale dans les différentes manifestations de sa structure.

Nous partons du fait qu'une unité lexicale est l'élément de base du lexique d'une langue. Cette unité demeure abstraite tant qu'elle n'est pas utilisée dans un contexte déterminé. Elle renvoie à des entités du monde réel. En effet, « Les unités lexicales ne peuvent être appréhendées comme des entités isolées, closes sur elles-mêmes, elles doivent au contraire être définies en termes d'emplois dans le cadre des phrases où elles apparaissent » (Le Pesant & Mathieu-Colas, 1998 : 6). Par ailleurs, Benveniste considère que « le « sens » d'une unité lexicale se définit par la totalité de ses emplois, par leur distribution et par les types de liaisons qui en résultent » (1966 : 290). Dans la même perspective, nous considérons les titres comme des mots pleins dotés de sens et ils réfèrent à des objets de la réalité qui sont, dans le cas de notre étude, les œuvres d'art. A ce titre, nous avons à ajouter que le référent est ici l'œuvre et non l'objet dont elle est la représentation[60]. Ce

[60] Le concept de représentation […] repose sur une double métaphore, celle de la représentation théâtrale et celle de la représentation diplomatique. La première suggère l'idée de la « mise en présence » : la représentation

référent de second degré sera analysé dans le cadre de l'approche sémantique[61] de l'œuvre artistique, en l'occurrence son contenu. Nous nous limitons ici à « Cette relation entre la signification des mots pleins et leur capacité à désigner les choses s'appelle leur valeur dénominative. » (Mortureux, 2008 [2004] : 9). En effet, le mot *X* désigne le référent *Y*. Il le catégorise afin que tel mot, dans tel cotexte et tel contexte, réfère à tel objet. Cet acte langagier est dénominatif étant donné que les êtres et les objets sont désignés par les unités linguistiques d'une langue commune. Il y a donc un rapport contigu entre les unités lexicales utilisées en langue et le sens qu'elles véhiculent.

> […] le sens d'une unité lexicale est la représentation *interne* ou l'image mentale ou l'idée ou encore le concept de l'entité *externe* à laquelle renvoie et à laquelle nous associons cette unité. Le mot *cheval* renvoie aux êtres que sont les chevaux, le mot *table* aux objets que sont les tables, etc., et pour que *cheval* et *table* puissent être attribués à un objet particulier de la réalité il faut que cet objet corresponde à l'image ou concept ou catégorie de 'cheval' ou de 'table', c'est-à-dire qu'il présente les traits ou propriétés qui forment le concept (ou intension) ou la catégorie[62] à laquelle renvoient *cheval* ou *table*.
>
> (Kleiber, 2022 : 208).

Notons que, étant généralement polysémiques, les mots du dictionnaire ne sont actualisés qu'en discours. Ils acquièrent tel ou tel sens en fonction de l'usage qui en est fait, c'est-à-dire en contexte. Dans cette optique, l'étude du lexique d'une langue est la lexicologie définie comme suit :

> La lexicologie « s'attache résolument à montrer les liens qui s'établissent entre les mots tels qu'on peut les voir dans un dictionnaire par exemple, et les mots tels qu'ils apparaissent dans des discours déterminés. Dans les discours, ils désignent des éléments de la réalité non linguistique qui appartiennent à la situation de communication, et c'est leur rôle le plus évident pour les locuteurs. »
>
> (Mortureux, 2008 : 4).

Si les mots sont les mêmes, les significations ne sont ni toujours, ni obligatoirement les mêmes. Plusieurs paramètres entrent en considération pour que le sens soit dévoilé. Outre la polysémie des mots, il faut tenir compte de la prégnance du contexte sur le choix et l'emploi des mots. C'est dans ce cadre que Niklas-Salmien affirme que « Menée dans une perspective historique, la lexicologie étudie l'apparition de nouvelles unités lexicales et

---

expose devant le spectateur, sous une forme concrète, une situation signifiante, des figures évocatrices, des enchaînements d'actions exemplaires ; et elle rend ainsi présents le destin, la vie, le cours du monde, dans ce qu'ils ont de visible, mais aussi dans leurs significations invisibles. La seconde métaphore suggère l'idée de « vicariance » : la représentation est cette sorte de transfert d'attribution en vertu duquel une personne peut agir en nom et place d'une autre, servir de tenant lieu à la personne qu'elle représente. (Ladrière, 1999).

[61] Domaine de la linguistique dont l'objet est le sens, la signification des unités lexicales. La « science des significations » ou science de ce à quoi les signes renvoient, de façon plus générale, tout ce qui concerne le signifié ou plan du contenu d'un système sémiotique, indépendamment de ses différentes manifestations possibles. (*Encyclopédie Hachette multimédia*, 99).

[62] Ou qu'il présente un degré de similarité suffisant avec le prototype de la catégorie (Kleiber, 1990).

l'évolution du sens des mots. » (1997 : 5). À titre d'exemple, et dans le cadre de notre étude, nous citons ici des œuvres d'art dont les titres sont *Nu, Nu bleu II,* unité lexicale à valeur dénominative.

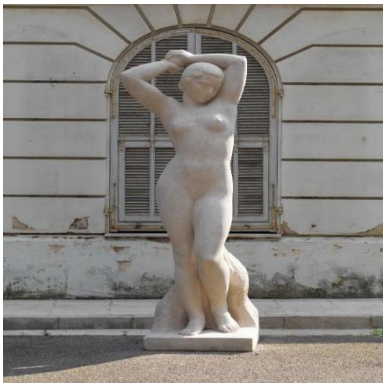


Figure 78.
Nu
Georges Saupique (1936-1937)



Figure 79.
Nu bleu II
Henri Matisse (1952)

Ces titres renvoient, dans un premier temps, à l'objet lui-même (l'œuvre d'art) et dans un second temps à son contenu (la représentation). Il s'agit de la sculpture d'un corps féminin nu. En second temps, le lexème « nu » n'a pas une valeur adjectivale mais plutôt dénominative parce que dans cet usage il ne renvoie pas à une femme nue mais au genre artistique de l'œuvre en question : le nu[63] ; le nu bleu.

Par ailleurs, et dans une visée didactique, Lehman et Martin-Berthet décrivent l'objet de la lexicologie en mettant l'accent sur le rapport contigu entre le lexique et la sémantique en affirmant que :

> La lexicologie a pour tâche d'établir la liste des unités qui constituent le lexique, et de décrire les relations entre ces unités. Les unités lexicales en effet ne sont pas données, mais à établir […]. D'autre part, le lexique n'est pas une simple liste d'unités, qu'on ne pourrait ordonner que par l'ordre alphabétique ; il s'organise sur les deux plans du sens et de la forme :
> - la sémantique lexicale étudie l'organisation sémantique du lexique : elle analyse le sens des mots et les relations de sens qu'ils entretiennent entre eux ;
> - la morphologie lexicale étudie l'organisation formelle du lexique : elle analyse la structure des mots et les relations de forme qui existent entre eux. Les classes sémantiques et les séries morphologiques à leur tour entretiennent des relations complexes. Le lexique apparaît ainsi, de même que l'ensemble de la langue, comme une « structure des structures ». Il est de plus lié à la syntaxe, puisque les mots sont employés dans des phrases.
>
> (2002 : XIII).

L'enchevêtrement constaté entre lexique, syntaxe et sémantique constitue le fond d'une langue et de l'usage qui en est fait. Autrement dit, c'est la description des outils/signes

[63] Le nu est un genre artistique qui consiste en la représentation du corps humain dans un état de nudité.

linguistiques (les mots) et leur fonctionnement en discours qui intéressent la lexicologie. Le sens des mots est éclairé par leur apparition dans la phrase et par le contexte socioculturel de production-réception de chaque unité lexicale.

Le choix des mots par le locuteur, en l'occurrence l'artiste, est à la fois libre et contraint. Si la structure de la phrase impose telle nature du mot, la sémantique ne la suit pas toujours, d'où le phénomène de création lexicale, largement répandu dans le domaine des arts.

Dans ce cadre, nous rappelons que le lexique se compose d'unités dites simples (*Nu*) et d'autres dites composées (*Mot de passe*). La composition se manifeste de différentes manières : par dérivation ou par association de plus d'un mot. À cet effet, nous retenons les propos de Schwarze quand il affirme que :

> La sémantique lexicale est 1' étude linguistique du sens des mots. Le sens d'un mot donne est un potentiel de référence, code et représente dans le lexique mental. Dans le discours, la référence s'établit sur la base de trois instances : le sens lexical, l'information fournie par un contexte ou une situation et les connaissances non-linguistiques. Se superpose ainsi à la représentation lexicale une représentation discursive, souvent modifiée, souvent plus riche ou plus précise.
>
> (2001 : 1).

Il est évident que la sémantique lexicale ne se limite pas au sens des mots isolés, dits simples. Autrement dit, elle ne se limite pas exclusivement à la recherche du sens des mots en langue mais elle les étudie également en discours, c'est-à-dire dans le cadre de l'usage. À ce propos, il est attesté que c'est l'usage qui donne sens aux mots.

Ainsi, si les titres monolexicaux transforment les noms et les adjectifs en noms propres, les titres polylexicaux deviennent-ils des séquences figées monosémantiques ? La question qui se pose alors sur le plan sémantique est si le sens de la séquence lexicale, impérativement polylexicale, réside dans la fusion entre le sens des éléments qui la composent ou si elle acquiert un sens nouveau. Cela dit, les titres polylexicaux peuvent-ils devenir des séquences figées [64] ? Et par voie de conséquence influencent-ils l'interprétation ou la compréhension de l'œuvre d'art ?

En ce sens, nous étudierons en particulier les titres comme des séquences nominales figées attribuées aux œuvres artistiques.

[64] Les séquences figées sont des expressions linguistiques qui se caractérisent par leur stabilité et leur immuabilité. Elles sont souvent utilisées dans des contextes spécifiques et ne peuvent pas être modifiées sans altérer leur sens. Grâce à leurs particularités linguistiques, telles que l'oblicité des dénominations, la stratification de leurs structures et la polylexicalité de leurs signifiants, les séquences figées offrent une opportunité d'étudier certains concepts fondamentaux de la linguistique moderne. Par exemple, on peut explorer la référence, la conceptualisation et l'arbitraire du signe en relation étroite avec l'acte de dénomination.

2.2. Le titre : une séquence nominale figée

Les titres d'œuvres d'art semblent avoir les propriétés des expressions figées. En effet, certains artistes ont recours à des expressions figées pour dénommer les œuvres d'art qu'ils produisent. L'efficacité de cet emploi, à notre sens, tient essentiellement au fait que les expressions figées permettent une mémorisation rapide de termes déjà connus et utilisés dans une intitulation. Notre approche de la question du figement des titres d'œuvres artistiques s'inscrit dans la cadre de la sémantique lexicale. Nous nous demandons donc s'il existe des relations sémantiques entre l'expression figée et le contenu de l'œuvre. C'est ainsi que l'artiste dispose aussi bien des mots, des référents que des sens en partage.

L'attribution d'un titre X à une œuvre d'art Y constitue l'attribution d'une identité de ladite œuvre. Le titre comme signifiant est définitivement bloqué pour désigner le référent en question. Toute modification de cette structure d'origine engendre un titre différent.

Cependant, lesdits sens ne sont jamais statiques. Les artistes ont un savoir partagé relatif au lexique qu'ils s'approprient et que chacun d'eux actualise en discours. En effet, « La référence lexicale (correspondance entre un mot et une chose) s'opère donc dans les discours, sur la base d'une connaissance fixée dans le lexique de la langue. » (Mortureux, 2008 [2004] : 10). Partagée et enrichie par l'artiste, chaque unité lexicale véhicule un ou plusieurs sens et renvoie à un ou plusieurs référents en fonction de son actualisation en discours. C'est dans cet ordre d'idées que Milner distingue la référence virtuelle de la séquence nominale utilisée, sa signification dans la langue, et sa référence actualisée, voire son sens dans un discours donné tel que celui de l'artiste.

> Une séquence nominale a donc une référence qui est le segment de réalité qui lui est associé. […] : le segment de réalité associé à une séquence est sa référence actuelle : l'ensemble des conditions caractérisant une unité lexicale est sa référence virtuelle.
> (1976 : 63-64).

La référence virtuelle d'une unité est celle présentée dans la définition du dictionnaire, celle en langue. Quant à la référence actualisée, elle est celle que la séquence nominale acquiert en discours, en fonction de son usage et de son contexte. Il convient donc de souligner que le titre de l'œuvre d'art pourrait être une unité ou une séquence lexicale construite en langue et actualisée en discours. Il constitue une unité linguistique à valeur dénominative. Nous parlons ici des unités référentielles à valeurs dénominatives. À ce sujet, Kleiber précise que :

> Pour que l'on puisse dire d'une relation signe ← — → chose qu'il s'agit d'une relation de dénomination, il faut au préalable qu'un lien référentiel particulier ait été instauré entre l'objet x, quel qu'il soit, et le signe X. Nous parlerons pour cette fixation référentielle, qu'elle soit le résultat d'un acte de dénomination effectif ou celui d'une habitude

> associative, d'acte de dénomination, et postulerons donc qu'il n'y a relation de dénomination entre x et X que s'il y a eu un acte de dénomination préalable.
>
> (1984 : 79).

En effet et à la suite de la lecture de l'article de Kleiber, nous pouvons envisager la dénomination selon deux points de vue :

- Acte de nommer le réel dans un discours

- Le résultat de cet acte : le mot ou la séquence lexicale qui verbalisent un segment de la réalité

Fait linguistique, la dénomination, mot simple ou structure figée, engage ainsi la connexion entre signe et monde, entre langue et discours, entre sens et référence. C'est ainsi que « La dénomination apparaît comme une des propriétés majeures des unités lexicales référentielles. » (Petit, Haillet & Salvador, 2017). Dans l'optique de notre étude portant sur les titres des œuvres d'art, nous postulons que toute unité lexicale référentielle dont le référent est un objet de la réalité est, dès lors, dénominative. La dénomination est, donc, la propriété de toute unité lexicale à valeur référentielle dont les titres des œuvres.

> Réciproquement, toute séquence, quelle qu'elle soit, devient un SN dès qu'elle occupe la position sujet. Le SV ou l'adjectif ne sont pas, sur le plan logique, référentiels car ils n'occupent pas une position sujet mais prédicative et par là même dépendante du sujet.
>
> (Petit, 2006 : 95).

Nous essayerons par la suite d'étudier le titre d'œuvre d'art comme un cas de figement dans le cadre de la dénomination.

2.3. Analyse de quelques cas de figement

Le figement[65] est un processus langagier qui a donné lieu, ces dernières décennies, à une abondante littérature. Nous nous limitons, quant à nous, à un rappel des principes généraux du figement en rapport avec notre étude des titres artistiques. Il est à souligner que le figement est un phénomène linguistique inhérent aux langues naturelles. Il s'agit d'un phénomène qui n'a pu s'imposer dans les études de la langue qu'à partir de la deuxième moitié du XXème siècle grâce aux travaux d'Europhras (1999), de Gross, Mejri (1997/2003), Anscombre (2003), Mortureux (2003) et Mrabti et Vaguer (2005). Ainsi, dans le domaine des sciences du langage, « Le figement est un processus linguistique qui, d'un syntagme dont les

[65] Le *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage* (1994) définit le figement comme « le processus par lequel un groupe de mots dont les éléments sont libres devient une expression dont les éléments sont indissociables. Le figement se caractérise par la perte du sens propre des éléments constituant le groupe de mots, qui apparait alors comme une nouvelle unité lexicale, autonome et à sens complet, indépendamment de ses composants » (Dubois et *alii*, 1994 : 202).

éléments sont libres, fait un syntagme dont les éléments ne peuvent être dissociés. Ainsi, les mots composés (compte rendu, pomme de terre, etc.) sont des syntagmes figés. » (*Dictionnaire de Linguistique*, Larousse). Par ailleurs, nous soulignons qu'« Il est incontestable qu'actuellement le figement est devenu une dimension fondamentale dans la description des langues » (Mejri, 2005). Cette importance trouve sans doute son explication dans le fait que, dans la langue, les unités polylexicales dépassent très largement les unités monolexicales. Le figement est transversal puisqu'il touche aux différentes parties du discours et dépend de critères formels à la fois sémantiques et syntaxiques. Il peut être relatif ou absolu. Nous signalons que la littérature sur la question a montré que le figement lexical est l'un des mécanismes de création des unités lexicales permettant de transformer des séquences polylexicales [66] en un bloc qui fonctionne comme une seule unité. En définissant la polylexicalité des séquences figées, Petit remarque que « le terme polylexicalité implique que la séquence concernée forme un tout constitué lui-même de plusieurs unité lexicales » (2008 : 133). Rappelons que le figement lexical consiste en la création d'une nouvelle unité lexicale en associant deux ou plusieurs unités autonomes, déjà existantes dans la langue, avec des sens respectifs propres. Les unités indépendantes perdent souvent une partie ou la totalité de leur sens propre pour créer un nouveau sens dans la séquence figée dans laquelle elles se trouvent. Nous citons quelques exemples de titres d'œuvre d'art de notre corpus : *Tire-bouchon* (Fig. 81), *Pense-bête* (Fig. 91/92), *Sous-sol* (Robert Mallet, 1936).

Nous ajoutons aussi que le figement est à la fois syntaxique et/ou sémantique. En effet, d'après Gross, les expressions figées sont caractérisées par un figement sur le plan syntaxique ou sémantique.

> Une séquence est figée du point de vue syntaxique quand elle refuse toutes les possibilités combinatoires ou transformationnelles qui caractérisent habituellement une suite de ce type. Elle est figée sémantiquement quand le sens est opaque ou non compositionnel, c'est-à-dire quand il ne peut pas être déduit du sens des éléments composants.
>
> (1996 : 154).

Ainsi, une séquence figée n'admet aucune modification par l'ajout d'un élément supplémentaire tel qu'un adverbe, par exemple. Elle n'admet pas, non plus, l'omission d'aucun élément de ses constituants. L'arbitraire du signe linguistique, voire le signifiant, impose un rapport stabilisé entre l'œuvre d'art et la structure syntaxique qui la désigne, c'est-à-dire son titre.

[66] Les mots polylexicaux (ou mots complexes), correspondent à toute unité (ou catégorie grammaticale ou partie de discours) composée de deux ou de plusieurs mots simples ou mots dérivés préexistants.

Sur le plan linguistique et graphique aussi, la séquence figée (désormais SF) constitue un bloc soudé qui n'admet ni coordination ni ajout d'un déterminant, ou d'un adjectif. À ce propos, Mortureux avance que « Le figement lexical est un processus de fixation entre une séquence signifiante et une signification, qui aboutit au codage d'un signe polylexical, c'est-à-dire constitué de plusieurs unités à la fois linguistique et graphique » (2008 : 105). Une fois stabilisée en langue, la SF acquiert toutes les valeurs référentielles comme toute unité lexicale, simple ou complexe. Il s'agit d'un nouveau référent mis à disposition de la communauté linguistique qui en fera usage. De la sorte, « l'accrochage référentiel de la SF se fait sur la base d'entités référentielles déjà existantes qui s'éclipsent au profit de la référence nouvelle tout en gardant dans leur structure stratifiée les relations référentielles de base » (Mejri, 2000 : 613).

Ce qui donne lieu à une liaison qui « est mémorisée par les locuteurs, qui en discours utilisent ce signe pour designer tel ou tel référent en fonction de sa valeur dénominative. » (Mortureux, 2008 : 105). Sur le plan linguistique, le figement est propre aux langues naturelles ; cependant, sur le plan discursif, les SF finissent par se stabiliser en langue. Mejri précise à ce propos que « Le figement est un processus linguistique inhérent aux langues naturelles par lequel des séquences linguistiques, initialement employées comme séquences discursives libres, se trouvent, pour des raisons diverses, partiellement ou entièrement solidifiées. » (2000 : 610). À l'instar de plusieurs phénomènes langagiers qui ont « la peau dure », le figement perdure même quand aussi bien son référent que le sens qu'il véhicule ne sont pas pertinents. La langue évolue avec le temps et certaines SF demeurent présentes en langue, malgré leur caractère archaïque. Dire par exemple « Frapper le fer tant qu'il est chaud » n'a aucun impact sur la génération de la communication virtuelle. De ce fait, « Le figement maintient dans l'usage contemporain des expressions complètement démotivées et opaques aux lecteurs contemporains » (Mortureux, 2008 : 111). Cependant, le figement demeure un facteur déterminant participant à l'enrichissement d'une langue puisqu'il « est l'unique source d'outils syntaxiques : c'est grâce à des phénomènes de grammaticalisation (…) que les langues se dotent de tous les paradigmes de morphèmes lexicaux. », atteste Mejri (2003 : 25).

Il est à remarquer dans ce cadre que le figement ne s'applique pas de la même façon dans tous les cas de figure. Il peut être total comme il peut être partiel. Nous parlons alors de degrés de figement. Sur le plan sémantique, les éléments constituant une SF perdent souvent une partie ou la totalité de leur sens comme unité autonome. Gérard Petit note à ce propos que « Quel que soit le degré de figement, il est acquis que le sens lexical isole une catégorie

référentielle suffisamment autonome pour pouvoir être identifiée en elle-même et par opposition à d'autres qui lui sont connexes. » (2008 : 134). Malgré toutes les réserves formulées par les linguistes, les SF « offrent l'occasion d'étudier sous un angle nouveau certains concepts fondamentaux de la linguistique moderne comme la référence, la conceptualisation, l'arbitraire du signe, etc., et ce, en rapport étroit avec l'acte de dénomination » (Mejri, 2000 : 609). Par ailleurs, il est à préciser ici que le figement qui nous préoccupe dans le cadre de cette étude est relatif à la dénomination attribuée à des œuvres d'art. Le changement de statut des unités lexicales autonomes dans le processus de figement est tel que la SF acquiert une nouvelle valeur référentielle qui pourrait garder une partie de la référence de l'une des unités autonomes. Comme argument à notre propos, nous prenons pour exemple le titre suivant :



Figure 80.
Le mot de passe
Alfred Deux (1995)

Dans le langage quotidien « un mot de passe » est un mot ou suite des mots convenus que nous saisissons pour se faire connaitre. Il s'agit d'une relation dénominative et référentielle codée qui unit une SF à son référent stabilisé en langue. Dans notre exemple, il s'agit d'une image qui ressemble à celle d'un insecte. Le sens de la SF ainsi que la référence prennent ainsi une autre forme. S'agit-il peut être d'une « image/dessin de passe » ? De ce fait, la séquence figée « mot de passe » est employée indépendamment du référent qu'elle dénomme initialement. Ainsi, nous pouvons constater qu'une SF peut renvoyer à plus d'un référent. Un mot de passe peut bel et bien être un dessin ou une image.

Nous avons souligné auparavant que les titres des œuvres d'art dans l'approche qui est la nôtre sont des dénominations. Pris dans le contexte extralinguistique de sa production, le titre véhicule aussi bien le point de vue de celui qui l'utilise qu'un point de vue sur le référent auquel il renvoie. Nous soulignons toutefois que « la dénomination entraîne facilement dans des domaines aussi complexes que le rapport avec le monde, c'est-à-dire tout ce à quoi renvoient les unités linguistiques, qu'il soit réel ou non, qu'il relève des choses, des êtres, des

idées, des procès, des façons d'être ; bref, tout ce qui est nommable. » (Mejri, 2000 : 610). Dans le même ordre d'idées, une précision de taille consiste à dire que « La dénomination résulte d'une association référentielle codée entre un segment de réalité et une séquence linguistique. » (Petit, 2008 : 134). La dénomination permet ainsi de passer de l'univers être-objet à des opérations intellectuelles diverses. Elle traduit l'existence du référent dans le monde.

Outre cet aspect extensible de la notion de dénomination, d'autres problèmes se posent au locuteur tels que le rapport dénomination/signe linguistique, référent et signifié et la question de la référence. Il est à préciser ici que dans le cadre de notre étude, nous nous limitons uniquement aux séquences nominales des titres d'œuvres d'art qui par voie de conséquence démontrent une sorte de figement. À cet effet, nous pensons qu'il y a un lien étroit entre quelques dénominations et le figement.

Nous constatons donc qu'outre la morphosyntaxe, l'aspect sémantique de la SF est important. Ce dernier se distingue par une sorte d'opacité sémantique. Ce critère fondamental concerne le sens de la séquence figée. Dès que le sens des séquences nominales ne peut pas être calculé à partir du sens de chaque élément et si le résultat voulu des séquences nominales n'est pas prévisible, nous parlons alors d'un figement lexical.

Nous ajoutons à cela le critère qui concerne des restrictions distributionnelles. En effet, la séquence figée répond à une structure qui refuse toute permutation entre les différents constituants qui la constituent. Un autre critère à signaler est celui du blocage des propriétés transformationnelles. Cela implique qu'il est impossible de recourir à une transformation de l'un des éléments de la séquence figée de toute nature qu'elle soit. Cependant, nous rencontrons des SF nominales dont l'un des constituants est au pluriel : *un tire-bouchon* / *des tire-bouchons*. Nous citons un dernier critère relatif à la restriction des insertions dans des SF. En effet, les séquences nominales figées ne permettent aucune insertion d'adverbes d'intensité tels que *très, autant, assez, extrêmement*, etc., puisque l'insertion d'un adverbe élimine le sens figé de la SF. Cela nous amène donc à aborder la question des séquences nominales dénominatives qui constituent le socle de notre réflexion dans cette recherche.

Il est à souligner qu'en linguistique, les expressions figées, également appelées locutions idiomatiques, se caractérisent par leur non-compositionnalité. Cela signifie que leur sens ne peut pas être déduit de manière transparente à partir de la signification de leurs composants individuels. En d'autres termes, elles ne sont pas formées par une simple combinaison de mots, mais ont un sens global qui ne peut pas être décomposé en parties distinctes. Le blocage des propriétés transformationnelles fait référence au fait que ces

expressions ne peuvent pas subir les mêmes transformations syntaxiques que des phrases ou mots ordinaires. Par exemple, elles ne peuvent pas être modifiées par des opérations telles que la passivation, la nominalisation ou la pronominalisation. En somme, l'étude des expressions figées et de leur non-compositionnalité offre des informations intrinsèques sur la structure linguistique et la fixité des expressions dans une langue. A ce titre nous citons les exemples ci-après :



Figure 81.
Tire-bouchon
Ettore Sottsass (1993)



Figure 82.
Douce-amère
Georges Rouault (1938)



Figure 83.
Ci-contre
Moï Ver (1931)

Les noms composés *Tire-bouchon*, *Ci-contre*, *Douce-amère*, *Haut-parleur* sont des titres polylexicaux. Ils sont constitués de deux unités lexicales mais ils en forment une pour laquelle la graphie propose des traits d'union. En effet, leur syntaxe est figée et nous ne pouvons pas par exemple mettre un article défini/indéfinie à « bouchon ». Ceci dit la détermination ne peut porter que sur l'ensemble et non sur les substantifs pris séparément parce que la structure est un tout indécomposable. De fait, ces titres ont un sens global qui ne peut pas être déduit de manière transparente à partir de la signification de leurs composants individuels : le sens ne peut pas être décomposé en parties distinctes.

Dans d'autres exemples comme :



Figure 84.
Porte-manteau
Václav Chochola (1944)



Figure 85.
Casse-noix Torq
Josh Owen (2018)

L’opacité sémantique de ces dénominations n’est pas assez forte, ce qui signifie que le sens global ne se déduit pas directement du sens de chaque terme individuel. Par ailleurs, certains noms composés sont plus figés que d’autres. Le nom « abat-jour » en est un parfait exemple.



Figure 86.
Abat-jour
Man Ray (1921-1954)

En résumé, le degré de figement des noms composés dépend de leur fréquence d’utilisation, de leur transparence sémantique et de leur capacité à subir des transformations grammaticales. Certains sont plus rigides, tandis que d’autres sont plus flexibles dans leur utilisation. À ce propos, Mathieu-Calas avance que « nous convenons de désigner, sous l’appellation de noms composés, toutes les formes nominales non soudées présentant un certain « degré » de figement (cf. G. Gross 1988), quelle qu’en soit la présentation. » (1996 : 73) : un figement total, un figement partiel ou encore un figement sans degrés (Bosredon, 2012 : 20).

Par ailleurs, et en ce qui concerne le sens référentiel, les unités lexicales se distinguent par une stabilité à la fois sémantique et référentielle. Dans cet ordre d’idées, « Les arguments en faveur de cette intégration au lexique sont à la fois formels (stabilité du signifiant[67]) et sémantique (stabilité de la dénomination). », affirme Mortureux (2004 : 105). Mais cette stabilité, sémantique et référentielle, perd sa valabilité avec les titres de certaines œuvres d’art. À titre d’exemples, nous citons les deux titres suivants :

[67] Signifiant (ou plan de l'expression) plastique : « Ensemble des traits distinctifs spécifiques à l'expression plastique — forme, couleur, texture - qui prennent en charge et informe la substance (la lumière notamment) à partir d'oppositions existant aussi bien au niveau du paradigme que du syntagme. » (Groupe μ, 1992 : 190-191).



Figure 87.
Haut-parleur
Pierre Alechinsky (1979)



Figure 88.
Le Nouveau-Né I
Constantin Brancusi (1920)

Dans ces exemples, les noms composés attribués aux deux œuvres d'art ne peuvent pas subir des transformations syntaxiques. Ils ne sont pas susceptibles d'être modifiés par des opérations telles que la substitution, le déplacement ou la pronominalisation. Il est alors impossible de déplacer librement un constituant à l'intérieur de la dénomination : (le)*parleur haut /*le né nouveau.

Par ailleurs, en termes de relation référentielle titre/référent/représentation, nous ne voyons ni un « haut-parleur » ni un « Nouveau-né ». Il s'agit d'une estampe et d'une sculpture.

En sus, dans le cadre du figement, il est souvent question de locution, de séquence ou de structure figée. Gross, par exemple, utilise la notion de locution. Il affirme à ce propos qu'« On pourrait appeler locution tout groupe dont les éléments ne sont pas actualisés individuellement » (1996 : 14). La locution ne peut pas avoir dès lors la possibilité d'être actualisée. Elle n'admet ni détermination ni prédication. Martin la définit comme « un syntagme figé situé au-delà du mot et en-deçà de la phrase figée. » (1997 : 292). Une structure figée, locution ou séquence est donc pourvue de propriétés syntaxiques et sémantiques.

Une structure figée signifie que sa syntaxe et son sens sont aussi figés. Dans ce cas de figement quel rapport doit-il exister entre le signifié et le référent ? Ce rapport est-il décalé ou immédiat ?

Pour qu'une séquence soit dite figée, il faut qu'elle refuse toute transformation syntaxique généralement admise par toute locution, autre que figée. À cet effet le sens du titre correspond à la structure syntaxique dans sa globalité, qu'elle soit simple ou composée.

En fait, aucun des titres ne refuse d'éléments à insérer, si ce n'est parce qu'il s'agit d'un titre et qu'il a la forme qu'on a bien voulu lui donner. En effet, il n'y a point de

contrainte sémantico-syntaxique comme dans « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » ou autres figements du genre. Soit l'exemple suivant :



Figure 89.
Art méchant
Serge III (1980)

Dans cet exemple, l'adjectif « méchant » n'admet pas de devenir attribut par ajout de l'auxiliaire être conjugué (*cet art était, est, sera méchant). Les indications d'intensité lui sont aussi exclues aussi (*un art très, beaucoup, largement méchant). Tout comme, les restrictions lui sont aussi rejetées (*un art seulement, uniquement, exclusivement méchant). Par ailleurs, nous évoquons cet autre exemple :



Figure 90.
Nuit blanche
Maria Helena Vieira da Silva (1960)

Dans cette séquence l'insertion des adverbes n'est pas non plus admise. Toute modification apportée à la SF par la négation ou par l'ajout d'un adverbe donnera une séquence asémantique. Nous parlons ici d'un blocage des propriétés transformationnelles.

*Cette nuit n'était pas/ n'est pas/ ne sera pas blanche.

*Une très/peu/beaucoup/parfaitement blanche nuit.

Dans ce cadre, nous ajoutons qu'au figement syntaxique de la séquence figée s'ajoute le figement sémantique. En effet, le sens d'une SF n'est pas la somme de ceux des unités qui

la composent. Il n'est pas non plus variable d'un contexte à un autre. Au sujet du figement sémantique, Gross affirme qu'« une séquence est figée sémantiquement quand le sens est opaque ou non compositionnel, c'est-à-dire quand il ne peut être déduit des éléments composants. Le figement peut être partiel si la contrainte qui pèse sur une séquence donnée n'est pas absolue, s'il existe des degrés de liberté. » (1996 : 154).

Si nous reprenons l'exemple précédent *Nuit blanche* et nous le décomposons, nous obtenons les deux sens suivants :

- Le mot « Nuit » désigne une *:* « Obscurité dans laquelle se trouve plongée la surface de la Terre qui ne reçoit plus, à cause de sa position par rapport au soleil, de lumière solaire » (*TLFi*). Il est communément admis que l'être humain distingue la nuit et le jour. La nuit tombe quand la lumière du soleil n'éclaire plus le monde. La nuit, moment de la journée, est, dans le savoir partagé, synonyme de sommeil et de tranquillité.
- L'adjectif « *Blanche* » *désigne* quant à lui une couleur « Qui, combinant toutes les couleurs du spectre solaire, a la couleur de la neige, du lait, etc. » (*Ibid*.). La couleur blanche est certes polysémique. Elle renvoie à la pureté, à la paix, à la joie, etc.

Le sens de la séquence n'a rien à voir ni avec le sens du premier élément, ni du second, ni à celui des deux éléments réunis. Par contre, le sens est clair tant que la séquence est considérée dans sa totalité. Cela donne le sens suivant : « Nuit que l'on passe sans dormir ou sans pouvoir s'endormir. ». Quelqu'un qui a passé une nuit blanche c'est quelqu'un qui n'a pas dormi toute la nuit. L'artiste adopte cette SF pour référer à son œuvre sus-indiquée. Nous nous demandons alors jusqu'à quel point pouvons-nous représenter une « nuit blanche ».

Dans un tel cadre, la compositionnalité de l'unité lexicale ne donne donc pas le sens exact. Nous proposons donc de définir la compositionnalité :

> Ce que les linguistes entendent habituellement par compositionnalité est l'idée que les propriétés d'un objet de langage complexe sont dérivables de manière explicite des propriétés des composants de cet objet. (…) on peut alors associer syntaxiquement deux objets adjacents, par exemple un nom commun et un adjectif, pour former un objet complexe (généralement de catégorie N) et, en parallèle, combiner sémantiquement le nom et l'adjectif.
>
> (Polguère, 2015 : 197-198).

> Un segment linguistique S est sémantiquement compositionnel si son sens est la somme du sens des signes linguistiques qui le composent et du sens porté par le mode de combinaison de ces signes dans S.
>
> (*Ibid.* 258).

La saisie du sens de la séquence figée est unique et son emploi est stabilisé en langue et en discours. De ce fait, l'opacité sémantique est lisible lorsqu'on ne peut pas reconstituer le

sens de l'ensemble à partir des sens des éléments composants. Celle-ci ne laisse au locuteur aucune liberté d'utiliser ou d'interpréter le titre comme il le souhaite. Afin de pouvoir analyser les dénominations des titres d'œuvres d'art de notre corpus comme des SF, nous représentons les structures morphosyntaxiques dans lesquelles elles se trouvent.

- **Onomatopées** : *Gris-gris tête de mort* (Robert Combas, 1983), *Froufrou* (Georgik, 2014)
- **Lettres, abréviations**, sigles : *T.W. (I.N.R.I.)* (Kendell Geers, 1994), *2850 T&P, 27, 28, 29 VI98, h/t* (Vincent Corpet, 1998), *" 77 "* (Robert Breer, 1977)
- **Composés sur particules** : *Demi-pomme* (Raoul Dufy, 1920), *Ci-contre* (Moï Ver, 1931), *Sous-sol* (Robert Mallet, 1936)
- **Composé sur cardinaux** : *Trente-deux Un* (Edda Renouf, 1974), *Deux Femmes* (Man Ray, 1926), *Trois pêcheurs* (Philippe Hosiasson, 1938)
- **Composés sur verbes** : *Tire-bouchon*, (Ettore Sottsass, 1993), *Pense-bête* (Pierre Alechinsky, 1980), *Trompe l'œil* (Jean Dupuy, 1979)
- **Composés sur adjectifs** : *Blanc et Noir* (Man Ray, 1935), *Nouveau-né* (Otto Dix, 1927), *Douce-amère* (Georges Rouault, 1938)
- **Composés sur adj + nom** : *Heureux évènement* (Pierre L-M Courtin, 1967), *Haut-parleur* (Pierre Alechinsky, 1979), *Grand nu* (Jean Puy, 1963)
- **Composés sur nom + adj** : *Table ronde* (Junya Ishigami, 2005), *Conversation animée* (Charles Lapicque, 1946), *Eau dormante* (Wilson Silsby, 1923)
- **Composés sur nom + nom** : *Aller et retour* (Klaus Rinke, 1985), *Le Roi Soleil* (Brassaï, 1950), *État-major* (Jean Cocteau, 1915)
- **Composés sur nom + préposition + X** : *Mot de passe* (Alfred Deux, 1995), *Fer à repasser* (Michele de Lucchi, 1979), *Joie de vivre* (Robert Delaunay, 1930)
- **Composés sur nom + divers** : *Mai 1968* (Joan Miró, 1973), *Le Rouge à lèvres* (František Kupka, 1908), *Banlieue parisienne* (Albert Marquet, 1908).

Nous constatons dès lors que ces titres sont à la fois variés et problématiques. Variés, car ils associent des entités de nature grammaticale différente. Ils sont problématiques étant donné que le figement est un processus linguistique tandis que la dénomination renvoie à l'acte par lequel nous attribuons un nom à des êtres et objets du monde. De tels titres cultivent en outre un flou dans la relation à établir entre les deux entités du titre, entre la dénomination et son référent. Dès lors se posent des questions sur la relation dénomination/signe

linguistique, voire sur le statut du référent dans cette opération et les implications que celle-ci peut avoir sur l'arbitraire du signe linguistique dans la perspective saussurienne.

La question qui se pose en effet est de savoir comment déterminer un nom reparti sur deux familles distinctes de dénominations. C'est pour cette raison que les noms composés ont une actualisation (détermination) globale. En revanche, les groupes nominaux dont chaque élément lexical peut recevoir une actualisation autonome ne peuvent pas être déterminés. À titre d'exemple, nous analysons le titre ci-après :



Figure 91.
Pense bête
Pierre Alechinsky (1980)

« Pense-bête » est une séquence nominale figée comportant un verbe-tête (pense) et un modifieur adjectival « bête ». L'adjectif « bête » participe à la détermination du verbe « penser » et constitue avec lui une unité lexicale nouvelle. Dans le cas de notre exemple la séquence n'est pas déterminée, ce qui accentue le figement. En effet, toutes les modifications, comme les adverbes ou la négation, par exemple, sont impossibles :

*Pense très bête.

*Pense de moins en moins bête.

*Pense tout à fait bête.

*Pense qui a été bête et qui ne l'est plus.

Nous observons que le mot composé n'admet ni l'ajout d'un modifieur adjectival ni d'une relative. Nous concluons donc que l'actualisation des titres-mots composés demeure impossible sur le plan morphosyntaxique et que le sens est stabilisé en langue sur le plan sémantique. Nous pouvons aussi souligner que la structure nominale du titre d'une œuvre d'art comme son identité constitue une prédication qui informe sur l'œuvre. Ainsi donc et comme les titres sont des dénominations, ils sont nécessairement prédicatifs. Ils réfèrent à des œuvres d'art faisant partie des objets du monde. Cette définition s'applique dès lors à tous les

titres. La prédication est dans ce cas quasi générale. Si nous prenons les titres ci-dessous, nous constatons que leurs structures sont identiques : verbe + nom.



Figure 92.
Pense-bête
Pierre Alechinsky (2002)

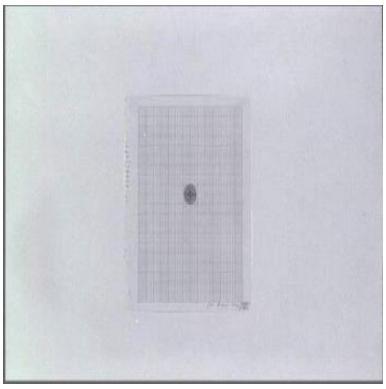


Figure 93.
Trompe l'œil
Jean Dupuy (1979)

Il s'agit de titres-mots composés sur des verbes : *Tire-bouchon* (Fig. 81), *Pense-bête* (Fig. 92), *Trompe l'œil* (Fig. 93). Nous les paraphrasons comme suit :

Tirer le bouchon / Penser bêtement / Tromper l'œil

Nous appelons mot composé toute structure contenant deux morphèmes lexicaux ou plus correspondant à une unité significative. De prime abord, ces noms composés sont donc prédicatifs du moment où ils sont référentiels. Par ailleurs, le fait que dans le nom composé figé aucun élément ne puisse être actualisé n'exclut pas que cette dénomination soit prédicative. La séquence figée *Pense-bête*, par exemple, est une prédication qui se suffit à elle-même, par l'existence même de son référent représenté dans l'œuvre. Ensuite, ils acceptent l'insertion d'un déterminant :

Un tire-bouchon / Un pense-bête / Un trompe-l'œil

Le groupe nominal ordinaire (un bouchon, une bête, un œil) est une assertion que le locuteur est en mesure d'introduire suivant les règles de la grammaire, tandis que le nom composé (Un tire-bouchon, Un pense-bête, Un trompe-l'œil) est une séquence qui réfère à un objet ou à une idée abstraite que le locuteur ne crée pas, étant donné qu'elle est préconstruite et qu'elle fait partie de son stock lexical au même titre que les noms simples. Nous dirons donc que les noms composés sont caractérisés par une absence de détermination libre pour chacun de leurs éléments constitutifs.

Cela nous amène à constater que les titres sélectionnés se présentent sous forme de séquences nominales figées. Ils sont aussi variés à tout égard : structure, catégorie, forme. Formées par des constructions qui remontent à un état de la langue antérieure, ces

constructions ont gardé leur syntaxe d'origine et apparaissent comme extérieures au système actuel. D'ailleurs, les séquences figées, tout en signifiant, donnent à voir. Ces structures ne constituent pas une forme nouvelle dans l'expression linguistique, elles le sont en revanche dans celle des titres. Nous considérons que les titres, sous leurs différentes structures : *Le mot de passe* ; *Douce-amère* ; *Ci-contre* ; *Haut-parleur* ; *Art méchant* ; *Nuit blanche* ; *Sous-sol* ; *Trente-deux Un* ; *Trois pêcheurs* ; *Trompe l'œil* ; *Blanc et Noir* ; *Table ronde* ; *Aller et retour* ; *Le Roi Soleil, Joie de vivre* ; *Mai 1968* ; *Le Rouge à lèvres,* comme des séquences nominales figées. Par ailleurs, nous pensons que les titres refusent l'insertion d'autres éléments (la détermination par exemple) parce qu'ils ont la forme que nous avons bien voulu leur donner. Un titre est à prendre tel qu'il est sans le modifier. Dans l'absolu, un nom, simple ou composé, n'est pas obligatoirement figé. En revanche, utilisé comme nom d'une œuvre d'art, il se fige. En effet, le statut de titre « fige » sa structure linguistique.

Ce constat nous amène à évoquer les cas de néologisme et d'emprunt dans l'attribution d'un titre pour une œuvre d'art.

2.4. Néologisme et emprunt dans les titres d'œuvres d'art

Il arrive que l'artiste, malgré son appartenance au domaine des arts, recourt à des faits linguistiques à l'instar du néologisme et de l'emprunt pour nommer ses productions artistiques. En effet, le néologisme est défini comme « un signe linguistique comme les autres associant un signifié (sens) et un signifiant (forme) renvoyant globalement à un référent, extralinguistique. » (Pruvost & Sablayrolles, 2016 : 77). C'est une production langagière qui vient enrichir un répertoire déjà existant. Cela nous fait dire qu'outre la dénomination, l'artiste, par le recours au répertoire existant, invente, quand il le faut, le nom dont il se sert pour intituler son œuvre (Zelfani, 2020). Cette inventivité affecte le sens du titre ainsi que sa réception. Les néologismes sont créés pour nommer des réalités nouvelles.

Pour parler de néologisme, il faut qu'« un ensemble de locuteurs éprouve, face à un mot donné, un sentiment de nouveauté. Il faut également que le néologisme se diffuse dans la communauté. » (Niklas-Salminen, 141 : 2013). D'ailleurs, de l'avis de Sablayrolles « La notion de néologicité ne va pas sans quelques difficultés. Outre le fait qu'elle est récusée par certains linguistes […] pour des raisons théoriques, son application pratique ne donne pas toujours des résultats fiables. Les avis peuvent être divers d'une part et il semble bien d'autre part que des néologismes passent inaperçus alors que l'emploi de certains mots du lexique est remarqué. » (140 : 2000). Les néologismes reflètent la vacuité linguistique quand il faut

exprimer l'évolution des idées et des mœurs d'une société. Cette tendance marque les choix des artistes afin de dénommer leurs œuvres d'art, souvent d'une manière originale.

Par ailleurs, la prise de conscience du besoin des termes nouveaux est défendue par les contemporains, elle coïncide également avec la mise en place « d'une activité assidue et concertée de néologie officielle au plan de la francophonie. » (Gaudin, 235 : 2000). Créant régulièrement des unités lexicales nouvelles pour nommer leurs œuvres et d'interpeller d'avantage le spectateur, la plupart des artistes enrichissent le lexique par leurs intitulations. En guise d'exemples, nous citons les titres suivants :



Figure 94.
Baladeur TPS-L2
Akio Morita (1979)



Figure 95.
Selfie
Aneta Grzeszy kowska (2014)

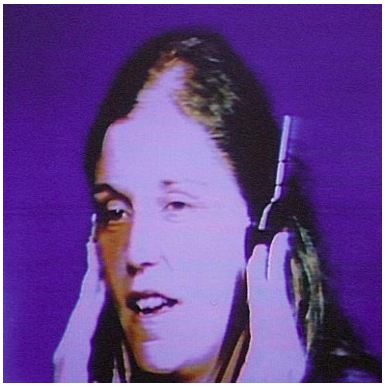


Figure 96.
Boomerang
Richard Serra (1973)

Dans le premier exemple, le lexème composé « Baladeur TPS-L2 » fait partie de la liste des néologismes créés par la *Commission Terminologique*. Il remplace le mot « Walkman » : « Subst. Un baladeur, poste de radio, lecteur de cassettes ou de disques compacts muni d'écouteurs, de petit format, et que l'on porte sur soi. Doit être préféré à l'anglais Walkman. ». Dans le second exemple, le mot « selfie » est un emprunt à l'anglais « self » « (« soi », « soi-même » en français) auquel est ajouté le suffixe de francisation « -ie ». Ce mot est souvent utilisé dans les réseaux sociaux pour indiquer les photos de soi prises par la personne elle-même. En invoquant l'idée de « soi-même », le selfie questionne le concept d'identité. Toutefois, si selon Paul Ricœur, « Dire soi, ce n'est pas dire je » (1996 : 30), que nous dit alors le selfie présent dans le tableau ? Y a-t-il une fausse identité qui se cache derrière le masque ?

En termes de la relation nom-référent, nous ne voyons pas de compatibilité entre le « selfie » et la représentation.

Dans le troisième exemple, il est question d'une dérivation de l'anglais. Le « Boomerang » est défini comme l'« Arme de jet australienne faite d'une pièce de bois recourbée et qui, lancée d'une certaine manière, peut revenir à son point de départ », « Se

retourner comme un boomerang » (*TLFi*). Cependant, dans le cas de ce titre, il s'agit d'un effet boomerang : « PSYCHOL. [Dans le cadre des interactions psychologiques] Effet boomerang. Effet contraire à l'effet recherché. » (*Ibid.*). L'artiste ne représente pas l'objet mais l'effet boomerang que l'œuvre pourrait produire.

Le recours aux néologismes renouvelle ainsi constamment les intitulations pour désigner les nouvelles réalités du monde contemporain. C'est ainsi que se trouve modifiée la fonction référentielle du langage. Ces unités lexicales nouvelles reflètent, comme le précise Dincă : « le développement scientifique, technique et culturel d'une société, car chaque langue dispose d'un ensemble de procédés morphologiques, morphosyntaxiques et morphosémantiques pour créer les nouvelles dénominations. » (2010 : 595). Par ailleurs, certains artistes recourent à l'emprunt à une autre langue d'une intitulation qu'ils ne trouvent pas dans leur propre langue.

Parmi l'ensemble des procédés titrologiques, l'emprunt occupe une place de choix puisqu'il provient d'un autre système linguistique. Il s'agit d'un fait linguistique mobilisé par les artistes pour nommer leurs œuvres.

Un emprunt est une unité lexicale qu'un locuteur emprunte à une autre langue, sans la traduire, mais en l'adaptant généralement aux règles morphosyntaxiques de sa langue, dite langue d'accueil. De ce fait, chaque langue est composée de mots « autochtones » et de mots empruntés à d'autres langues. Il s'agit d'un des effets majeurs du contact des langues. En effet, nous parlons d'emprunt linguistique « quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B et que A ne connaissait pas ; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes appelés emprunts. » (Dubois et *alii*, 1973 : 188). Nous ajoutons que l'emprunt « constitue un mode d'enrichissement linguistique commun à toutes les époques et à toutes les langues dès qu'il y eu contact avec au moins une autre langue. » (Sablaynolles, 2003 : 81) et consiste « à aller chercher une lexie dans une autre langue, plutôt que d'en fabriquer une avec ses propres ressources. Sont néanmoins assimilées aux emprunts certaines lexies autochtones calquées sur une lexie étrangère. L'influence exercée par une autre langue justifie cette assimilation. Le classement des emprunts se fait souvent selon les sources auxquelles les lexies sont empruntées. » (*Ibid*. 2000 : 232). Deroy explique aussi qu'il s'agit d'une « notion relative : il ne se conçoit évidemment que par rapport à une langue définie, c'est-à-dire, rappelons-le, à un système de signes linguistiques arbitraires en usage à un moment donné dans une société donnée. Il est un élément étranger introduit dans ce système et défini par opposition à l'ensemble des éléments antérieurs. » (1956 : 9).

Il est à préciser que le recours à l'emprunt n'est pas nécessairement lié à l'absence de mot dans la langue de l'artiste. Il existe de nombreux cas où l'emprunt ne vient pas combler un vide lexical, mais répondre à des besoins de représentations identitaires, sociales, etc. Le rôle de l'emprunt est donc de faire appel à un signe linguistique provenant d'une autre langue et d'une autre culture pour désigner un référent particulier objet de l'œuvre d'art. La dénomination empruntée est appelée à la rescousse de l'artiste. Nous relevons des exemples d'emprunts tels que :



Figure 97.
Couscoussier ABD01
Abdelkader Abdi (1999)



Figure 98.
Kimono
Appel les Fenosa (1957)



Figure 99.
Jazz
Henri Matisse (1947)



Figure 100.
Bol
Yves Guillot (1988).

(1) Couscoussier : dérivé du mot berbère couscous, il s'agit d'un ustensile servant à préparer du couscous.

(2) Kimono : est un mot japonais signifiant « vêtement, robe » : « Longue tunique à manches très amples, d'une seule pièce, croisée devant, maintenue par une haute ceinture, portée par les Japonais des deux sexes » (*TLFi*).

(3) Jazz : est un mot attesté comme terme désignant une musique de danse, créée par les noirs américains : « Musique moderne d'origine négro-américaine répandue dans

le monde entier, caractérisée notamment par l'improvisation, un traitement particulier des sonorités et des accents rythmiques syncopés. » (*Ibid.*).

(4) Bol : est un mot emprunté à l'anglais : « Pièce de vaisselle de forme généralement hémisphérique servant à prendre certaines boissons » (*Ibid.*).

Ces œuvres renvoient à des objets culturellement marqués et faits issues d'autres cultures que la culture française. Le choix des titres ainsi que les représentations jouent un rôle important dans l'originalité, la nouveauté et l'élargissement du vocabulaire des intitulations. Ainsi les artistes contemporains se distinguent-ils des classiques. Ils recherchent par le biais de l'emprunt la pertinence et la distinction. Le titre devient par là un moyen d'attraction et d'interpellation. Il s'agit, semble-t-il, d'une autre stratégie pour attirer le spectateur vers l'œuvre et lui présenter une vision autre de l'art par l'intermédiaire de dénominations empruntées à d'autres langues et lui faire découvrir d'autres objets du monde. Ce type de titres implique le spectateur sur tout le parcours allant de l'observation de l'œuvre aux interprétations que sous-tendent leurs titres. Cette idée nous invite à réfléchir sur la manière avec laquelle voyagent les mots, à regarder comment aussi voyagent les objets, les manières de les fabriquer et les façons de les représenter comme œuvres d'art.

Conclusion

Sur un plan linguistique, le titre d'une œuvre d'art est d'abord lexical. Il peut être constitué d'un seul élément ou de plusieurs unités dont le sens est à dégager en rapport étroit avec l'œuvre d'art, le contexte de sa production et le référent. Plusieurs titres de notre corpus sont constitués de plus d'une unité lexicale appartenant à différentes classes grammaticales qui vont du nom, au groupe nominal, à l'adjectif, à l'énoncé, etc. Nous soulignons que les titres sont tantôt simples, tantôt composés se présentant parfois sous la forme d'une structure figée et dont l'analyse dévoile le rapport contigu entre titre et œuvre d'art.

Notre approche dans ce chapitre sonde les constituants lexicaux des titres d'œuvres d'art afin de découvrir ce qu'ils véhiculent comme sens. Cette approche lexicologique a favorisé une conception formelle et fonctionnelle des titres d'œuvres d'art attachée aux catégories morphosyntaxiques. Ce qui suit nous invite à ouvrir plus largement la palette des intitulations d'œuvres d'art sans circonscrire le corpus aux structures substantives prototypiques.

Bien évidemment, nous soumettons à l'analyse un large corpus constitué de titres d'œuvres d'art plastique dont nous proposons une présentation dans ce qui suit.

Chapitre 3 : Méthodologie et approche du corpus

Il y avait de ces noms bizarres que les gens portaient comme une tunique élimée et dont ils ignoraient la provenance.
Khaïr-Eddine (2002 : 9)

Le caractère multifonctionnel de l'intitulation telle qu'elle a été décrite dans notre approche théorique et à travers les problématiques de cette recherche pose d'emblée un certain nombre de questionnements méthodologiques. Il s'agit d'une part d'étudier au mieux un ensemble de facteurs linguistiques à la fois sur le plan formel et fonctionnel impactant le maniement des diverses approches de la notion de titre en général et des titres d'œuvres d'art en particulier.

Dans ce chapitre, nous nous attachons à examiner les questions méthodologiques qui se sont posées aux prémices de la recherche et qui ont mené à la constitution et à l'analyse d'un corpus de titres d'œuvres d'art plastique. Dans un premier moment, nous exposons les approches adoptées pour le traitement du corpus en expliquant en détail la méthode utilisée pour analyser les données. Dans un deuxième moment, les critères du choix du corpus sont abordés.

L'objectif poursuivi est de fournir une approche pour la compréhension de la méthodologie de recherche utilisée dans cette étude des titres d'œuvres d'art.

3.1. Méthodologie

Qu'il fasse l'objet d'une réflexion, d'un jugement positif ou négatif ou encore d'une indifférence quant à son intérêt pour les spectateurs, le titre représente souvent un infléchissement qualitatif dans la réception de l'œuvre d'art. Nous avons à rappeler que notre recherche s'inscrit dans le cadre de la sémantique référentielle et de l'analyse du discours, avec comme axe essentiel la titrologie dans les arts plastiques du XXe siècle. Notre analyse cherche à décrire et à comprendre le statut du titre comme signe linguistique au sein d'un domaine spécifique, celui de l'art. Notre travail est donc une analyse linguistique des procédés adoptés dans l'intitulation artistique. Dans cet objectif, il n'est nullement question de trancher sur ces deux pôles, artistique et linguistique, mais bien au contraire, de les articuler afin d'en comprendre les stratégies des dénominations chez les artistes. Pour ce faire, nous adoptons une approche sémantico-référentielle et discursive afin d'analyser les faits de sens. Nous évoquons les enjeux des titres dans le cadre de la sémantique référentielle qui « traite le sens en relation avec les choses du réel, qui ne prône pas une coupure radicale entre sens et référence » (Kleiber, 2022 : 222). Le sens « d'une expression est par là même, tout

naturellement, conçu comme un programme d'application référentielle » (*Ibid.* 208). Ainsi notre analyse sera-t-elle centrée sur le titre en tant que fait lexical qui a ses modes de référenciation et qui débouche sur la saisie du sens de l'œuvre d'art. Entre chaque œuvre et son titre, il y a un lien référentiel et sémantique évident dont l'explication est tributaire de son ancrage contextuel : « une construction sémantico-référentielle qui associe une séquence désignative nominale à un référent déjà là. » (Bosredon, 1997 : 22). Nous étudions la construction du sens telle qu'elle est instaurée par des titres de catégories différentes (mot, GN, énoncé, aphorisation), et rendre compte de l'interface entre différents niveaux de construction du sens, énonciatif et discursif, en accordant une place de choix à la polysémie et à la métaphore, à l'ambiguïté ainsi qu'aux jeux de mots et aux phénomènes de reconfiguration du sens construit du titre. Nous tenons compte de l'influence qu'exercent les valeurs socioculturelles, les croyances, les connaissances partagées dans le choix du titre comme dans son interprétation.

À cet effet, reprenant l'idée de Brogniez et *alii*, nous postulons que « Le titre n'est donc pas seulement un fragment ou une phrase de l'œuvre, c'est aussi l'autorité qui la génère et la contient » (2014 : 52). Il interpelle le spectateur qui est appelé à donner sens au titre. À titre d'exemples, nous pouvons dire déjà que les titres suivants justifient cette double potentialité du titre : l'esthétique et la polémique verbale. Nous observons la liste ci-dessous :



Figure 101.
Christ à la robe verte
Georges Rouault (1953)

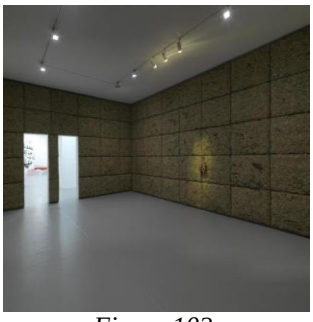


Figure 102.
Respirer l'ombre
Giuseppe Penone (1999-2000)



Figure 103.
Identification absurd
Georges Tony Stoll (2015)



Figure 104.
Le Lieu de l'audace
Teresa Gierzynska (1978)



Figure 105.
La tête dans les nuages
Pierre Boucher (1936)



Figure 106.
Mélancolie d'un après-midi
Giorgio De Chirio (1913)



Figure 107.
Le "livre" du silence
Jirí Kolár (1971)



Figure 108.
Essuie-mains / Hygiène de l'art
Hervé Fischer (1971)



Figure 109.
Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis
Max Ernst (1923)

Comment lire et interpréter ces titres ? Faut-il déchiffrer le sens dans les figures de l'œuvre ou dans la lecture syntaxique du titre ? Faut-il croire Giono lorsqu'il affirme : « il faut un titre parce que le titre est une sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre c'est expliquer le titre [68]» ?

Ces œuvres suscitent une polémique par leurs titres qui constituent une sorte de « navigation dans la mer du langage. Le risque est celui d'un naufrage du sens » submergé par le choix des mots (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 51). Ce choix participe, en effet, à l'élucidation d'un mystère savamment voulu. Il fait naître un espace d'ambigüité. Ainsi, la question de la lisibilité ou de l'illisibilité du sens est un choix de l'artiste. Reste à savoir s'il s'agit d'un choix délibéré ou d'une absence d'alternative pour l'artiste, voire se contente-t-il de faire allusion et de charger le spectateur à donner du sens à l'œuvre qu'il observe. Nous voyons bien comment « les mots prennent le dessus sur le sujet, « l'être brut du langage », dont parle Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, vient critiquer le solipsisme de nos catégories d'analyse et nous invite à repenser la notion même de l'œuvre ». (*Ibid*. 51). En fait, la grande innovation entreprise par les artistes contemporains réside dans la disjonction qui reconfigure les liens entre titre, représentation et objet (signifié, signifiant et référent). En effet, nous remarquons que « La relation entre une œuvre (un tableau, une sculpture, une photographie, une installation) et son titre engage le Signifié et le Signifiant dans un rapport différentiel avec son référent visuel qui n'a pas grand-chose à voir avec le lien de consubstantialité qui associe un roman ou un poème et son titre. » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 30). À ce sujet, le titre n'est pas un élément anodin que l'artiste ajoute à son œuvre une fois celle-ci accomplie. Plusieurs facteurs interviennent dans le choix d'un titre.

[68] Giono cité dans Duchet (1973 : 53).

Cela nous autorise à dire que « Le titre comporte, en outre, une part émotionnelle, il résonne dans le cœur du public » (Vayssières, 2013 : 7). Par ailleurs et dans ce même ordre d'idées, nous reprenons le point de vue de Deleuze quand il affirme que « Seuls les énoncés sont déterminants, et font voir, bien qu'ils fassent voir autre chose qu'ils disent » (1986 : 74). Vus sous cet angle, les titres disent bien la puissance des images, ils sont le reflet d'une création autant intellectuelle que manuelle. Le linguistique et l'artistique se croisent pour construire du sens que l'interlocuteur doit saisir à l'observation aussi bien de l'œuvre que de son titre. Cela inscrit l'œuvre d'art dans cette « pensée qui se développe librement, alors que sans que le penseur s'en rendre compte, elle reflète les faits sociaux et économiques qui pèsent sur lui » (Lercher, 1985 : 126). Nonobstant, dans l'art du XXe siècle :

> La pluralité des « styles » du XXe siècle s'articule de façon explicite autour de l'abstraction et de ses antécédents, qui puisent leurs sources dans le symbolisme pour se poursuivre jusque dans les « environnements sensoriels » (…). L'histoire de l'art du XX e siècle de façon plus évidente que celle des siècles précédents est faite des transferts et de l'émergence des autres systèmes symboliques dans le champ de l'art jusqu'à l'en saturer au point que la croyance en les beaux-arts (peinture, sculpture, arts graphiques) vacille et que le cœur de la fonction artistique semble de plus en plus insaisissable.
>
> (Brea et *alii*, 2003 : 491-495).

Dans cette perspective, Nogueira a démontré que les œuvres sont devenues la réaction contre l'absolutisme de la raison, contre l'ordre social bourgeois du XIXe siècle et contre le mode traditionnel de la représentation.

> Au XXe siècle, l'art connut des transformations très rapides et définitivement conquérantes. Ces profonds changements sont à situer vers le milieu du XIXe siècle et furent la conséquence de la profonde remise en question du rationalisme et de l'ordre social bourgeois, de la crise de la représentation accentuée par les progrès de la photographie, dans les années 1840 et, à partir de 1895, par l'invention du cinématographe par les frères Louis et Auguste Lumière -, et du désir profond de découvrir et d'expérimenter de nouveaux codes visuels, esthétiques et artistiques. De remettre en question l'objet à partir de l'intérieur et de la composante conceptuelle qui est à la base de sa forme.
>
> (2013 : 13).

Cette réaction est directement liée à l'émergence de nouvelles valeurs spirituelles, à la recherche de nouveaux codes artistiques et le refus du réalisme pictural constituant de ce fait une explosion expressive, visant le dépassement de l'art autonome et ramenant l'art à la praxis vitale de l'être humain exprimé par l'abstraction et la déconstruction.

> Le débat autour des divers mouvements artistiques se déplaça vers le concept, l'extension et la fonction de l'objet esthétique. Cette conception de l'art conduisit, entre autres expérimentalismes, au pop art et à l'art conceptuel, qui voulurent s'écarter définitivement du processus esthétique conventionnel et mettre en évidence la possible pulvérisation de l'art, c'est-à-dire la fin d'un temps univoque et unidirectionnel. Cependant, l'un et l'autre continuèrent à révolutionner les grammaires artistiques et à mettre à l'épreuve les limites formelles de l'œuvre d'art, notamment avec l'art conceptuel (…)
>
> (*Ibid*. 130).

Compte tenu de leur valeur discursive, nous présumons que les titres des œuvres d'art constituent une classe bien distincte d'autres catégories de noms ayant des propriétés spécifiques. Il nous incombe donc d'identifier les propriétés de cette classe des noms et d'en définir la nature. De fait, les études linguistiques traitant du titre d'une œuvre d'art sont extrêmement rares. À ce propos, nous citons Bosredon et Tamba (1995) qui proposent une approche sémantique et pragmatique des titres dans la perspective de la signalétique[69] :

> L'étude d'un site particulier de dénomination propre, les titres de tableaux, en montrant l'importance des contraintes exercées de l'extérieur sur les possibilités ouvertes par un système linguistique dans ses composantes majeures, morphosyntaxiques et lexicales, conduit donc à définir des régulations pragmatiques locales et débouche, comme nous allons le voir pour conclure, sur ce que B. Bosredon (1994)' a proposé d'appeler une signalétique picturale.
>
> (1995 : 133).

Par analogie avec un déplacement routier, utiliser une signalétique directionnelle revient à repérer des panneaux et les lire-déchiffrer. Par exemple, imaginons un panneau de signalisation routière qui indique « Arrêt obligatoire » à un carrefour. Ce panneau est unique et spécifique à cet endroit précis, mais il appartient à la catégorie plus large des panneaux de signalisation. Ainsi, il remplit à la fois une fonction de dénomination (en identifiant un lieu particulier) et de catégorisation (en faisant partie d'une classe de panneaux de signalisation). Donc il s'agit là de deux dimensions qui caractérisent la signalétique : la dimension nominale et la fonction orientationnelle.

Le titre, tout comme la signalétique, correspondent à deux principes indissociables : le principe d'identification-désignation qui fournit des renseignements sur les noms des œuvres et indexe ce qui est pertinent. Ce qui a comme effet de proposer un parcours, tout en rassurant et guidant le spectateur afin de lui permettre de pointer et nommer les aspects saillants d'une œuvre d'art. L'auteur détaille la question de la signalétique des titres plus tard dans d'autres travaux (1997, 2012) sur les titres en signalant que :

> La signalétique ouvre une voie qui neutralise les oppositions classiques entre les catégories linguistiques et les niveaux d'analyse sollicités par la problématique de la dénomination. Elle peut aussi offrir des perspectives intéressantes pour mieux comprendre les relations entre des contraintes de formes propres à tout système de langue et la malléabilité nécessaire à tout dispositif devant pouvoir générer dans des contextes historiques variables des dénominations nouvelles.
>
> (Bosredon, 2012 : 12).

[69] La signalétique est un domaine qui se situe entre les noms propres et les noms communs. Elle constitue un espace intermédiaire de la nomination. D'un côté, les noms communs rassemblent des éléments d'une même classe, tandis que les noms propres isolent un élément en implicitant formellement son appartenance à une classe. En d'autres termes, la signalétique permet de marquer des entités uniques tout en les distinguant symboliquement des autres. C'est une notion complexe qui explore les relations entre dénomination et catégorisation. (Bosredon : 2012).

Dans l'ensemble du présent travail, les études de Bosredon nous servent d'appui pour l'élaboration d'une étude sémantique des titres d'œuvres d'art. Nous prenons notamment en compte ses réflexions autour des fonctions de dénomination et d'identification des titres.

En revanche, si la littérature sur la question du titre est diverse, aucune étude linguistique ne se penche sur le fonctionnement sémantico-référentiel et discursif de l'intitulation des œuvres d'art plastique du XXe siècle. Or, la pertinence et l'ampleur de notre problématique mettent en lumière la diversité des aspects qu'une étude des titres d'œuvres d'art peut être abordée.

Le caractère plurifactoriel du titre telle qu'il a été décrit dans notre approche théorique et à travers les problématiques de cette recherche a posé d'emblée un certain nombre de questionnements méthodologiques. C'est en reprenant des questions issues de diverses approches linguistiques (lexicologique, morphosyntaxe, sémantico-référentielle et discursive) que nous avons pensé une méthodologie répondant aux besoins de cette étude. Cette recherche part d'un postulat simple que le titre constitue une unité linguistique qui désigne un objet réel, l'œuvre d'art et qu'il a un sens qui s'inscrit dans un contexte de production donné.

Sur le plan théorique, ce travail se positionne dans le champ de l'analyse de discours et prend particulièrement en compte trois approches : lexicologique, morphosyntaxique, sémantico-référentielle et la discursivité.

Ci-dessous, nous présentons brièvement le choix de ces différentes approches.

- **Approche lexicologique**

L'approche lexicologique concerne l'étude de la signification des titres comme des unités lexicales. Etant donné que les titres des œuvres d'art constituent d'abord comme faits de langue, c'est-à-dire comme des éléments lexicaux essentiels. Le lexique de l'intitulation se caractérise par sa dynamique et sa créativité. Ainsi, pour décrire et représenter la signification des titres comme unités lexicales nous nous focalisons sur les principales notions théoriques de la lexicologie notamment celles de la sémantique lexicale et du figement (*Cf.* Chapitre 2). Se présentant sous une structure lexicale particulière, les titres d'œuvres d'art sont des structures désignatives figées. Nous analysons les faits de sens lexical, des formes linguistiques et des formes artistiques en rapport avec la référence. D'autre part, nous avons tenu à observer les titres d'œuvres d'art en tant qu'unités lexicales figées à valeur dénominative. Nous montrerons que la signification d'une unité lexicale (le titre) ne donne pas souvent les conditions nécessaires et suffisantes que le référent (l'objet d'art) doit satisfaire pour pouvoir être dénommé par cette unité.

Approche morphosyntaxique

Nous adoptons une définition fondamentale de la morphosyntaxe disant que celle-ci concerne l'ensemble des structures qui permettent de construire grammaticalement un énoncé. À cet effet, nous favorisons cette approche pour analyser le titre comme un segment de discours et observer, d'une part sa forme (morphologie), d'autre part sa fonction (syntaxe). La morphosyntaxe porte aussi bien sur les différentes structures qui permettent de construire grammaticalement le titre : les formes de titres, de certains noms et verbes, l'agencement des marques syntaxiques autour du nom (déterminants, expansions, etc.), du verbe (pronoms, etc.), de l'adjectif, de l'adverbe que sur l'organisation des mots et groupes de mots dans des titres-phrases ou énoncés.

Les titres montrent tous une structuration morphosyntaxique assez riche où prédominent deux ensembles de formes. Le premier est composé des noms et des groupes nominaux de forme variable. Le second est plus restreint. Il est constitué de phrases dont l'organisation est relativement simple et enfin de quelques formes spécifiques « non-linguistiques ». Nous présenterons par conséquent les caractères morphosyntaxiques généraux des titres en suivant la même répartition de ladite approche.

La structure morphosyntaxique du titre d'une œuvre d'art débouche indubitablement sur l'approche sémantico-référentielle du même fait linguistique.

Approche sémantico-référentielle

> Dans l'appellation sémantique référentielle, il ne faut donc voir avant tout qu'une leçon, celle d'une sémantique en prise avec les « choses » du monde et qui, en conséquence, soutient que le sens n'a de sens que dans et par le réel.
>
> (Kleiber, 2022 : 207).

Dans notre étude nous privilégions une approche sémantico-référentielle en désignant par-là l'analyse des différents procédés linguistiques et discursifs de renvoie au sens du mot (le titre) tout en prenant en compte la question de référence qui ne méconnaît pas la part sociale et symbolique du titre dans sa relation avec l'œuvre d'art. Nous montrons comment certaines intitulations sont en étroite interaction avec le contexte et que d'autres ne reçoivent de référence que lorsqu'elles passent de la langue au discours. Nous prenons acte de la labilité des phénomènes sémantiques, en accordant une place de choix à la polysémie, à l'ambiguïté, mais aussi aux jeux de mots et aux phénomènes de reconfiguration du sens.

Ces facteurs réunis ne sont pas abordables hors contexte mais dans le cadre de leur production-réception d'où notre approche discursive du titre.

- **Approche discursive**

Dans ce volet de notre approche, nous envisageons le titre comme un des éléments qui constituent l'œuvre d'art. Dans la perspective d'analyse du discours adoptée, le titres n'est donc pas analysé comme un fait de langage isolé mais décrit et interprété en considérant l'objet auquel il est attaché, à savoir l'œuvre d'art, et le contexte dans lequel il s'inscrit. La production artistique constitue un phénomène socioculturel produit par des artistes pour le large public avec l'intention de communiquer leurs intentions et leurs goûts. Nous tenons compte de l'influence qu'exercent les valeurs, les croyances, les connaissances partagées dans la construction et l'évolution du sens de l'intitulation, et dans son interprétation.

Dans ce cadre, nous nous référons essentiellement aux travaux de Bakhtine, Bres, Cislaru et Siblot qui fournissent des concepts et des outils pour aborder le fonctionnement discursif des titres.

Ce faisant, nous partons de l'hypothèse méthodologique selon laquelle les phénomènes linguistiques impliquant des titres d'œuvres d'art peuvent nous renseigner sur leur nature lexicale et leurs formes morphosyntaxiques. Notre réflexion prend essentiellement appui sur les données linguistiques qui peuvent nous offrir des perspectives intéressantes pour mieux rendre compte de la spécificité sémantico-référentielle et discursive des titres d'œuvres d'art.

L'appartenance du titre d'une œuvre d'art à plusieurs domaines nous a amenée à adopter plus d'une approche. En effet, il n'est pas possible de limiter l'analyse d'un titre à l'aspect lexical ou morphosyntaxique, voire même à une analyse sémantico-référentielle et/ou discursive.

3.2. Présentation du corpus

A partir de l'étude exploratoire menée l'année précédant le début de cette thèse, un certain nombre de choix méthodologiques ont été fixés pour élaborer ce projet. Il nous semblait d'abord important de constituer un corpus de titres d'œuvres d'art plastique pour observer au mieux les données linguistiques et leur évolution durant la période qui nous intéressait. Plusieurs options se sont alors présentées à nous, qu'il s'agisse du choix de la période, des genres artistiques, mais aussi des approches à adopter pour analyser le corpus.

Au début, nous partons du postulat suivant : « afin d'étudier un phénomène, quel qu'il soit, il convient de recueillir un ensemble d'énoncés manifestant ledit phénomène, pour pouvoir l'analyser dans son objectivité. » (Bres, 2001 : 68). Pour ce faire, le corpus que nous

soumettons à l'analyse est un ensemble de presque cinq cents titres d'œuvres d'art plastique du XXe siècle. Nous avons rassemblé pour la présente étude plusieurs titres d'œuvres d'art, collectés des musées contemporains et sur le site officiel[70] du centre Pompidou (collection arts plastiques) que nous nous distinguons en plusieurs sous-corpus et qui peuvent prescrire des analyses différentes.

Pour ce faire, comme cela a été signalé auparavant, nous avons opté pour un corpus hétéroclite d'œuvres d'art appartenant aux arts plastiques : peinture, photographie, sculpture, dessin, etc. C'est ainsi que le corpus que nous soumettons à l'étude est constitué d'un ensemble de signes linguistiques (N, mots composés, phrases, GN, GN composé, etc.) figurant souvent sous l'œuvre d'art pour la désigner, l'identifier et indiquer ou évoquer son contenu.

Ayant choisi de travailler sur des titres d'œuvres d'art, nous avons été confrontée tout d'abord à la difficulté dans la collecte des éléments constitutifs du corpus. Cette difficulté est double ; d'une part, le grand nombre de productions artistiques de toutes les époques et de l'époque contemporaine en particulier ; d'autre part, l'obligation de nous fixer des critères de sélection qui nous permettent de n'écarter aucun aspect du titre dans notre approche. Il nous a été donc difficile de délimiter un tel corpus, étant donné le nombre important de titres qui s'inscrivent dans la perspective de notre recherche. La lecture de quelques références d'histoire de l'art du XXe siècle nous a amenée à découvrir un vaste champ qui rend compte d'une énorme production dans le domaine. Bien que nous ayons retenu un grand nombre de titres, le choix nous est devenu plus délicat, à mesure que nous avancions dans notre recherche. Parallèlement, et pour construire le corpus de cette étude, qui demeure encore émergente, nous avons accordé de l'importance aux visites des musées[71]. Le site du *Centre Pompidou de Paris* nous a été d'un grand secours et nous y avons trouvé la majorité des œuvres d'art qui ont retenu notre attention en vue de la constitution du corpus d'analyse.

Chercher l'exhaustivité étant impossible, nous nous limitons à un corpus que nous considérons comme représentatif des titres d'œuvres d'art plastique du XXe siècle. Pour y parvenir, il nous a fallu opérer un choix dans la collecte des titres.[72]

[70] https://www.centrepompidou.fr/fr/collection/arts-plastiques

[71] Les principaux musées visités sont les Musées d'art contemporain en France, en Suisse, en Italie, en Belgique et au Canada.

[72] C'est une étape longue et fastidieuse, mais cette tâche à l'immense avantage de nous permettre d'appréhender en profondeur chaque élément de notre corpus.

3.3. Les critères du choix du corpus

Pour mener à bien notre analyse, nous avons sélectionné un large corpus composé d'œuvres d'art du XXe siècle (1900-2020). Cette époque se distingue par un nombre important d'événements politiques, culturelles et artistiques. Cette période a connu le plus de bouleversements (sociaux, politiques, économiques et culturels) constituant un prélude à l'époque actuelle. En effet, de grands courants ont émergé : le cubisme, le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, l'art contemporain, le pop art, etc. Ces courants sont certes le reflet d'une revisite des beaux-arts traditionnels (peinture, sculpture, dessin, etc.) mais aussi des créations largement diffusées auprès du public (affiches, photographies, vidéos, bandes dessinées, etc.). La limite de la création artistique n'est donc pas définie a priori. Est artistique tout ce que la subjectivité de chacun et le regard de la société contemporaine considèrent comme tel. Le développement de la culture étant basé sur la diversité, les courants se multiplient, se renouvellent rapidement et coexistent souvent.

La notion d'art contemporain présente tous les avantages de la non-définition étant donné l'impact du contexte dans lequel il est produit et les diverses perceptions du monde, êtres et objets qui l'ont vu émerger. En effet, les artistes ne perçoivent pas le même objet de la même façon. D'ailleurs, il arrive que les artistes contemporains « mettent en question la possibilité même que l'œuvre fasse sens » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 312). Ainsi perçus, les titres, comme les œuvres contemporaines, se fondent sur la logique d'un art « « non figuratif », « non objectif », « non mimétique », « informel » » (*Ibid.* 313). Le choix des titres reflète une nouvelle manière d'appréhender l'œuvre d'art.

Les titres de cette époque nous interpellent par leur diversité sur les plans de la morphosyntaxe et la sémantique référentielle. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que l'art est une réflexion, une transversalité et une ultra sensibilité de son époque. Sous l'emprise du contexte socioculturel, les artistes dont les titres constituent notre corpus sont souvent soumis à des questions liées à l'existence, à la fragilité du monde, aux relations amoureuses et à l'humanité. De telles questions et de tels thèmes sont abordés et traités par la littérature et la philosophie. En outre, et comme l'art du XXe siècle est un mode de création particulier dans lequel les artistes recourent à de nouvelles formes d'expressions et de nouvelles formes d'intitulations, la problématique du titre est manifeste. Avec la trace d'une importante liberté dans les arts et la diversité du goût des artistes, l'intitulation se libère des normes antérieures et prend diverses formes. Le titre passe ainsi d'une simple description de l'œuvre d'art au titre-phrase, à un énoncé, une expression figée, une métaphore, etc. De surcroît, la clarté et la pertinence du titre ne résident plus dans une représentation réelle des objets, mais plutôt dans

un message symbolique et figuré (Zelfani, 2020). C'est ainsi que l'œuvre d'art se livre à la multiplicité des interprétations par le récepteur avant qu'elle ne soit l'affaire des critiques. La discussion du titre et son interprétation font désormais partie prenante de l'œuvre d'art et ne sont plus perçues comme externes à la création. Les titres acquièrent même une dimension philosophique puisqu'ils « désignent une figuration sans désigner nécessairement un « avant » de la figuration ; les images n'émanent pas directement des choses, ne sont pas des images-de-choses. » (Bosredon, 1997 : 251-252). Dans cet ordre d'idées, nous soulignons que le choix d'un tel corpus est dicté par le côté subjectif puisque ladite époque nous concerne en tant qu'individu. C'est la raison pour laquelle nous portons une attention particulière à cette période dont l'impact est toujours là.

Nous avons tenu à ce que le corpus émane de différents domaines des arts plastiques (peinture, sculpture, photographie, dessin, etc.). La représentativité de notre corpus réside dans les différents domaines artistiques auxquels les œuvres d'art appartiennent. Nous avons par conséquent, en fonction de critères génériques d'abord, linguistiques ensuite, classé d'une manière sommaire différents titres d'œuvres d'art qui seront analysés plus tard.

3.3.1. Critères génériques

Nous avons catégorisé les titres d'œuvres d'art de notre corpus dans les différents genres artistiques : peinture, sculpture, photographie et dessin.

- **Titres relevant du domaine de la peinture**
  - *Comédie italienne,* Luigi Corbellini (1937)
  - *L'église de Saint-Bernard,* Suzanne Valadon (1929)
  - *Composition,* Natalia Gontcharova (1913-1914)
  - *Portrait,* Raoul Dufy (1950)
  - *Nature morte au torse antique,* Henry Déziré (1934)
  - *Deux personnages,* Giorgio De Chirico (1920)
  - *Composition à la cheminée,* Albert André (SD)
  - *Ceci n'est pas une pipe,* René Magritte (1929)
  - *Les amoureux en vert,* Marc Chagall (1917)
  - *En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile,* Georges Rouault (1927)
- **Titres appartenant au domaine de la sculpture**
  - *Idole,* Jean Arp (1950)
  - *L'Orage,* Germaine Richier (1947-1948)

- *Sculpture,* Alexandre Noll (1953)
- *Mme Pierre Moreau*, Charles Despiau (1929-1930)
- *LLLL*, Florence Valay (1985)
- *Oignon*, Paa Joe (1988)
- *Couple*, John De Andrea (1971)
- *L'automne,* René Collamarini (1936)
- *Baigneuse couchée*, Marcel-Antoine Gimond (1925)
- *Repentir*, Albert Pommier (1933)

▪ **Titres appartenant au domaine de la photographie**

- *Bal du rat mort*, Harry Gruyaert (1979)
- *Espagne*, Josef Koudelka (1976)
- *Voyage en Indochine*, Eli Lotar (1938)
- *Exotisme*, Bernard Borgeaud (1977)
- *Divers*, Eli Lotar (1935)
- *Nu assis,* André Steiner (1933)
- *La Jeune Fille à la fleur*, Marc Riboud (1967)
- *Robe sur cintre*, Jean loup Sieff (1981)
- *Bijoux*, Jean Moral (1934)
- *"Tautologie de terreur sans tête..."*, Ghérasim Luca (1962)

▪ **Titres appartenant au domaine du dessin**

- *Finalement,* Agnès Thumauer (2009)
- *Déjà là*, Pierre Alechinsky (1987)
- *Le mot de passe*, Alfred Deux (1995)
- *Meuble à coulisse,* Francis Jourdain (1928)
- *La Jeune Fille à la fleur*, Marc Riboud (1967)
- *Robe sur cintre*, Jean loup Sieff (1981)
- *Jean Paulhan*, Rogi André (1947)
- *L'Apparition*, Bernard Faucon (1984)
- *Nu féminin*, Sasha Stone (1932)
- *Le Temps de rien à Montpellier*, Noritoshi Hirakawa (2001)

Nous nous interrogeons alors sur la possibilité de voir des structures syntaxiques plus appropriées à tel genre ou tel autre ou sont-elles les mêmes pour les différents genres.

3.3.2. Critères linguistiques

Dans ce cadre, nous indiquons les titres les plus représentatifs et les plus fréquents en mettant l'accent sur les constructions syntaxiques sous lesquelles ils figurent. Nous nous limitons pour le moment aux structures morphosyntaxiques les plus fréquentes :

- **Titres sous format d'un nom propre**
  - *Adam et Eve,* Robert Couturier (1945-1946)
  - *Jeanne Kamienska*, Charles Despiau (1921)
  - *Assia*, Charles Despiau (1937-1941)
  - *Orphée*, Ossip Zadkine (1948)
  - *Suzanne*, Charles Despiau (1921)
- **Titre ayant le format d'un nom commun (Ø + nom)**
  - *Ténèbres,* Zoltán Kemény (1947)
  - *Eléphant,* Gaston Etienne Le Bourgeois (1924)
  - *Assiette,* Maurice de Vlaminck (1910-1920)
  - *Gardien*, Jean Daligault (1943)
  - *Couple,* John De Andrea (1971)
- **Titre ayant le format d'un GN (Déterminant + nom)**
  - *Les repasseuses*, Simone Baltaxé (1948)
  - *La cour*, Per Lasson Krohg (1930)
  - *Les lutteurs,* Camille Bombois (1922)
  - *Le Toucher*, Teresa Gierzynska (1978)
  - *Le réalisateur*, Charles Despiau (1929)
- **Titre ayant le format d'un nom composé**
  - *Sous-sol*, Robert Mallet (1936)
  - *Tire-bouchon,* Ettore Sottsass (1993)
  - *Pense-bête*, Pierre Alechinsky (1980)
  - *Nouveau-né*, Otto Dix (1927)
  - *Haut-parleur*, Pierre Alechinsky (1979)
- **Titre ayant le format d'un GNE (N + préposition + nom)**
  - *Piano à queue,* Günther Uecker (1963)
  - *Masque de Picasso,* Pablo Gargallo (1913)
  - *Les eaux perdues et fortes,* Olivier de Bouchony (1984)

- *Les centaures motorisés*, Bernard Lorjou (SD)
- *Danseuse à la marguerite*, Julio González (1937)

▪ **Titre ayant le format d'un GNE (N + Adj)**

- *Personnage debout bleu*, Olivier Debré (1957-1958)
- *Jeune fille mélancolique*, Julio González (1934-1936)
- *Sommeil hollywoodien*, Jean Cocteau (1953)
- *Nu allongé*, Man Ray (1930)

▪ **Titre ayant le format d'un GNE (N+ expansion (une construction participiale))**

- *Femme s'enveloppant la tête*, Foldes (SD)
- *Femme s'essuyant un pied*, Robert Couturier (1952)
- *Singe couvrant une guenon*, Marcel Lémar (1920-1941)
- *Vitrine contenant des oiseaux exotiques*, Anonyme (SD)
- *Juif errant*, Grisha Bruskin (1984-1985)

▪ **Titre ayant le format d'un G Prépositionnel**

Prép + GN :

-*En un soir chaud d'automne*, Chauvin (1945)
-*Sous la neige*, Jean Drevon (1930)
-*Sous un pont parisien*, Gaston Paris (1932)
-*A mon seul désir*, Gérard Fromanger (1979)

Prép + N :

-*Au bord du Danube*, Stefan Popescu (1916)
-*Sans titre*, Stephen Roach (1981)
-*Sans titre*, Thomas Schütte (1993)

▪ **Titre ayant le format d'un adverbe**

- *Où*, Marie Bourget (1988)
- *Finalement*, Agnès Thumauer (2009)
- *Déjà là*, Pierre Alechinsky (1987)
- *Ailleurs*, Maurice Henry (1947)
- *Debout*, Daniel Masclet (1945)

▪ **Titre ayant le format d'un verbe (à l'infinitif / conjugué)**

- *Repentir, Albert Pommier (1933)*
- *Parler, Giuseppe Penone (2011)*

- *Rire, Man Ray (1970*
- *N'abolira, Roberto Matte (1990)*

▪ **Titre ayant le format d'une phrase**

- *Nous ne sommes pas les derniers,* Zoran Music (1973)
- *Je vous attends,* Francis Picabia (1948)
- *Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude,* Richard Baquié (1984)
- *Il pleut,* Pierre Chapel (1947-1948)
- *On voit filer plus d'un notaire laissant tomber sa voix en cadence,* Max Ernst (1929)

3.3.3. Les œuvres d'art « Sans titres »

-*Sans titre*, Stephen Roach (1981)
-*Sans titre*, Thomas Schütte (1993)
-*Sans titre*, Patrick Saytour (1974)
-*Sans titre*, Georges Tony Stoll (1990)
-*Sans titre*, Yves Reynier (1983)
-*Sans titre*, Yves Reynier (1985)
-*Sans titre*, Ernest (1988)
-*Sans titre*, Jean-Michel Basquiat (1981)
-*Sans titre*, René Magritte (1925)

Ainsi, la répartition que nous utiliserons ne sera pas nécessairement indépendante des propriétés sémantiques liées à ce panorama de dénominations. D'autre part, ces titres n'offrent indubitablement pas toutes les structures possibles des titres. Nous considérerons qu'il s'agit néanmoins d'un échantillon représentatif susceptible d'être enrichi. Par ailleurs, nous pensons que notre corpus est certes relativement restreint mais suffisant pour qu'il soit représentatif sur le plan des genres artistiques ainsi que linguistique, sémantique et discursif. Il nous permettra de tester les hypothèses de recherche énoncées plus haut. Nous sommes partie donc de notre observation des titres pour formuler nos hypothèses de départ. Il s'agit certes d'une démarche inductive, voire empirique ancrée dans tout un appareil théorique.

Conclusion

Nous avons essayé dans ce chapitre de cerner l'objectif général de notre recherche, son importance et son originalité. En effet, nous découvrons un domaine presque encore en friche qui demande à être étudié dans la perspective qui est la nôtre.

Nous pensons donc que les théories littéraires, sémiotiques et sociologiques relatives à la question du titre nous sont importantes dans la mesure où elles éclairent différents aspects de l'acte d'intitulation tant sur le plan artistique que linguistique. Cependant, les mécanismes linguistiques du titre ont fait émerger des enjeux particuliers qui ont souvent occulté les données extralinguistiques, iconiques et dynamiques, comme des moyens permettant aussi la communication que la transmission du sens. C'est afin de répondre à cet objectif que nous allons proposer dans le chapitre qui suit une description linguistique des titres. À cet effet, nous tâcherons dans ce que suit d'étudier, dans l'objectif d'étendre la perspective sémantico-référentielle et discursive du titre, les propriétés morphosyntaxiques des titres d'œuvres d'art.

Synthèse de la première partie

Dans cette première partie, nous avons posé les bases théoriques nécessaires à la compréhension des dynamiques autour desquelles s'articulent les titres d'œuvres d'art. Tout d'abord, nous avons exposé les différentes définitions de la notion de titre dans différents domaines. L'existence d'un large éventail terminologique nous a amenée à nous positionner par rapport aux différents termes existants. Nous avons vu que le titre occupe plusieurs fonctions en rapport avec l'objet qu'il nomme. Il en constitue le nom propre.

Nous avons également abordé la question des affinités entre titre et nom propre pour montrer le lien *titrer* et *nommer*. Certains chercheurs (Hoek (1981), Kleiber (1981), Bosredon & Tamba (1995)) soutiennent et partagent cet avis. Ensuite, nous avons pu constater que le titre peut parfois se présenter sous formes d'unité lexicale figée. L'approche lexicologique de l'intitulation a permis de voir la richesse du lexique opéré par les artistes pour nommer leurs œuvres d'art. Pour finir, un aperçu a été présenté exposant les démarches méthodologiques et le corpus d'analyse.

Cela nous amène à nous arrêter sur une description des titres d'œuvres d'art dans une approche formelle et fonctionnelle.

DEUXIÈME PARTIE :

Description des titres d'œuvres d'art : approche formelle et fonctionnelle

Dans cette deuxième partie, nous examinons les titres d'œuvres d'art dans une approche formelle et fonctionnelle. De prime abord, nous analysons les différentes constructions morphosyntaxiques sous lesquelles se présente le titre d'une œuvre d'art. Ensuite, nous abordons la complexité des rapports entre titre, sens et référent, en présentant les différents types d'expressions référentielles et leur rôle dans la construction du sens des titres, les différents aspects du sens linguistique et la question de la référenciation. Enfin, nous étudions les jeux de mots et les jeux de sens dans les titres d'œuvres d'art. Par le biais de la corrélation entre jeux de mots et formes, nous montrons comment les artistes invitent le spectateur à des spéculations sémantico-référentielles.

Chapitre 4 : Morphosyntaxe des titres d'œuvres d'art

L'œuvre semble solliciter un nom qui lui soit propre.
Brogniez, Jakobi & Loire (2014 : 218)

Le titre d'une œuvre d'art est le moyen linguistique d'accéder au référent qu'il désigne. Qu'il soit nom propre ou nom commun, GN / GN composé, verbe, adjectif, adverbe, phrase ou énoncé , son rôle demeure le même : constituer l'identité de l'œuvre d'art. En effet, l'intitulation apporte des éléments ayant des significations majoritairement dénotatives, rarement connotatives et toujours orientées vers l'œuvre d'art qui en est le référent. Bien qu'il s'agisse du même référent, l'artiste peut adopter différentes stratégies de désignation de son œuvre en fonction des situations du discours, du public et surtout du contexte idéologique et socioculturel qui lui sont propres. La littérature du domaine s'est beaucoup penchée sur les pratiques artistiques de l'époque contemporaine et a démontré la richesse d'une telle histographie. Une des formes de cette richesse concerne les nouvelles pratiques d'intitulation qui constituent la construction d'une nouvelle vision du monde et de le nommer. Comme nous l'avons pu le voir précédemment, les artistes proposent souvent des noms, des mots et des constructions pour nommer et identifier leurs œuvres créant ainsi de multiples enjeux linguistiques, artistiques et idéologiques véhiculés par les dénominations adoptées. Celles-ci s'inscrivent dans une intentionnalité obéissant à des normes linguistiques et sociales s'exerçant dans un espace-temps spécifique. Dans la suite de ce chapitre, nous concentrerons notre analyse sur les formes syntaxiques des titres d'œuvres d'art et leurs structures linguistiques tout en étant consciente que ce domaine reste largement ouvert aux débats et à des formalisations ultérieures. Nous examinons dans ce chapitre les différentes constructions morphosyntaxiques que peut adopter un titre d'œuvre d'art.

4.1. Étude des formes morphosyntaxiques des titres d'œuvres d'art

Conformément à la tendance immanentiste de la linguistique formelle, nous soutenons que le sens est intrinsèquement lié à la forme syntaxique, et les conditions extérieures qui motivent la production du titre, ce qui fait écho à l'optique tant exploitée « forme-sens ». S'agit-il d'un parti-pris d'analyse, la syntaxe étant très importante au début de l'AD[73], dans les travaux de Michel Pêcheux, qui permet d'aborder les spécificités des titres en deux temps ?

[73] Analyse du Discours

Ce positionnement méthodologique part du postulat établi par Saussure selon lequel la langue est un système dont les composants à différents niveaux (phonologique, lexical, syntaxique, sémantique) sont solidaires les uns avec les autres et que chacun de ces niveaux est dans un rapport d'intégration dans le niveau hiérarchiquement supérieur pour aboutir à la production du sens. Dans cette optique nous nous interrogeons sur les structures syntaxiques les plus répandues dans les titres adoptés par les artistes. En effet, les différents titres de notre corpus recensent de multiples constructions morphosyntaxiques. Nous en citons quelques-unes :

> *Comédie italienne* ; *L'église de Saint-Bernard* ; *Composition* ; *En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile* ; *LLLL* ; *Jean Paulhan* ; *Adam et Eve ; Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude* ; *Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004* ou encore *Un fût énorme et pur...,* etc.

Comme nous le constatons, ces titres sont composés d'un ou plusieurs composants qui varient selon une complexité syntaxique :

1) *Composition*
LLLL

2) *Comédie italienne*
Jean Paulhan
Adam et Eve

3) *L'église de Saint-Bernard*
Un fût énorme et pur

4) *Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004*
En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile
Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude

La première série est composée d'un seul composant, la seconde de deux composants, la troisième de trois composants et la troisième de plus de trois composants dont la structure syntaxique est relativement complexe. En effet, le mode d'intitulation semble varié aussi bien au niveau syntaxique que morphologique. Les titres constituant notre corpus sont si variables qu'il n'est pas possible de recenser toutes les structures sous lesquelles ils se présentent.

Par ailleurs, et dans la majorité des cas, la structure nominale est privilégiée chez les artistes. En effet, notre projet est de présenter une description détaillée de toutes les formes de GN en position de titres et de relever ce qui éventuellement spécifie les titres dans la classe générale des GN. Ensuite, nous analyserons les titres-phrases et enfin les formes non-linguistiques.

4.1.1. Structures récurrentes des titres : Nom propre / Nom commun

La sous-catégorie nominale est parmi les intitulations les plus récurrentes dans notre corpus. Nous pensons que la prédominance des deux formes, nom propre et nom commun, trouve sa justification linguistique dans le concept même de dénomination qui englobe tous les aspects de la désignation.

Nous constatons que la définition syntaxique exacte de la notion de nom est problématique et en partie réglementée de manière conventionnelle. En linguistique, une distinction est généralement faite entre les noms propres et les noms communs. En raison de cette distinction stricte, puisque le terme nom commun est utilisé pour désigner une classe de mots simples ou composés, les noms propres peuvent être sous forme de mots simples (*Odette*) ou composés : *Comédie italienne, le Grand Amour* et *La Reine de Saba*. Ces titres fonctionnent comme des syntagmes nominaux propres. Ils jouissent donc du statut de noms propres d'œuvres d'art (*Cf.* Chapitre 1).

4.1.1.1. La construction des titres noms propres

Le nom propre désigne une personne, un animal, ou un lieu, etc. Il constitue une marque permettant de désigner sans rien dire sur les propriétés sémantiques du référent. Il peut désigner des référents de nature très diverse. Ce sont plus particulièrement ces classes qui sont concernées par la nomination propre. Nous reprenons à notre compte l'idée de Rey quand il dit que « Les noms propres […] désignent des individus ou des réalités individuelles. Celles-ci ne sauraient être définies ; on peut seulement les décrire. En effet, elles ne correspondent pas à une idée générale, à un concept » (2004 : XI). Certains noms propres apparaissent au pluriel (d'une manière optionnelle ou exclusive) et renvoient alors à des ensembles d'unités considérées comme uniques (*Les Français*, *Les Gallois*, *Les Pléiades*). Des noms propres peuvent également apparaître dans des constructions en syntagme prépositionnel, par exemple comme noms modificateurs (*L'expérience de Mozart* ; *Son aventure des Açores*) ou dans une sorte de transfert référentiel (*Il n'est pas un Pavarotti* ; *Quelques prétendus Napoléons*). Nous ajoutons que le nom propre est une forme définie en langue puisqu'il réfère à une entité – être ou objet – réel ou fictif. Fondé sur un acte de nomination qui individualise une personne, un animal ou un objet, il est régi par des conventions sociales.

Pour aborder ce phénomène dans le contexte de la titrologie artistique, nous nous basons sur quelques travaux qui ont traité la question du nom propre selon différentes approches. Dans le même ordre d'idées, Dubois et *alii* précisent qu'« On appelle nom propre une sous-catégorie des noms formés de termes, qui, sémantiquement, se réfèrent à un objet

extralinguistique, spécifique et unique, distingué par sa dénomination des objets de même espèce » (1973 : 397). Plus tard, les mêmes auteurs le définissent ainsi :

> Nom propre : nom qui ne peut s'appliquer qu'à un seul être, à un seul sujet, à un seul objet, ou à une catégorie d'êtres ou d'objets (par oppos. à nom commun) : « Hugo », « Paris », la « Loire », les « Espagnoles » sont des noms propres.
>
> (Dubois et *alii*, 1975).

Dans la *Nouvelle grammaire française* de Grevisse et Goosse, contrairement à ce que prétendait l'onomastique, le nom propre est défini en fonction de l'absence de signification : « Le nom propre n'a pas de signification, de définition ; il se rattache à ce qu'il désigne par un lien qui n'est pas sémantique mais par une convention qui lui est particulière. » (1980 : 126). Les auteurs établissent également la liste de ce qui relève des noms propres : « Les noms de lieux : villes, villages, rues, monuments, régions, pays, îles, montagnes, cours d'eau, mers, étoiles et astres (excepté la lune et le soleil) ; Les noms de personnes : noms de familles, prénoms, pseudonymes (et aussi les sobriquets, mais, pour ceux-ci, la signification n'est pas toujours absente) » (1980 : 126). Pour Recanati, « il est un pur désignateur, qui ne nous dit rien de l'objet auquel il permet de faire référence » (1983 : 106). Ne seraient-ils convenus comme de véritables noms propres, que les noms de lieux et les noms de personnes ?

La *Grammaire d'aujourd'hui* de Michel Arrivé et *alii* offre une définition rationnelle, focalisée sur le fonctionnement référentiel des noms propres : « Les noms propres […] n'ont pas à proprement parler, de sens ; seul demeure le lien qui les attache à un référent unique. […] Les logiciens contemporains voient dans le nom propre un désignateur rigide, c'est-à-dire un terme qui désigne le même individu dans tous les mondes possibles. » (1986 : 417). L'approche d'absence de sens du nom propre adoptée par ces auteurs nous amène à infirmer l'idée de la non-signifiance du nom propre.

Par ailleurs, Charaudeau propose une définition du nom propre qui se situe dans l'optique de l'emploi du nom en discours. Il le définit comme suit : « Il permet d'exprimer l'intention d'identifier de façon unique et propre (= qui n'appartient qu'à lui-même) l'être désigné » (1992 : 21-22). Revisitant la grammaire française, les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* conçoivent les noms propres comme une sous-catégorisation en fonction de la forme et du sens. La question du sens du nom propre y est privilégiée.

> [...] ils sont pourtant dépourvus de sens lexical : ils n'entretiennent pas de relations sémantiques (p. ex. de synonymie, d'hyponymie, ou d'antonymie) et ne sont pas susceptibles d'une définition au sens ordinaire du terme. D'où le débat toujours ouvert, surtout chez les philosophes du langage, pour savoir si les noms propres ont un sens. A quoi le grammairien peut répondre que le « sens » d'un nom propre ordinaire réside dans le mode de la désignation qu'il opère.
>
> (Riegel, Pellat & Rioul, 1994 : 175-176).

Dans le même cadre, ils ajoutent :

> Ainsi apparait une différence fondamentale avec les noms communs : pour qu'un nom propre identifie valablement un individu particulier, il faut qu'il lui ait été préalablement assigné par un acte ad hoc de « baptême linguistique » - parfois perdu dans la nuit des temps- alors qu'une porte n'a pas besoin d'avoir été appelée porte pour pouvoir être désignée par ce nom.
>
> (*Ibid*. 176).

Discutant et critiquant l'approche traditionnelle de la grammaire française, Wilmet s'est aussi penché sur la question du nom propre. Prenant appui sur les différentes grammaires existantes, il certifie qu'« En fait, l'unicité ou la pluricité des objets auxquels le nom renvoie, la minuscule ou la majuscule, la présence ou l'absence d'article, même la traductibilité ou l'intraductibilité sont impuissantes, nous le verrons, à détacher le nom propre du nom commun. » (1997 : 65). Plus tard et avec l'émergence des nouvelles approches d'analyse du discours, la praxématique revisite la notion de nom propre perçue comme praxème, c'est-à-dire un signifiant actualisé dans le discours. Il s'agit dès lors d'une socio-discursive du nom propre tout en prenant en considération les clauses de production de sens en discours.

> D'une part [les noms propres] sont, comme les autres noms, assujettis au contexte situationnel de l'énonciation et aux opérations de réglage du sens lors de leur actualisation ; d'autre part, faute d'un sens stabilisé et codifié, ils sont assujettis à l'évolution que le référent impose aux sens assignables au nom propre, ainsi qu'à la variation des inférences qu'on peut en tirer. Les noms propres apparaissent bien comme des praxèmes, « les plus significatifs de tous » […].
>
> (Siblot, 1997 : 13).

C'est dans ce cadre qu'est proposé d'étudier la valeur sémantico-discursive du nom propre. À ce propos, Lecolle, Paveau et Reboul-Touré affirment que :

> Les approches discursives du nom propre sont encore balbutiantes et l'analyse du discours ne peut que s'enrichir de favoriser leur éclosion et leur développement. Des travaux épars essaient en effet de rendre compte de la manière dont les noms propres […] sont investis et réinvestis de sens dans la production discursive, sens étroitement lié aux différents ancrages des discours (historique, géographique, sociologique, littéraire, etc.).
>
> (Lecolle et *alii*, 2009 : 9).

À ce propos, nous considérons le titre comme « une sorte de nom de famille ; l'œuvre dans son unicité revendique un « prénom », ou un « surnom », un « sobriquet » qui lui appartienne. » (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 218). Comme nous l'avons montré plus haut (*Cf*. Chapitre 1), le titre constitue le nom propre de l'œuvre d'art. Il convient de mentionner la double référence du titre : il réfère à l'objet d'art (l'œuvre) et à la représentation (la figuration/l'image). Autrement dit, la différence entre le titre de l'objet et la représentation du même objet représenté. Le titre, comme signe, réfère à l'œuvre, comme objet, et l'œuvre réfère à une entité représentée dont le référent est inscrit dans le savoir partagé et qui n'est

autre qu'une représentation. Nous explicitons cette idée par l'analyse d'un exemple comme *Pauline* qui dénote un être humain, une femme.



Figure 110.
Pauline
André Dunoyer de Segonzac (1912)



Figure 111.
Jupiter
Raoul Dufy (1936)

De même, le nom propre « Jupiter » est un nom polyréférentiel, dans la mesure où il peut désigner une planète, un dieu, un navire, une ville de Floride ou une symphonie[74]. De ce fait, parfois, ce qui serait autrement considéré comme un nom propre est utilisé comme nom commun, avec une forme plurielle ou avec un déterminant (*Le Hugo de 1825 ne vaut pas le Hugo de la vieillesse, Tous les Emile chez nous aiment le Sylyaner, Il y a trois Alfred Muller dans le village*[75]). Les exemples rencontrés sont des cas d'ellipses et de métaphores.

Dans cette optique, le nom propre, en tant que mot du discours, est porteur d'une mémoire, mémoire des discours antérieurs qui, associée à des connaissances culturelles et historiques, participent à la construction du sens en discours. Cislaru (2005) parle de « l'omnisignifiance » du nom propre qui lui permet d'être un repère sémantique dans la construction de la mémoire et de l'histoire. L'auteure concède au nom propre un rôle à la fois discursif et cognitif dans l'organisation du discours. *La Révolution* par exemple est, pour tout locuteur français, identifiée avec une majuscule et associée immédiatement à un seul événement désigné, stocké dans la mémoire collective comme étant la *Révolution française* de 1789. Il s'agit d'un savoir partagé.

[74] La Symphonie n° 41, dite Jupiter, est une symphonie composée par Wolfgang Amadeus Mozart 1788.
[75] Exemples proposés par Kleiber (1992 : 11).



Figure 112.
La Révolution
Marc Chagall (1931)

Pareillement, nous remarquons la présence d'un déterminant défini ici « La » qui, jumelé au Npr « Révolution », lui donne un caractère défini. Il convient de rappeler ici que plusieurs catégories de noms propres portent des déterminants comme marques du genre et du nombre. À titre d'exemple, citons les anthroponymies[76] comme *La Mona Lisa*, les toponymes comme la France, le Brésil, Le Nil, les Alpes, etc.[77] Dans l'exemple ci-dessous, nous remarquons la double détermination par le déterminant « La » et l'adjectif « joyeuse », tous deux marqueurs du genre et du nombre du nom propre « France » :



Figure 113.
La France joyeuse
Alfred Courmes (1937)

Nous rencontrons également la présence du déterminant dans d'autres constructions du nom propre telles que :

- J'ai visité **le Paris** d'antan (le vieux Paris).
- Un colon avait engagé **une Fatma** comme femme de ménage.

[76] L'anthroponyme, d'origine italienne, répond à d'autres contraintes langagières que les prénoms français. En français, dans certaines régions, ils utilisent encore un déterminant devant les noms de personnes.
[77] Nous pouvons nous demander pourquoi un déterminant est utilisé pour les toponymes, il aurait pu ne pas l'être.

Toutefois, nous relevons également des noms propres indéterminés. C'est ainsi que Kleiber précise qu'« Est nom propre tout nom qui, au singulier, et en position de sujet, non accompagné d'un adjectif ou d'une relative restrictive, est incompatible avec l'article défini. » (1981 : 306). Il remarque aussi que la présence d'un déterminant fait perdre au nom propre « son caractère « unique » ou « singulier » » (*Ibid*. 332). Tel est le cas dans les exemples qui suivent :



Figure 114.
Assia
Charles Despiau (1937-1941)



Figure 115.
Paris
Man Ray (1935)

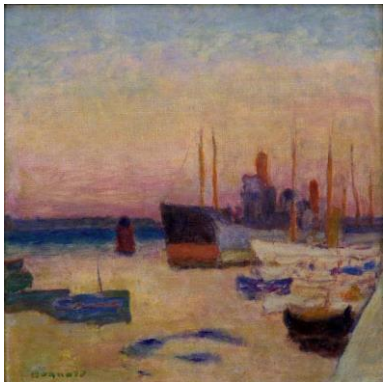


Figure 116.
Port de Cannes
Pierre Bonnard (1920)

Les trois noms propres cités sont indéterminés. Généralement, nous utilisons la dénomination « Port de Cannes » avec un déterminant. A ce sujet, Bosredon observe que dans certains cas, l'usage d'un nom en tant que titre de tableau lui fait perdre l'article. D'une part, nous avons des noms propres qui sont « réinvestis » en tant que noms d'œuvres (d'où la problématique domaine de définition/domaine de référence). D'autre part, les éventuels effets de ce réinvestissement sur la forme : sur la référence, dénotation, connotation, etc. de ces noms nous poussent à interroger les titres comme noms propres.

En effet, distinguant le nom propre du nom commun, Molino affirme que « Dépourvu ou accompagné d'article, le nom propre paraît difficile à intégrer dans le cadre syntaxique normal de la langue. » (1982 : 11). Pour Leroy, le choix de l'article pour un nom propre est loin d'être arbitraire : « Si le nom propre peut s'employer seul, il a aussi la possibilité d'être déterminé [...] Il ne s'agit alors plus uniquement d'articles défini, le choix est beaucoup plus large : indéfinis, démonstratifs, possessifs » (2004 : 14). Pour certaines catégories, comme les noms d'événements, d'institutions, etc., il ne s'agit pas d'une possibilité mais d'une nécessité grammaticale : ils sont déterminés morphologiquement. Dans une perspective plutôt cognitive du nom propre, Jonasson propose une approche qui, selon elle, consiste à dénommer et à maintenir l'unicité de la catégorie. Vu sous cet angle, le lien dénominatif est donc plutôt associatif que référentiel.

> Les noms propres sont stockés dans la mémoire à long terme, associés à un savoir spécifique, directement à l'image d'un particulier, alors que les noms communs et autres vocables, en vertu de leur sens lexical codifié, s'y trouvent emmagasinés, associés à un savoir général, à un concept, s'appliquant à un nombre infini de particuliers.
>
> (Jonasson, 1994 : 18).

Dans cet ordre d'idées, il nous convient alors de nous interroger sur la relation entre le nom propre et sa valeur mono-référentielle.

Les noms propres monoréférentiels

La catégorie des noms propres assure trois fonctions primordiales : une *fonction vocative*[78], *une fonction nominative* (de nomination) et *une fonction référentielle* (Jonasson, 1994 : 64-72). Dans les titres d'œuvres d'art, objet de notre recherche, la fonction référentielle joue un rôle crucial. La référence fonctionne de façon directe avec la personne, l'objet, voire même les concepts évoqués par le titre et donc par le référent désigné. Elle dote ce dernier d'une certaine exclusivité sémantique : il s'agit de la personne/l'objet même et également de sa représentation dans une œuvre d'art.

Certains noms propres tels qu'*Œdipe, Orphée* ou *Jeanne d'arc* ne peuvent échapper à l'emprise du contexte linguistique et extralinguistique dans lequel ils ont été produits. Ce sont des noms propres monoréférentiels. La monoréférentialité du nom propre est évoquée par Shokhenmayer qui précise que :

> La monoréférentialité du Npr, se trouvant à la base d'une fonction individualisante, n'est conditionnée que par ses particularités sémantiques […] on considère leur monoréférentialité comme une « garantie » situationnelle qui assujettit la sémantique à la transmission au destinataire, dans un acte discursif concret.
>
> (2009 : 101).

Les exemples *infra* nous servent de spécimen :

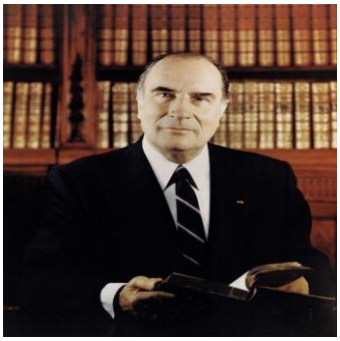


Figure 117.
François Mitterrand
Gisèle Freund (1981)



Figure 118.
Don Quichotte
Manuel Ortiz de Zárate (SD)



Figure 119.
Jean Cocteau
Marie Laurencin (1923)

[78] « *LING.* Cas exprimant l'apostrophe, l'interpellation directe au moyen d'appellatifs, et ayant pour effet d'exclure de la construction de la phrase, à la manière d'une incise, le terme qui désigne l'objet interpellé » (*TLFi*).



Figure 120.
Œdipe
Henry de Waroquier (1934-1948)



Figure 121.
Orphée
Ossip Zadkine (1928)



Figure 122.
Jeanne d'Arc
Georges Rouault (1939)

Les noms propres mentionnés ci-dessus ne sont pas uniquement utilisés en tant que noms propres de personnages historiques célèbres mais aussi comme des référents socio-culturels et font partie d'un savoir partagé. Jonasson les appelle « noms propres historiques » qui font partie du patrimoine culturel d'une communauté et dont l'interprétation dépend des connaissances extralinguistiques partagées. Ces noms propres reposent sur un critère d'unicité référentielle. Ils ont une référence unique. Ils désigneraient toujours le même référent dans tous les mondes possibles. Qui ne connait pas François Mitterrand, Don Quichotte, Jean Cocteau, Œdipe, Orphée ou Jeanne d'Arc, personnages qui ont marqué l'histoire de France.

Dans ce cas, les noms propres se trouvent liés à une production discursive et ancrés dans des discours historiques, socioculturels ou politiques. Il existe « un lien direct et stable entre un nom propre et un particulier [qui est] une convention sociale résultant d'une dénomination préalable et [qui] sera dit lien dénominatif » (Jonasson, 1994 : 19). D'après Jonasson (*Ibid.* 127), 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.

De l'avis de Gary-Prieur « Il ne s'agit pas de décrire une « catégorie de noms », comme c'est le cas dans les grammaires, mais de donner par le biais de la nomination un instrument de culture. » (1991 : 11). Le savoir culturel – ou encyclopédique – est exploité dans la nomination d'une part, et dans l'usage discursif des noms/titres d'autre part. Le savoir prédiscursif, souvent un savoir partagé faisant partie de la mémoire collective, semble jouer un rôle substantiel pour l'identification des titres qui sont des noms de personnes, autrement dit, ils suggèrent des aspects physiques et moraux des personnalités évoquées.

Du point de vue de Leroy, ce critère pragmatique d'unicité référentielle provient de l'idée sous-jacente que « le nom propre n'assume pas une fonction sémantique de renvoi à une catégorie [...] mais une fonction directement pragmatique de renvoi au référent visé. »

(2004 : 22). En parallèle avec la culture, les idéologies dominantes marquent fortement le choix d'un nom propre pour en faire le titre d'une œuvre. D'autant plus qu'il s'agit souvent de noms de personnes ayant marqué l'histoire de l'humanité. L'accent est mis sur les caractéristiques de notoriété de ces personnes, qui sont partie-prenante d'un savoir partagé :

> Au sens courant, fréquemment employé en sciences du langage, en particulier en sémantique, (…) partagé qualifie des savoirs, des croyances ou des aptitudes détendus en commun par une communauté de locuteurs, que cette communauté soit sociale, groupale, ethnique, nationale, langagière, etc.
>
> (Paveau, 2006 : 32).

D'ailleurs certaines œuvres doivent leur célébrité aux noms propres qu'ils arborent ou la mise en représentation d'une personne ou d'un personnage réputé. Le nom d'un Président, d'un artiste, ou d'un personnage célèbre permet toujours de mettre en valeur l'œuvre. Dans sa réflexion sur l'interprétation référentielle des noms propres, Jonasson constate que « ce sont les Npr de famille et les Npr complets qui sont réservés à la notoriété » (1994 : 158). Cependant, cette idée est discutable puisque des surnoms ou des noms de plume (pseudonymes) sont également exclusifs à la notoriété. Le titre, qu'il soit en parfaite cohésion avec le contenu de l'œuvre ou non, exprime le point de vue de l'artiste quant au référent du titre.

Dès lors, nous conclurons que, malgré son homogénéité apparente, le nom propre a un sens et corrobore celui du titre dès qu'il est attribué à l'œuvre d'art. Ce sens est ancré dans la réalité socio-historique et culturelle de l'artiste. En ce sens, les noms propres sont les plus significatifs étant les plus individuels. Nous avons à ajouter que la littérature en la matière a catégorisé les noms de différentes manières dont les noms-titres avec termes d'adresse.

- **Appellatifs + nom propre : le cas des titres avec termes d'adresse**

Les termes d'adresse tels que Monsieur, Madame, Mademoiselle, constituent une extension au nom propre. C'est la mise en avant d'une appartenance au genre sexuel de la personne et de son statut social.

> Cette extension de l'objet aux appellatifs s'équilibrera par sa réduction sur le plan fonctionnel. Les emplois visés seront ici ceux qui convoquent explicitement un être du monde en tant que partenaire (réel ou imaginaire) de l'interlocution.
>
> (Wang, 2017 : 2).

Nous citons les exemples suivants :



Figure 123.
Mme Vautheret
Charles Despiau (1929)



Figure 124.
M. Mario
Charles Despiau (1946)



Figure 125.
Mademoiselle J. Jossonne
Léon Ernest Drivier (1927)

Les termes d'adresse qui apparaissent devant le nom d'une personne font référence à un certain rang au sein d'une communauté. Par exemple, *Mme Vautheret, M. Mario, Mlle Gérard* sont des noms propres car les appellatifs « Madame », « Monsieur », « Mademoiselle » précèdent le nom de la personne et font référence à une caractérisation, une civilité au sein d'une communauté. Ils apportent également une précision relative au genre, c'est-à-dire au sexe de la personne en question. Cependant, « En tant que forme de civilité réservée aux femmes célibataires, mademoiselle n'a pas d'équivalent au masculins » (Wang, 2017 : 52). Il s'agit d'un désignatif : « mademoiselle tient toujours une position inférieure à madame d'un point de vue référentiel » (*Ibid.*). Dans ce cas de figure, les noms propres se définissent par leur forme morphosyntaxique (M. X, Mme Y). Ils indiquent aussi le statut social de la personne ainsi dénommée. La forme fait que l'appellatif précède obligatoirement le nom propre. Par ailleurs, ce procédé permet de focaliser l'intérêt sur la personne, en particulier. Cela nous renvoie au fait que les appellatifs ne sont jamais choisis au hasard mais répondent à des motivations référentielles socioculturelles précises.

> Ce qu'on peut trouver de commun aux appellatifs réside non pas dans un champ conceptuel qui leur serait commun mais dans les motivations qui amènent un locuteur à nommer quelqu'un par tel ou tel appellatif. L'observation de l'usage a permis de remarquer que dans ces cas les interlocuteurs suivent des règles sociales. L'étude des relations sociales rend possible une analyse des appellatifs comme termes de relation sociale.
>
> (Perret, 1970 :113).

Il est à préciser que les appellatifs ne sont ni définitifs, ni spécifiques. Ils sont mobilisés en fonction du rapport à celui qui en porte le titre : « il est pertinent d'associer au nom propre les appellatifs, sans préjuger de leur degré de conventionnalisation, autrement dit en accueillant les appellatifs occasionnels. » (Jaubert, 2017 : 1). Bien que le titre soit perçu comme un nom et donc il se présente sous une structure qui s'apparente au nom propre, notre

corpus soumis à l'analyse nous a permis d'observer beaucoup de titres qui ne répondent pas à cette norme. En effet, le titre d'une œuvre d'art ne se limite pas au seul nom propre. Des artistes ont souvent opté pour des noms communs qu'ils ont attribués à leurs œuvres. C'est ainsi qu'un grand nombre de titres sont des noms communs ou des groupes nominaux (GN / GNE).

Nous analysons, dans ce qui suit, les structures syntaxiques et la portée sémantique des noms communs et des groupes nominaux, simples et étendus, qui représentent des titres d'œuvres d'art.

4.1.1.2. La construction des titres GN / GNE

Comme une grande majorité des titres du corpus comportent des noms communs et des groupes nominaux attribués à différentes représentations, concrètes ou abstraites, il convient d'en étudier le fonctionnement morphosyntaxique. En effet, les noms communs peuvent être utilisés comme titres d'œuvres sous forme simple ou encore en tant que groupe nominal plus ou moins élaboré ; nous distinguerons entre les GN simples et les GN étendus. Les titres contenant des noms communs peuvent être regroupés selon leurs constituants, selon l'absence ou la présence d'éléments divers tels que les déterminants, les adjectifs, les participes, les relatives, etc. Nous distinguons dans un premier temps deux niveaux de constructions nominales : des noms simples, des noms composés et des groupes nominaux complexes, au sein desquels nous distinguons plusieurs sous-catégories. Si la structure du nom propre est presque souvent la même, celle du nom commun varie d'un titre à un autre. Nous examinons dans ce qui suit les cas de figure que nous avons rencontrés :

- **Cas de figure 1 : GN simple (déterminant + nom)**



Figure 126.
La Clocharde
Abraham Habbah (1959)



Figure 127.
L'inquiétude
Man Ray (1920)



Figure 128.
Le malheur
Rosemarie Trockel (2000)

Les œuvres d'art ci-dessus, et d'autres encore, portent tous des titres qui sont des noms communs qui acquièrent le statut de noms propres en tant que titres d'œuvres artistiques[79]. Abraham Habbah nous livre sa représentation de *La Clocharde* alors que Man Ray celle de *L'inquiétude*, au sens générique. Dans le même ordre d'idées, Trockel nous livre une représentation du *Malheur*. À chaque fois, le titre réfère à un être ou un objet que l'artiste donne à voir par l'œuvre et à comprendre par la dénomination. Le titre comme signe linguistique réfère à la représentation telle qu'elle est proposée par l'artiste. Il s'agit de noms communs ayant cette fonction référentielle qui établissent un rapport contigu entre le titre et l'œuvre représentée, dans la mesure où il s'agit d'une transcription originale de son contenu pictural ou artistique.

- **Cas de figure 2 : GN + Expansions**

  - **Sous structure :** Nom commun + préposition + nom commun

  Il s'agit d'une structure répandue dans le choix des titres d'œuvres d'art.



Figure 129.
Mélancolie d'un après-midi
Giorgio De Chirico (1913)



Figure 130.
Femme à la fleur blanche
Georges Rouault (1948)



Figure 131.
Cristal de roche
Anonyme (SD)

Cette structure de nom commun à détermination zéro + une expansion (Un groupe prépositionnel : préposition + nom commun) est très récurrente dans notre corpus. En effet, la préposition « de » dans *Mélancolie d'un après-midi* marque la temporalité et dans *Cristal de roche* marque la matière. Tandis que la préposition « à » dans *Femme à la fleur blanche* marque un rapport de caractérisation. Riegel et *alii* (1994) affirment que les prépositions « marquent un simple rapport » entre le nom et ses compléments et elles ont chacune un contenu sémantique.

[79] Cela est valable pour d'autres noms communs devenus noms propres ou inversement.

- **Sous structure :** Nom commun + préposition + Nom propre

Les prépositions « à » et « de » avec différentes valeurs sont présentes dans plusieurs titres d'œuvres d'art à l'instar de celles ci-dessous :



Figure 132.
Masque de Picasso
Pablo Gargallo (1913)



Figure 133.
Fenêtre à Honfleur
Jean Jules Louis Cavailles (1935)



Figure 134.
Paysage à Saint-Jean-Cap-Ferrat
Francis Jourdain (1911)

Les modifieurs « de Picasso », « à Honfleur » et « à Saint-Jean-Cap-Ferrat » ajoutés respectivement au nom « Masque », « Fenêtre » et « Paysage » délimitent l'étendue référentielle des objets représentés. L'ajout ou la suppression de ces caractéristiques identifiantes modifient l'interprétation du titre ainsi que sa représentation. Les prépositions apportent ainsi une précision qui est une composante majeure de l'interprétation sémantique du titre. Elles ont pour particularité « d'apparier deux éléments, en instaurant entre eux une double relation d'ordre et de dépendance, de sorte que le premier élément domine le second. » (Bosredon & Tamba, 1991 : 45). Dans le premier exemple, la préposition « de » joue un rôle syntaxique et sémantique de propriété puisqu'elle relie deux éléments, le masque et Picasso : c'est le masque de Picasso et non de quelqu'un d'autre. De ce fait, la préposition est envisagée comme un opérateur relationnel : elle crée une relation prépositionnelle. En revanche, la préposition « à », dans les exemples deux et trois, a une propriété de localisation : il s'agit d'une <fenêtre> <à Honfleur> et d'un <paysage> <à Saint-Jean-Cap-Ferrat>. La préposition génère alors entre l'élément de type nominal (fenêtre ; paysage) qu'elle gouverne (avec lequel elle forme un syntagme prépositionnel) et un toponyme (Honfleur ; Saint-Jean-Cap-Ferrat) une relation d'appartenance et de localisation.

- **Sous structure :** Nom commun + et/ou + nom commun

Certains titres d'œuvres d'art sont doubles ou coordonnés. Nous y trouvons les conjonctions soit « ou » soit « et ». Dans ce cadre, nous proposons les exemples suivants :



Figure 135.
Combat d'ombre ou La tragédie grecque
Jean Bazaine (1974)



Figure 136.
Femme et enfant
Jean-René Carrière (1914)

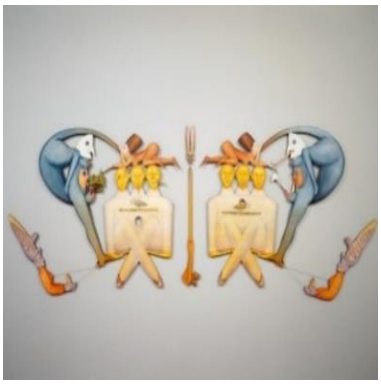


Figure 137.
Le jour et la nuit
Jean-Claude Silbermann (1979)

Dans le premier exemple, l'artiste propose un titre double (deux titres) « Combat d'ombre » et/ou « La tragédie grecque ». Par la conjonction « ou », offre-t-il au spectateur le choix entre deux titres donnant ainsi lieu à deux interprétations potentielles de l'œuvre d'art. En termes de référence, nous avons un seul titre pour un seul référent, mais deux possibilités de représentation/interprétation du contenu du tableau. Dans le second et le troisième exemple, le coordonnant « et » exprime tantôt l'addition « Femme et enfant », tantôt l'opposition « Le jour et la nuit ». Ainsi, les deux énoncés ne sont pas équivalents : la conjonction de coordination « et » est une préposition procédurale porteuse d'instructions qui indiquent la manière dont il faut traiter les contenus des éléments reliés et la relations qu'ils entretiennent : par exemple « jour » et « nuit » sont antonymiques.

- **Sous structure** : GN/Nom + adjectif : épithète ou participe

Notre corpus nous a amenée à constater que la structure la plus répandue est la détermination du nom par l'adjectif. Il s'agit souvent d'un adjectif ou d'un participé passé/présent adjectivisé.



Figure 138.
Les centaures motorisés
Bernard Lorjou (1963)



Figure 139.
Ame déçue
Anonyme (sans précision)



Figure 140.
Comédie italienne
Luigi Corbellini (1937)



Figure 141.
Femme accroupie
Karl-Jean Longuet (1950)



Figure 142.
Nuit ouvrante
Etienne-Martin (1945-1955)



Figure 143.
Sommeil hollywoodien
Jean Cocteau (1953)

Nous observons que la détermination adjectivale dans les titres susmentionnés se présente tantôt sous la forme d'un adjectif, tantôt d'un participe adjectivisé. Que ce soit un adjectif, un participe passé/présent, la détermination dénote dans ce cas une propriété intrinsèque au nom qu'elle qualifie :

[Dét + N + p passé adjectivisé] : *Les centaures motorisés*

[N + Adj] : *Âme déçue*

[N + Adj] : *Comédie italienne*

[N + Adj] : *Femme accroupie*

[N + p présent adjectivisé] : *Nuit ouvrante*

[N + Adj] : *Sommeil hollywoodien*

Nous pouvons rendre compte du fait que dans tous les exemples il s'agit d'adjectifs épithètes étant donné leur position post-nominale. Ces constructions sont définies comme étant l'association d'une forme linguistique à sa fonction sémantique (incluant leurs rôles discursifs).

- **Sous structure** : Nom + participe présent

Il arrive aussi que la détermination du nom soit actualisée par le biais du participe présent.



Figure 144.
Femme s'enveloppant la tête
Foldes (SD)



Figure 145.
Femme s'essuyant un pied
Robert Couturier (1952)



Figure 146.
Christ imposant les mains
Georges Rouault (1912-1913)



Figure 147.
Nu se soignant un pied
Jane Poupelet (1906)



Figure 148.
Canard s'épluchant
Jane Poupelet (1904)



Figure 149.
Silène riant
Jane Poupelet (1923)

Nous constatons que dans ces exemples le participe présent jouit d'une valeur adjectivale qualifiant un nom. Cette valeur permet de présenter, de par la structure du GN, une activité, un développement progressif de l'action. D'un point de vue sémantique, le participe présent évoque « un procès en cours de déroulement » (Riegel, 1994 : 341) impliquant ainsi une relation avec un agent : <Femme> ; <Christ> ; <Nu> ; <Canard> et <Silène>. Il a également un statut prédicatif : il peut s'interpréter comme un élément d'une structure prédicative ou une relative équivalente :

Femme s'enveloppant la tête → Regarde la femme s'enveloppant la tête / s'essuyant un pied
Christ imposant les mains → Christ qui impose la main
Nu se soignant un pied → Nu qui se soigne un pied
Canard s'épluchant → Canard qui s'épluche
Silène riant → Silène qui rit

Nous ajoutons que le participe présent enferme « la notion d'un comportement et celle d'un être concerné par ce comportement. » (Moignet, 1981 : 61). Il suppose que « l'image du

temps n'est pas associée à la représentation de la personne particulière : la personne y est unique et virtuelle » (*Ibid.* 64). Autrement dit, la personne est identifiée contextuellement.

Il nous semble essentiel d'approfondir l'analyse de ces titres en mettant l'accent sur l'emploi du participe présent non seulement pour décrire un « procès progressif » en « cours de déroulement » mais également pour décrire des faits ponctuels.

- **Sous structure** : GN (nom + relative)

Une autre construction largement utilisée par les artistes pour désigner leurs œuvres est le GN suivi d'une relative. En voici quelques exemples :



Figure 150.
La bouche qui voit
Nathan Lerner (1940)



Figure 151.
La ville qui rêve
Victor Brauner (1937)



Figure 152.
L'homme qui pointe
Alberto Giacometti (1947)

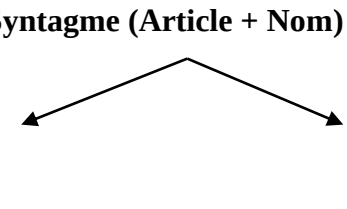
Les GN « La bouche », « La ville » et « L'homme » sont suivis par des relatives introduites, toutes, par le pronom relatif « qui » équivalent à un adjectif. Le pronom relatif « qui » fonctionne comme modifieur déterminatif de l'antécédent sujet « la bouche », la « ville » et « l'homme ».

La relative a ici pour fonction de qualifier et de caractériser le nom noyau à l'instar d'un adjectif épithète. Notons que ce type de dénomination « oblige à considérer la relative comme un élément posé en même temps que l'élément référentiel qui lui sert de support syntaxique comme ce serait le cas avec un adjectif ou un complément de détermination du nom » (Bosredon, 1994 : 417). Dès lors, le procès exprimé par la relative vaut comme une propriété inhérente du référent de la représentation. La référence est de ce fait globale : elle englobe aussi bien le nom noyau que la relative.

4.1.1.3. La détermination dans les titres

Par ailleurs, et comme vu plus haut, la structure des titres se présente parfois sous la forme de noms communs déterminés, parfois non déterminés. La présence ou l'absence de déterminant défini distingue l'unicité de l'œuvre de sa manifestation picturale. Rappelons

qu'en vertu de ce rôle d'actualisateur, nous pouvons en déduire que l'article définit le nom-titre et le modifie sémantiquement et syntaxiquement faisant « ainsi office de tremplin pour le substantif, lui permettant d'exister en discours » (Roig, 2010 : 121). Dans ce cas, le fonctionnement du nom commun est marqué par un changement syntaxique majeur. En revanche, dans le cas de l'absence de détermination, le titre-nom devient une simple « étiquette » (Bosredon, 1997). En règle générale, le déterminant peut disparaître quand la détermination référentielle est suffisamment forte ou au contraire quand l'actualisation est trop faible. Le déterminant réapparaît donc en même temps qu'une expansion identificatrice, une détermination ou une caractérisation. Ainsi, la référence peut être spécifique, concernant un individu particulier, ou générique, concernant l'ensemble d'une classe d'individus. Roig précise à ce propos que « Les notions grammaticales d'*apport* et de *support*, élaborées à partir de leur sens propre, désignent deux éléments où, syntaxiquement, l'un prend appui sur l'autre et apporte au niveau du sens de l'information à celui-ci, que ce soit par une relation de détermination ou de prédication (syntaxique) » (2010 : 115).



Apport syntaxique (relation de dépendance) et sémantique (ajout d'informations)
(Roig, 2010 : 115)

Dans le cadre de l'échange, l'article fait partie du discours de celui qui attribue le titre à l'œuvre, à savoir l'artiste, sans qu'il n'y figure. Précisons ici que le déterminant défini fait que le nom a un sens totalement déterminé et un référent individualisé, repéré et connu, désignant un objet ou un être identifié ; une catégorie d'êtres ou d'objets réels ou imaginaires. Les titres sont ainsi « des noms strictement individuels. (...) Ces noms construits désignent le référent extra pictural qui a suscité la production du peintre. » (Bosredon, 1997 : 66). S'il est sans article, le titre est formel : nous percevons l'objet lui-même et sa représentation. Alors qu'avec l'article, le titre est matériel : nous en saisissons le contenu linguistique, la présence d'une entité bien définie. En effet, ajouter « LE à un titre (...) c'est construire parallèlement l'existence d'une entité unique désignée de façon unique » (*Ibid.* 69). Dans cet esprit, Fromilhague parle d'un « objet considéré comme unique » (1995 : 73), alors que selon Dumarsais, « on veut faire entendre que la personne ou la chose dont on parle excelle sur

toutes celles qui peuvent être comprises sous le nom commun » (1988 : 123-124). Dans d'autres cas, c'est l'idée d'ellipse qui est sous-jacente. En effet, « la suppression de LE fait disparaitre simultanément l'entité désignée au profit de sa manifestation picturale » (Bosredon, 1997 : 69). Cependant, l'article vient actualiser le nom commun proposé comme titre. De ce point de vue, la présence de l'article défini « le » (ou « la », « les ») donne à l'objet représenté une authenticité et une exclusivité qui lui sont propres. Le cas échéant, l'œuvre serait réduite à sa dimension artistique et représentative puisque l'absence de l'article défini pourrait lui ôter une part de son unicité. L'article participe ainsi au passage du nom commun de la langue au discours. Dans ce même ordre d'idées, les auteurs de la *Grammaire méthodique du français*, Riegel et *alii*, soutiennent que : « sémantiquement, les déterminants participent à l'actualisation du nom » (2004 : 152). Dans cet esprit, l'actualisation est l'opération « par laquelle une unité de la langue passe en parole, par laquelle tout concept est localisé (situé dans le temps et dans l'espace) et quantifié (il reçoit un quantificateur). Dans le cas du nom, par exemple, l'actualisation en discours se fait au moyen des déterminants (le chien, un chien, mon chien, ce chien, chaque chien) et des quantificateurs (trois chiens, beaucoup de chiens) » (Schapira, 1999 : 159). Ainsi devons-nous distinguer entre :



Figure 153.
Un chien
Man Ray (1925)



Figure 154.
Deux chiens
Yves Guillot (1978)



Figure 155.
Les chiens
Pierre Bonnard (1893)

Dans les trois exemples, l'actualisation du nom « chien » en discours se fait via les déterminants défini (les), indéfini (un) et le quantificateur (deux). À ce propos, mettant l'accent sur l'incidence du nom, Guillaume soutient que « le nom a son incidence à lui-même et l'article est, dans l'explicite, le véhicule de cette incidence » (2009 : 241-242). En vertu de ce rôle d'actualisateur, nous pouvons en déduire que l'article définit le titre et le modifie sémantiquement et syntaxiquement. Il « fait ainsi office de tremplin pour le substantif, lui permettant d'exister en discours » (Roig, 2010 : 121). Il permet l'utilisation du nom dans le

discours en délimitant son extension et en dénotant les réalités de façon concrète. Cette idée n'est pas générale. Les exemples qui suivent sont constitués de noms sans déterminants.



Figure 156.
Ténèbres
Zoltán Kemény (1947)



Figure 157.
Eléphant
Gaston Etienne (1924)



Figure 158.
Couple
John D'Andrea (1971)

Les trois titres ci-dessus présentent la même structure nominale. Ils comportent un déterminant zéro : Ø + substantif. À ce sujet, Leimdorfer précise que cette absence entraine « une incomplétude de l'objet, qui serait dès lors à interpréter non comme un objet, mais comme une ouverture vers une classe, un concept, et vers des comparaisons possibles » (1985 : 49). Dans cette perspective, le nom acquiert les caractéristiques d'un prototype de la catégorie à laquelle il réfère. C'est ainsi que du fait de leurs valeurs référentielles, les noms communs deviennent des noms propres désignant un nouveau référent sans perdre pour autant leur référent initial.

La guerre, par exemple, reste une guerre même si les représentations et les dénominations varient. C'est un évènement appartenant à la mémoire collective. Dans les exemples ci-dessous, le nom « guerre » est tantôt déterminé, tantôt non et parfois il figure avec déterminant et une majuscule.



Figure 159.
La Guerre
Pierre Albert-Birot (1916)



Figure 160.
Guerre
Marc Chagall (1914)



Figure 161.
La guerre
Marc Chagall (1943)

[*La Guerre*] : article + nom avec majuscule

[*Guerre*] : nom avec majuscule sans article

[*La guerre*] : article + nom commun

Le nom « guerre » a ainsi plusieurs formes : un nom propre déterminé (déterminant + la majuscule) « La Guerre » ; un nom propre « Guerre » ; un nom commun « La guerre » (déterminant + nom) et plusieurs représentations. La détermination ou non du titre d'une œuvre d'art débouche alors sur la catégorisation des noms-titres en rapport étroit avec la connotation véhiculée par la représentation. L'un des postulats de départ était la présence d'un sens lexical lié au nom commun, en relation directe avec la désignation unique effectuée. Les principales remarques sur le sémantisme du nom commun en emploi dénominatif portent sur l'acquisition d'un sens conceptuel et sur la catégorisation nominale effectuée. En effet, le sémantisme des noms communs, qu'ils soient déterminés ou non, ne semble pas poser de problème. À titre d'exemple, « une fleur » telle qu'elle est représentée par l'artiste constitue une représentation d'un élément du réel qui peut correspondre ou non à un savoir partagé entre l'artiste et le spectateur. Dans tous les cas, la représentation n'est pas obligatoirement conforme à la réalité.

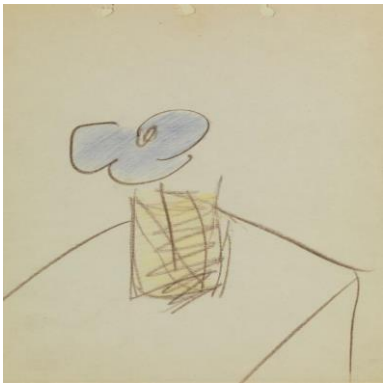


Figure 162.
Fleur
Vladimir Yakovlev (1961)

Dans cet exemple, la représentation de « fleur » n'est pas conforme avec l'entité représentée (la fleur concrète réelle : le concept). Il s'agit du dessin/d'une représentation d'une fleur. Dans un autre exemple, nous constatons une représentation autre de la « Beauté » mettant encore une fois l'accent sur le rapport entre titre et connotation. Il s'agit ici d'une question de point de vue qui n'est pas obligatoirement partagé.



Figure 163.
Beauté rayonnante
André Derain (1939)

L'artiste voit dans cette représentation « une beauté rayonnante », mais le spectateur peut ne pas partager le même point de vue étant donné que les critères de la beauté varient d'un locuteur à un autre.

Il est clair que le fonctionnement des noms sans article reflète directement la volonté de l'artiste de refuser toute détermination préalable ou catégorisation de son œuvre. Les titres d'œuvres d'art deviennent singularisés, ouvrant ainsi la voie au spectateur pour qu'il cherche la portée symbolique et la signification profonde de l'œuvre qu'il observe. Nous postulons que l'individualisation des objets s'opère à partir de leur classification préalable.

Si la tradition linguistique a toujours consacré le nom, propre et commun, comme moyen prépondérant de désigner et segmenter les entités du monde c'est que cette partie du discours a été longtemps perçue comme l'unique moyen de le faire. Néanmoins, cette tendance pose problème étant donné qu'elle occulte l'aspect discursif de la production de sens par le biais même de la dénomination. Or, celle-ci ne se limite pas à la seule catégorie du nom, propre ou commun, du moment qu'il est toujours possible de recourir à d'autres moyens qui ne sont pas de moindre importance que le nom, comme l'adjectif, le verbe ou l'adverbe, les termes d'adresse, les caractérisations, les constructions phrastiques et/ou relatives, par exemple, et toutes les séquences servant à désigner les objets du monde dans sa complexité, qu'il soit réel ou virtuel. Que la forme de la majorité des titres soit principalement nominale constitue une démarche qui s'accorde bien avec le but principal des titres : « une réduction extrême de la forme et un taux d'informativité accru. » (Hoek, 1981 : 63). Cette construction litotique donne plus d'importance au sens occulté et à la valeur connotative du titre qu'à ce qu'en disent les mots qui le composent. Les titres artistiques peuvent se présenter sous forme de diverses structures nominales étendues.

Si nous avons jusque-là évoqué des titres qui répondent, d'une manière ou d'une autre, à des structures syntaxiques précises, force est de signaler la présence d'autres structures étendues particulières et dont l'utilisation par les artistes est rare. Nous étudierons dans ce qui suit, les structures étendues peu usitées par les artistes afin de désigner leurs œuvres.

4.1.2. De quelques structures morphosyntaxiques étendues

Il est une tradition consacrée que le titre est une structure syntaxique, souvent nominale, succincte. L'observation des titres artistiques de notre corpus nous a fait découvrir des structures déployées des noms-titres. Ce sont des formes étendues de structures déjà évoquées : GN + Expansions. Nous avons ainsi retenu les titres qui suivent :



Figure 164.
Statuette féminine debout avec belle coiffure, culture Chupicuaro...
Anonyme (SD)



Figure 165.
Printemps dans une maison de repos des travailleurs
Erik Boulatov (1988)



Figure 166.
Structure optique en fils vinyliques transparents
Yvaral (1963-1964)



Figure 167.
L'artiste, sa femme et son modèle Au bord de la mer
Charles Kvapil (1920)

Nous observons que ces titres se distinguent par leurs structures quasi similaires : une structure nominale étendue (GNE).

Ex 164 : N + adj + adj + prép + adj + N + N + Npr

Ex 165 : N + prép + article indéf + N + prép + N + prép + article déf + N

Ex 166 : N + adj + prép + N + adj + adj

Ex 167 : article déf + N + dét possessif + conj coordination + dét possessif + locution prépositive + article déf + N

L'absence de verbes fait de ces titres des expressions étoffées en les inscrivant dans l'atemporalité. Le titre décrit le contenu de la représentation. De ce fait, il s'agit d'une lecture descriptive que l'artiste propose et considère comme statique. Genette (1987) parle, en l'occurrence, de la fonction désignative et descriptive du titre (*Cf*. Chapitre 5). Il éclaire la perception et l'interprétation de l'œuvre d'art. Il nous importe, toutefois, de signaler que la valeur descriptive, aussi manifeste soit-elle, n'altère en rien la valeur séductrice aussi bien des titres que des œuvres. Au contraire, malgré leur rapport direct avec le contenu de l'œuvre, ils continuent à ouvrir l'appétence à l'interprétation de l'œuvre. Car, de par leur effet de *seuil*, les titres nous engagent, en premier lieu, à nous plonger dans la signification de l'œuvre.

4.2. La construction des titres-phrases

Fréquemment, les titres d'œuvres d'art sont constitués d'un GN. Néanmoins, cela n'exclut pas que d'autres structures syntaxiques soient possibles. En effet, les artistes exploitent une large diversité de constructions morphosyntaxiques pour titrer leurs œuvres. Nous repérons les titres-phrases. Ce sont des phrases simples, souvent brèves mais nous avons par ailleurs relevé des phrases relativement longues. Ce sont de « pseudo-énoncés » qui servent à désigner en discours les objets (*Cf*. Chapitre 8).

Dans la perspective de la grammaire moderne, quatre modalités dans la phrase sont ainsi définies : la modalité assertive, limitée à l'énoncé d'un fait, la modalité impérative exprimant l'ordre afin qu'un fait se produise, la modalité interrogative, exprimant une demande des informations sur un fait, et la modalité exclamative qui exprime les réactions du locuteur face à un fait.

- **Titres-Phrases assertives**

Les titres-phrases assertives suivent le même schéma de la phrase canonique : SVO.



Figure 168.
Je hais les histoires d'amour
Georgik (1989)



Figure 169.
Je vous attends
Francis Picabia (1948)



Figure 170.
Je vous donne ma fille
Roger Blin (1928)



Figure 171.
Je souffle les bougies
Christian Boltanski (1974)



Figure 172.
Je dessine lentement
Alfred Deux (1978)

Tous les titres se présentent sous la forme suivante : pronom de la première personne du singulier « je » + verbe + complément. Ils correspondent à la phrase canonique simple au présent de l'indicatif : SVO. La valeur descriptive du présent rend l'intitulation actuelle et coprésente. Les phrases au présent de l'indicatif associées à la description d'un acte et aux acteurs co-présents, peut nous orienter vers la forme d'un procès duratif, une forme d'un « vécu en direct ». Ce vécu n'est pas celui du spectateur mais celui de l'artiste au moment de la création de l'œuvre d'art, avec cependant une valeur pérenne. Avec un tel rôle de détaillant, ces titres constituent une illustration de la représentation. De plus, l'emploi du déictique « je » dans ce type de phrase renvoie à un référent et un segment de discours localisé dans le contexte linguistique. Le pronom personnel « je » peut renvoyer soit à l'artiste lui-même, producteur de l'énoncé, soit à tout autre personne. Il désigne le locuteur de l'occurrence de cette expression[80].

[80] Nous reviendrons plus tard sur la dimension énonciative dans ce genre de titres, étant donné la présence du sujet de l'énonciation via les déictiques (*Cf.* Chapitre 8).

Nous précisons que toutes les titres-phrases de ce type commencent par « je ».

Titres-Phrases impératives

L'emploi de l'impératif dote les titres-phrases d'un certain dynamisme. Avec sa valeur directive, cet emploi a pour principal objectif d'influencer la ou les personnes interpellées dans une situation précise du discours. Il existe plusieurs descriptions de l'impératif mettant en évidence ses propriétés syntaxiques et sémantiques, telles l'absence de sujet et sa force illocutoire. Tel est le cas dans les exemples ci-après :

Figure 173.
Regardez, il va peut-être se passer quelque chose
Alain Baczynsky (1953)



Figure 174.
Laissez-moi dormir I
Richard Kalvar (1976)



Figure 175.
"*Dansez le menuet*"
Lucien Hervé (1962)

La phrase *Regardez, il va peut-être se passer quelque chose* a un impact immédiat sur le récepteur grâce à l'emploi de l'impératif. La forme directe « Regardez » permet effectivement d'établir une relation vivante entre l'artiste et le spectateur. De plus, la suite de la phrase « il va peut-être se passer quelque chose » renforce la fonction persuasive du titre grâce à son dynamisme et la clarté du message : une invitation à contempler l'œuvre en question. Dans ce cas-là, la puissance du titre est celle d'un ordre ou d'une invitation, mais en l'analysant comme un tout avec l'image, nous avons l'impression que cet ordre prend une forme de séduction.

Dans *Laissez-moi dormir I*, le titre illustre la représentation/la photo. Il peut s'agir d'une demande ou d'un ordre. Le sens de la phrase n'est pas tout à fait clair. Elle peut être paraphrasée par une formule performative du type « j'ordonne que » ou tout simplement « je demande que ». En conséquence, nous mentionnons que dans un même énoncé impératif, plusieurs actes peuvent se superposer.

Le titre *"Dansez le menuet*" donne à lire deux interprétations. Il peut s'agir d'une invitation, d'une suggestion de la part de l'énonciateur pour danser le menuet (une danse de

couple traditionnelle française, très en vogue au XVIIIe siècle) ou d'une sorte de citation étant donné la présence des guillemets.

Il faut noter que la possibilité pour l'impératif d'exprimer plusieurs actes soulève ainsi des difficultés pour la description sémantique de ces titres. Cette variété d'emplois témoigne de la multiplicité de significations déterminées par le contexte, par la situation d'énonciation.

En revanche, la forme négative est également manifeste dans les titres-phrases. Examinons la série de titres suivante :

- **Titres-Phrases négatives**

Parmi les formes des titres-phrases, nous trouvons les phrases négatives :



Figure 176.
Nous ne sommes pas les derniers
Zoran Music (1973)



Figure 177.
Jean-François jamais ne chante Alleluia
Georges Rouault (1923-1939)



Figure 178.
L'Avant-garde ne se rend pas
Asger Jorn (1962)

Dans le premier exemple, nous remarquons la présence du pronom personnel « nous » qui peut référer à un groupe d'êtres humains (référent/animé/humain), tel qu'il est représenté dans le tableau. En outre, dans le second titre, le référent est également animé/humain puisque le sujet du prédicat est un nom propre à référent unique « Jean-François ». Cependant, dans le dernier exemple, nous constatons une ambiguïté référentielle, parce que « l'avant-garde » peut référer à plusieurs (militaire, artistique, littéraire, etc.). De ce fait, l'agent ne nous informe guère sur la nature du référent en question. Nous citons d'autres exemples tels que :



Figure 179.
[Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis]
Max Ernst (1923)



Figure 180.
Jean-Maurice n'est pas rentré
Philippe Demontaut (1981)

Dans les deux exemples ci-dessous, nous avons des phrases verbales négatives (ne…pas), avec un sujet pronominal dans le premier exemple, et un nom propre dans le deuxième. En effet, la focalisation porte sur le verbe. Dans le premier titre, la négation porte sur le verbe factitif « falloir » ; dans le second exemple, la personne attendue, ici Jean Maurice, n'est pas rentré.

- **Titres-Phrases narratives ou descriptives**

En effet, le choix des phrases déclaratives et descriptives est un choix préférentiel pour certains artistes. Nous pensons que de telles phrases peuvent être considérées comme des structures phrastiques ayant un rôle descriptif et désignatif à la fois.



Figure 181.
Les amis sont des crocodiles
Marcel Janco (1968)



Figure 182.
Les poissons me fascinent
Sophie Calle (1986)



Figure 183.
Le Temps bouge
Wolman (1961)



Figure 184.
Les dieux ont soif
Roman Cieslewicz (1988)



Figure 185.
Les oiseaux crient
André Beaudin (1944)

Les titres cités ci-dessus sont des phrases simples déclaratives affirmatives. Elles répondent au critère canonique de la phrase française. Le premier titre *Les amis sont des crocodiles* est métaphorique. C'est une sorte de phrase proverbiale valable à tous les temps et dit que les amis sont beaucoup plus sanguinaires que les ennemis. Dans la phrase *Les poissons me fascinent*, le sujet parlant, qui pourrait être l'artiste, exprime sa prédilection pour les

poissons. Or, rien n'indique que les poissons le fascinent en tant que représentation artistique ou en tant que référent dans le monde réel. Quant au troisième titre *Les dieux ont soif*, il reprend un roman d'Anatole France (1912) portant le même titre[81].

Par ailleurs, l'emploi du présent dans les deux autres phrases *Le temps bouge* / *Les oiseaux crient* fournit « une vision ascendante du procès saisi dans son accomplissement même » (Mellet, 2000 : 35). De là vient cet « effet de réel » ou de « prise d'actualité » souvent utilisé dans la narration. Le présent, contrairement au passé par exemple, est compatible toutes les époques ancrées dans et par l'énonciation. Nous examinons d'autres cas :



Figure 186.
Déçue, la mariée se rhabilla
Sylvie Blocher (1991)



Figure 187.
On est allé voir le côté cour...
Christian Dotremont (1975)



Figure 188.
Mon camarade dessine
Marc Chagall (1911)

Dans *Déçue, la mariée se rhabilla*, nous remarquons que l'adjectif « déçue » est extraprédicatif par dislocation. Sa position antéposée a une valeur intensive et une fonction caractérisante du référent principal <la mariée>. Sur la base de cette observation, l'adjectif est dans ce cas modalisateur de la désignation nominale <la mariée> et son référent. L'adjectif explicite ce qui est virtuellement contenu dans le substantif. De même que les didascalies caractérisent un état de fait théâtral (jeux de scène, mouvement de personnages, etc.), ce titre a pour fonction de décrire un état de fait visible de façon statique. En d'autres termes, il explicite le degré d'appropriation de la dénomination choisie.

Cependant, l'indication temporelle du passé dans « On est allé voir le côté cour... » et l'emploi du pronom personnel « on » inscrit le titre dans un système de repérage temporel, un « ailleurs » propre à l'artiste (et d'autres interlocuteurs ?) ce qui rend impossible toute interprétation de premier degré.

[81] Il s'agit d'un dialogisme inter-créations, littéraire et artistique (plastique) à quelques décennies d'intervalle.

Le titre de la figure 188 est une phrase descriptive qui réfère à un état de fait. Le déterminant possessif établit une relation entre le locuteur et l'acteur de l'acte, celui qui dessine.

Somme toute, les trois titres ci-dessus corroborent des structures narratives exprimant tout un processus actanciel (Tesnière[82]) qui se tient en dehors du système déictique :

> Ces phrases sans ancrage déictique standard sont néanmoins repérées par rapport au support dont elles sont les titres. Ce support assure donc une fonction de relais sémiotique. Tout autre indication temporelle que le présent de l'indicatif inscrirait en effet immédiatement ces suites dans le système de repérage propre au lecteur ce qui est impossible si l'on veut que cette suite ne soit pas interprétable hic et nunc par un lecteur travesti en co-énonciateur.
>
> (Bosredon, 1994 : 425).

Dans d'autres cas, l'actualisation du titre, qui est déjà un énoncé, se fait par le truchement du démonstratif.

- **Titres-Phrases à démonstratif**

Nous constatons que l'emploi des titres-phrases à démonstratif est un emploi rarissime. C'est un emploi exclusif chez Magritte :



Figure 189.
Ceci continue de ne pas être une pipe
René Magritte (1952)



Figure 190.
Ceci n'est pas une pomme
René Magritte (1964)

Le démonstratif « ceci » joue le rôle de sujet de la phrase. « Ceci », comme déictique, indique la portion d'espace/temps. L'objet de référence de « ceci » est la représentation de la pipe et non pas « la pipe » (Fig. 2) ou « la pomme » (Fig. 190) comme entités réelles : <Cette pipe n'est pas une pipe> mais sa représentation. Il s'agit également d'une indexation de l'objet, *in praesentia*, dans la situation de discours. Dans un tel cadre, « ceci » marque un

[82] Tesnière propose le terme d'« actant », emprunté à la linguistique générale, pour désigner tous les êtres ou toutes les choses qui participent à un procès, où il désigne l'agent de l'action, représenté par un substantif, que celui-ci soit ou non sujet grammatical.

processus sémantico-référentiel par lequel l'objet en question (la pipe) est présenté par un énonciateur (Magritte) comme un objet existant et repérable, autrement dit un référent repéré.

Par ailleurs, nous pouvons rappeler à ce propos l'idée de Russell stipulant que le mot « ceci » semble avoir le caractère d'un nom propre, au sens où il désigne simplement un objet sans le décrire.

> Le mot « ceci » peut se remplacer par quelque chose qui est strictement un nom, par exemple « W », dénotant cet ensemble complexe de qualités qui constitue tout ce que je suis occupé à éprouver maintenant au cours de mon expérience présente.
>
> (Russell, 1940 : 144).

En effet, les indexicaux, comme les noms propres, sont des expressions référentielles et ont donc pour référence leur contenu, ils ont une signification linguistique en vertu de laquelle la référence est présentée d'une certaine manière. « Ceci » a dans ce cas une valeur référentielle totale.

> « Ceci » dans sa pure fonction ostensive n'a d'autre signification que de désigner l'objet singulier pointé par le geste d'indication. Ce point qui a été souvent signalé ouvre la voie aux divers modèles de la théorie de l'énonciation. Sans doute « ceci », comme tous les « embrayeurs », a bien une signification générale et constante qui lui est propre, celle de désigner sans l'objet dont parle le message auquel « ceci » appartient.[83]

Suite à l'analyse des titres-phrases nous pouvons conclure que, dans notre corpus représentatif, cet emploi demeure relativement restreint. La syntaxe de ces titres-énoncés se distingue par un style particulier. La structure étendue de tels titres laisse voir une syntaxe fragmentaire, un marquage énonciatif et une cohésion référentielle limités. Le titre peut dans ce cas-là exprimer une absence de correspondance entre le Signifiant et le Signifié, voire entre le titre et l'objet réel.

Habituellement concise, la structure du titre adoptée par ces artistes est plutôt étendue et inhabituelle. Cette panoplie de titres nous démontre qu'il n'y a aucune norme quant à la structure du titre d'une œuvre d'art, du moins pour l'art contemporain. En créant son œuvre, l'artiste donne une part de lui-même dont il est l'unique à pouvoir la sentir et donc l'intituler.

Par ce procédé, la transposition de ces phrases en un style nominal (nom de l'œuvre) permet de focaliser l'attention sur l'information lexicale et non pas sur les informations grammaticales du titre. Ce caractère s'accorde avec la visée allocutoire du titre, celle d'inciter le récepteur à lire/voir le lien entre le titre et l'œuvre même quand cela est en désaccord avec la fonction nominale habituelle du titre.

[83] https://www.universalis.fr/encyclopedie/corps-corps-et-langage/3-la-fonction phatique/

Cela nous amène à dire que le titre n'est plus obligatoirement un N/GN/GNE servant à nommer l'œuvre mais peut avoir la forme d'un énoncé décrit la représentation (la figuration). Les titres des œuvres suivantes en sont des exemples édifiants :



Figure 191.
La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties
Georges Rouault (1922-1939)



Figure 192.
Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude
Richard Baquié (1984)

Le premier titre s'analyse comme suit : un sujet nominal + un COD (indéfini) + un verbe + une proposition subordonnée de temps. Le deuxième titre est une phrase complexe. Il s'agit d'une phrase étendue avec un circonstant (*autrefois*), un sujet pronominal (*il*), un verbe à l'imparfait (*prenait*), un COD (*le train*) plus un circonstant, complément circonstanciel de but (*pour travestir son inquiétude en lassitude*). Dans le premier cas, il s'agit d'une relation temporelle introduite par « comme » (comme = au moment où), dans le deuxième cas, il s'agit d'une construction infinitive avec une valeur de but (pour = afin de). Le pronom personnel « il » reste indéfini et sans référent pour le spectateur ne disposant pas d'éléments extralinguistiques qui l'aideraient à en restituer le référent. Ceci pourrait avoir un effet séducteur sur le récepteur, effet qui augmentera la valeur interprétative de l'œuvre. Ces titres dénotent différents points de vue[84] des producteurs des titres proposés. À ce sujet, Raccah constate qu'« une langue, quelle qu'elle soit, ne permet en aucun cas de décrire objectivement des faits, mais oblige, au contraire, à les présenter en fonction d'un point de vue, d'un biais » (1992 : 8).

Ce choix peut expliquer une volonté de ne pas nommer l'objet d'art objectivement avec des mots cibles, avec des titres concis.

[84] Nous pensons que le titre d'une œuvre (d'art plastique, littéraire, ou même de n'importe quoi d'autre...) exprime un point de vue sur cette œuvre ; pas forcément celui de son auteur, d'ailleurs cela peut être un point de vue de son agent, de la critique d'art, de quelqu'un de son public, ou simplement un point de vue qu'il veut donner à voir/croire/sentir, etc.).

> Si la question reste une question tout en signifiant une sorte d'ordre, il ne faut pas donner à penser que le sens de l'énoncé peut être très différent du sens associable à la structure syntaxique de cet énoncé. D'abord, nous avons vu que les unités lexicales ont elles-mêmes des sens différents suivants les contextes dans lesquels elles se trouvent, et suivant les réalités extralinguistiques auxquelles on les fait correspondre.
>
> (Touratier, 2010 : 182).

Parfois, mêmes les mots constituant les énoncés sont des mots vides et les référents sont difficilement identifiables et nous avons alors l'impression que la corrélation dénomination-référent n'est pas obligatoirement assurée. Ceci aboutit, donc, à un discours peu informatif. Autrement dit, les signes linguistiques présentent, toujours, une part d'arbitraire, quant à leur référenciation aux objets du monde.

4.3. Les structures non-linguistiques des titres

Certains titres sont formés d'éléments non-linguistiques à proprement parler. Ils s'organisent parfois avec des unités linguistiques (Peinture + dimension/date : *Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004*) mais l'ensemble ne constitue pas une unité linguistique. Nous en citons quelques'uns :

LLLL (Fig. 5)

T.W. (I.N.R.I.) (Fig. 22)

2850 T & P, 27, 28, 29 VI98, h/t (Fig. 23)

" 77 " (Fig. 24)

Ces structures suivent un modèle qui les écartent des structures GN ou GNE. Autrement dit, des structures récurrentes des titres.

Nous en déduisons tout simplement que personne ne peut reconnaître la signification de ces structures qu'utilisent les artistes pour nommer, de la sorte, leurs œuvres. Dans ce cas, et en optant pour la dislocation entre la signification et la référence, le récepteur et l'analyste que nous sommes se trouvent dans la difficulté de justifier la dénomination et sa pertinence. Accordant un titre à son œuvre, l'artiste ne détient-il pas le pouvoir de dénommer son œuvre comme bon lui semble ? Ne devrait-il pas s'interroger sur la bonne saisie du sens du titre par son public ? L'acte de nommer relève-t-il seulement de leur choix énonciatif ?

> On sait que les mots sont faits pour circuler, avec toute « l'instabilité lexico sémantique » (Paveau, 2013, 31) que cela engendre, mais peut-on reprendre la désignation que l'on vient d'entendre ou de lire sans s'interroger sur les conséquences de ses actes de langage ?
>
> (Moirand, 2013 : 3).

Nous enchaînons par l'idée de Siblot (1997 : 55) qui affirme que l'acte de nommer « n'est pas seulement se situer à l'égard de l'objet, c'est aussi prendre position à l'égard

d’autres dénominations, à travers lesquelles des locuteurs prennent également positions. ». Ceci plaide en faveur d’une approche discursive des titres d’œuvres d’art qui tient compte des différents points de vue portés sur les référents (*Cf.* Chapitre 9).

Conclusion

Dans ce chapitre nous nous sommes penchée sur les structures morphosyntaxiques des titres d’œuvres d’art. Nous avons pu constater que les titres prennent des formes diverses, correspondant à une panoplie de constructions syntaxiques polyformes. Certaines sont concises alors que d’autres sont plus développées allant du nom, au groupe nominal simple ou étendu, voire à la phrase. En effet, nous pensons que toutes ces structures polyformes sont considérées comme des structures à rôle dénominal.

Notre corpus aussi riche que varié n’offre pas directement le sens des œuvres d’art mais exige un calcul de signification, d’adaptation et d’*appropriété* (Kleiber : 1994), que nous traduisons dans un langage logico-sémantique. Cela nous amène à conclure que l’étude lexicale ou morphosyntaxique des titres ne pourrait jamais se suffire à elle-même. Car les mots n’ont de sens que dans leurs usages en contextes. Du moment où les mots mobilisent notre attention, le contexte suscite une attente de pertinence et nous permet d’aboutir à des conclusions pour donner une meilleure visibilité de l’œuvre d’art et d’accéder au sens et au message que celle-ci véhicule et transmet. Il permet de ce fait de voir dans quelle mesure le titre est en cohérence avec l’œuvre qu’il nomme.

Nous entamons dans le chapitre qui suit une étude des titres d’œuvres d’art dans un contexte sémantico-référentiel.

Chapitre 5 : Les titres en contexte sémantico-référentiel

> *Hélas ! tout le monde considère que les formes et les couleurs, les noms et les phonèmes représentent la réalité des choses et cela n'est pas vrai. C'est en ce sens que « qui sait ne parle pas, qui parle ne sait pas ». Mais comment le monde s'en rendrait-il compte ?*
>
> Tchouang-tseu (trad. Liou Kia-hway)

Nous postulons que le titre d'une œuvre d'art est chargé de plusieurs fonctions. Il a en effet des fonctions qui vont de la signification à la référenciation. S'agissant d'un signifiant, le titre renvoie à un signifié et à un référent. Selon une approche sémantico-référentielle, un énoncé quel qu'il soit, est réputé posséder une référence, à quoi il réfère, autrement dit ce dont il parle.

Ce chapitre est consacré à une problématique centrale : comment les titres, en tant qu'expressions linguistiques, réfèrent-ils à des entités du monde, en l'occurrence les œuvres d'art ? Il aborde notamment la complexité des rapports entre titre, sens et référent, en présentant les différents types d'expressions référentielles et leur rôle dans la construction du sens des titres, les différents aspects du sens linguistique et la question de la référenciation. Le sens d'un mot est par là même conçu comme un programme d'application référentielle.

C'est dans cet ordre d'idées que nous étudions les valeurs référentielles d'abord, sémantiques par la suite, des titres d'œuvres d'art. Pour ce faire, nous adoptons une approche sémantico-référentielle de la notion de titre en analysant les différents procédés linguistiques et discursifs d'expression du sens et de renvoi à la référence de celui-ci. Plus précisément, notre analyse sera centrée sur cette unité lexicale en tant que signe linguistique et ses modes de référenciation tout en prenant en compte son caractère simultanément extralinguistique et socioculturel : tel titre réfère à telle œuvre et dans un contexte social bien déterminé. De fait, c'est en partant d'études de cas et d'observations empiriques du corpus que nous avons pu établir nos hypothèses d'analyse sur la question du titre en associant ses valeurs sémantiques à ses valeurs référentielles. Ce chapitre vaut pour une première réflexion sur les différentes notions clés de l'approche sémantico-référentielle. Nous présenterons dans ce qui suit l'approche référentielle du titre, dans sa relation avec l'objet du monde, réel ou virtuel, représenté par l'œuvre d'art, pour le placer enfin dans le cadre de la sémantique référentielle.

5.1. Les valeurs sémantiques et référentielles des titres

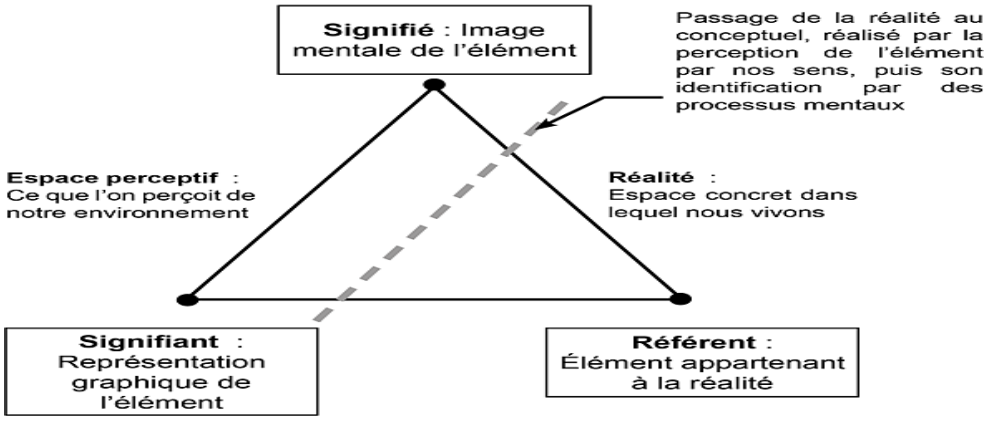
Les événements que le XXe siècle ont contribué à une production massive d'œuvres d'art. De telles œuvres auxquelles les artistes ont attribué des titres à multiples structures, débouchent sur diverses valeurs référentielles et sémantiques. En effet, chaque artiste fait souvent appel à des signes linguistiques particuliers qui croisent volontairement ou involontairement d'autres titres produits par d'autres artistes. Chaque titre d'une œuvre d'art, chaque élément le constituant, prend alors des dimensions diverses tant au niveau lexical que sémantique. Défini comme élément paratextuel (Genette : 1987), le titre demeure cependant étroitement en connexion avec l'œuvre dont il est la dénomination. Il s'agit donc de l'identité tant linguistique et artistique que socioculturelle de l'œuvre.

5.1.1. Le titre et la référenciation : du signe au référent

Nous souhaitons dans un premier temps revenir sur les notions de référent, de référence et de référenciation. En effet, en linguistique générale, le référent, ainsi que l'objet de référence, la désignation ou la dénotation, sont ce à quoi un signe, une chaîne de caractères ou une expression linguistique, un signifiant, qu'il soit nom, mot ou phrase, réfèrent. Le référent est ainsi présenté comme étant cet élément, réel ou fictif, auquel renvoie le signe linguistique.

> L'acte de référence vise à obtenir un accord non entre deux pensées (celle d'un locuteur et celle d'un interlocuteur) mais entre deux pensées à propos de quelque chose et cela par le biais de la production, en contexte, d'une expression référentielle.
>
> (Charolles, 2002 : 9).

Dans ce cadre, nous pensons qu'il serait utile d'exploiter le triangle sémantique d'Ullmann qui a été le premier à compléter la dichotomie Signifiant / Signifié par la notion de référent que Saussure n'évoquait pas dans son *Cours de Linguistique Générale*.



Triangle d'Ullmann (1952)

L’intérêt du triangle d’Ullmann est qu’il a introduit la notion de référent comme lien essentiel entre Signifié et Signifiant. En effet, comme cela est bien indiqué, le Signifié, comme image mentale de l’élément désigné, est évoqué par le Signifiant qui est à l’écrit la représentation graphique du même élément. Signifié et Signifiant réfèrent obligatoirement à quelque chose qui est un élément appartenant à la réalité du monde : le référent.

5.1.2. La notion de référent

Le terme « référent » est principalement utilisé pour renvoyer aux objets non linguistiques des expressions linguistiques. Dans le triangle sémiotique, le Signifiant (symbole) symbolise l’image mentale et évoque un contenu correspondant à une conscience collective (référence) qui se rapporte à l'objet (référent), dans un contexte précis. Il s’agit souvent d’une relation conventionnelle propre à une langue et à une société. Ce référent peut être virtuel mais il est reconnu comme tel : si personne n’a vu d’ovni, celui-ci a pourtant un référent imaginé. Nous pensons donc que « Le référent est la réalité extralinguistique désignée par le signe en usage » (Sarrazin, 2001 : 293). Dans cette optique, un référent est une « entité du monde ». Le terme entité doit être compris au sens large et signifier « objet, lieu, propriété ou événement », réels ou virtuels. Le monde ici ne signifie pas seulement le monde réel, mais aussi un monde possible, voire imaginaire.

> Les référents sont des entités du monde réel, indépendantes du langage, auxquelles on renvoie précisément à l'aide des expressions linguistiques. La référence apparaît alors comme étant une relation langue-monde, qui établit le lien entre une portion ou des segments du monde réel et des expressions linguistiques.
>
> (Kleiber, 1997 : 10).

D’autant plus que le référent se définit comme tout objet extralinguistique d'un signe en général ou d'une expression linguistique en particulier. Par ailleurs, il est à préciser aussi que le terme référent est utilisé dans le domaine de la grammaire du texte comme tout élément textuel précédemment évoqué et qui est repris par un anaphorisant. Dans ce cas il s’agit de l’emploi anaphorique. Le référent peut aussi être évoqué après l’anaphorisant, dans le cas d’un emploi cataphorique. Par ailleurs, d’après Récanati, le référent est « ce à quoi le signe linguistique renvoie soit dans la réalité extralinguistique ou univers réel, soit dans un univers imaginaire (Lang. 1973) » (1979 : 27). Nous parlons ici de la dimension référentielle du signe linguistique qui « se réfléchit dans le même temps qu’il représente quelque chose d’autre que lui-même » (*Ibid.* 21). Il nous semble opportun de mentionner le caractère ambivalent du signe linguistique qui s’affiche tantôt transparent, tantôt opaque. Ajoutons à cela qu’en ce qui concerne le terme compris et désigné comme référent, il y a une distinction à faire entre sens

générique englobant un objet de référence dans des emplois particuliers en raison de ses applications ou interprétations et sens particulier qui limite la référence à un domaine très particulier. Nous avons déjà signalé que le référent peut être linguistique dans la perspective de la grammaire du texte. Toutefois, il peut être non-linguistique quand il s'agit de voir le rapport entre le mot et l'objet qu'il désigne dans le monde. S'il s'agit d'un élément non-linguistique, l'expression référente est désignée en langage par l'objet. Si, au contraire, il s'agit d'un élément linguistique, alors l'expression (référente) associée au signifiant est appelée métalinguistique. Nous citons à titre illustratif le tableau *Arabe* de Georges Rouault :



Figure 193.
Arabe
Georges Rouault (1938)

Dans ce cas, le titre du tableau *Arabe* ne réfère pas à une « Arabe » comme personne physique, mais à une représentation d'une « Arabe ». Il s'agit d'une figure féminine à laquelle l'artiste a voulu donner le nom « Arabe ». Si le choix du titre n'est pas objet de discussion, le référent de second degré, en l'occurrence la représentation, peut l'être. Le référent de second degré est donc ce qui est représenté par le tableau et le réel ne se réduit pas aux représentations des êtres et des objets qui le constituent. Si, en revanche, une expression linguistique renvoie à une autre expression (mot, partie de phrase), alors ce sont des référents qui s'inscrivent dans le champ de l'expression linguistique. Les expressions linguistiques comprises comme des titres sont des signes, simples ou complexes, déjà figurant dans ce qui précède. Elles ne sont alors que des éléments anaphorisants. Les syntagmes constituant le titre sont donc des méta-signes dans la mesure où ces signes ne réfèrent pas à des objets distincts mais à d'autres signes que sont les contenus de l'œuvre d'art. Le niveau linguistique du titre forme donc une abstraction par rapport à celui du contexte. À titre d'exemple, le titre *Adam et Eve* (Fig. 195) de Chagall réfère au couple tel qu'il figure sur le dessin et dont la représentation mentale fait partie d'un savoir métaphysique et religieux universellement partagé.



Figure 194.
Adam et Eve
Marc Chagall (1911)

Les référents du titre *Adam et Eve* sont les deux êtres mythologiques considérés comme l'origine de l'humanité et du péché originel : ce titre véhicule donc des savoirs encyclopédiques partagés sur ces personnages bibliques. Nous pouvons parler dans ce cas des enjeux des titres du point de vue de la sémantique référentielle qui « traite le sens en relation avec les choses du réel, qui ne prône pas une coupure radicale entre sens et référence » (Kleiber, 2022).

Cela dit, la notion de référent nous amène à évoquer celle de référence. Cette dernière a été abordée par toute une littérature linguistique qui va de la grammaire du texte à la sémiotique ainsi qu'au domaine philosophique.

5.1.3. La référence

Si nous avons à délimiter l'étendue de la notion de référence, nous citons Charolles qui revient sur l'ensemble des domaines qui ont étudié la notion de référence, de Platon à Quine.

> La référence est un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre. Le problème a été abordé par les plus grands philosophes comme Platon, G. Leibniz, J. Locke, S. Mill, G. Frege, E. Husserl, B. Russel, P. Strawson, W. Quine, et il a suscité une quantité impressionnante d'études linguistiques.
>
> (2002 : 1).

Il s'agit d'une « fonction par laquelle un signe linguistique renvoie à un objet du monde extralinguistique, réel ou imaginaire » (Dubois et *alii*, 1972 : 414). Dans la même perspective, Kleiber la conçoit comme l'inscription en langue de notre rapport aux objets du monde. Selon lui, la référence procède d'une présupposition sur l'existence préalable d'un objet du monde à laquelle donne lieu l'emploi des signes linguistiques que sont les mots.

> Ce n'est plus la recherche d'un objet dans le monde ayant les propriétés indiquées par le mot qui est responsable de l'acte de référence, mais la croyance que le mot parle de quelque chose qui existe. Le mot réfère parce que les sujets croient qu'il réfère.
>
> (Larrivée, 2008 : 170).

Par ailleurs et dans la perspective de Larrivée, nous soumettons à l'analyse les titres *infra* :



Figure 195.
Totem
Simone Boisecq (1957)



Figure 196.
Xanadou
Wilfrid Moser (1960)

Si les titres *Totem*[85] comme *Xanadou*[86] réfèrent aux deux représentations respectives que sont les deux œuvres, ils réfèrent aussi à des concepts mythiques. Ces titres y réfèrent parce que les artistes leur donnent le pouvoir de référer. Leur sens vient également de ce que les artistes pensent et veulent transmettre, de ce que le destinataire voit et connaît, surtout.

Ces titres sont à la fois monoréférentiels et monosémiques. À ce propos, nous avons à souligner que la référence n'est pas limitée aux seuls êtres et aux objets. Elle peut référer en effet à des notions abstraites telle que la joie, le bonheur, la liberté ou la tristesse, pour ne citer que ces exemples. Elle est variable en fonction du temps, de l'espace et de la personne. Par exemple, nous trouvons des œuvres d'art qui portent les titres de référents qui ne figurent pas dans le monde réel tels que le paradis, Satan, les anges, Adam, Eve, l'enfer, etc. (Zelfani, 2020). Ces titres sont en rapport avec une croyance religieuse partagée. Personne n'a vu le paradis pour le représenter, ni Adam et Eve non plus. Pourtant, il s'agit d'êtres et d'objets largement représentés. L'artiste exécute son œuvre en rapport avec le savoir partagé : il ne fait alors que confirmer des représentations du monde. Dans cet ordre d'idées, la référence se base sur un principe d'existence : « Tout ce à quoi on réfère doit exister. » (Searle, 1972 : 121), réel ou imaginaire. C'est ainsi que la sémantique du titre s'inscrit donc dans une approche qui

[85] Être mythique (animal, végétal ou objet naturel) considéré comme l'ancêtre éponyme d'un clan ainsi que son esprit protecteur et vénéré comme tel. (*TLFi*).
[86] Xanadu est un lieu mythique enraciné dans une zone réelle de la Mongolie intérieure. Xanadu est devenu populaire en tant que lieu légendaire mentionné dans le poème de Samuel Taylor Coleridge comme le lieu où Kublai Khan a construit un dôme géant pour satisfaire tous ses fantasmes. (https://spiegato.com/fr/quest-ce-que-xanadu).

tiendrait compte de différentes relations lexicales certes, mais aussi grammaticales et discursives.

> L'identité sémantique de chaque forme linguistique se définit à la fois par sa dénotation et par tout un réseau de relations lexicales, grammaticales et discursives qu'elle est susceptible d'établir avec d'autres unités en langue et en discours.
>
> (Stosic & Fagard, 2012 : 4).

À ce propos, reprenant Kleiber, Charolles insiste sur le principe d'existence du référent dans les domaines philosophique et linguistique : « L'usage naturel aussi bien que philosophique et linguistique de la notion de référence inclut nécessairement l'idée d'existence. » (2002 : 33). Quand l'artiste fait référence à une entité, le récepteur a forcément dans l'esprit l'image de la chose nommée. Comme c'est le cas dans les exemples suivants :



Figure 197.
Bague
Julio González (1919)



Figure 198.
La cathédrale d'Hircan
Julius Jacobsen (1965)

En observant les titres des œuvres ci-dessus, nous constatons que nous sommes face à une double référence : le titre, comme signe, réfère à l'œuvre, comme objet, et l'œuvre réfère à une réalité du monde dont le référent est inscrit dans le savoir partagé et qui n'est autre qu'une représentation. En effet, le titre, comme nom d'une œuvre d'art, ne réfère pas à la réalité de l'œuvre mais à l'œuvre elle-même. Celle-ci cependant réfère au monde tel qu'il est perçu, imaginé ou représenté par l'artiste. González donne sa propre représentation d'une « bague », objet réel et facilement reconnaissable par le spectateur. En revanche, le référent de la représentation n'est pas évident non plus pour le tableau *La cathédrale d'Hircan* auquel Jacobsen a attribué ce nom. De ce rapport techniquement différent entre titre et référent, le spectateur du tableau doit saisir aussi bien la signification de l'objet que le rapport entre le titre et l'œuvre d'art.

De Vogüé témoigne en ce sens que :

> Il faut alors admettre qu'il existe plusieurs niveaux de référence : ce à quoi le locuteur veut référer, et ce à quoi l'énoncé produit réfère, qui à son tour se démultiplie en autant de situations pouvant être décrites par cet énoncé »
>
> (De Vogüé, 1999 : 78).

> « Cela suppose alors que la référence varie non seulement en fonction de ce que l'énoncé décrit, mais de la façon dont il le décrit. On arrive ainsi à une tout autre conception de la référence, qui n'est plus ce dont l'énoncé parle, ni même ce qu'il en dit, mais qui intègre aussi la façon de le dire. Une référence non plus seulement dépendante de la forme, mais construite par cette forme.
>
> (*Ibid.* 80).

Pour dire qu'un nom ou un titre « réfère, c'est que son usage dans tel ou tel contexte permette de configurer un point de repère existentiel ancrant une représentation d'une entité du monde externe dans l'esprit des participants à la communication » (Charolles, 2002 : 33). Cela présuppose le rapport entre les êtres et les objets du monde et les représentations socioculturelles, voire individuelles, qui en sont faites et la manière de les exprimer. En effet, « le rapport entre les choses du monde et leurs représentations sémantiques passe par l'intermédiaire de processus cognitifs, qui traduisent les structures du monde en structures mentales et ensuite en représentations sémantiques. » (Seuren, 1975 : 231). Cependant, certains titres n'obéissent pas à des règles préétablies. Le locuteur, en l'occurrence l'artiste, opte parfois pour des titres polémiques quand ils ne sont pas provocateurs. Le caractère polémique ou provocateur du titre réside dans ce rapport entre titre et œuvre que l'artiste impose à son public d'une part et entre l'objet réel et la réalité représentée dans l'œuvre d'art de l'autre. La problématique de la référence du titre est exprimée par Hoek quand il affirme que : « la relation entre le concept mental et l'objet désigné est médiatisé par cette proposition » (1981 : 100) qu'est le titre. Ce dernier est conçu comme un lieu d'interprétation cognitive. Abstraction faite des nombreux cas particuliers évoqués, la représentation sémantique du titre contient des variables de classes d'objets auxquels il peut référer. Cette question du lien entre l'œuvre et son référent nous amène à évoquer la notion de référenciation.

En effet, l'étude de la référence débouche indubitablement sur son corollaire la référenciation.

5.1.4. La notion de référenciation

D'après Barbéris, la référenciation est un « Acte qui consiste, pour un énonciateur, à désigner un référent à travers l'actualisation d'une séquence linguistique, et résultat de cet acte » (2001 : 293). La référenciation consiste ainsi en la mise en évidence du rapport entre langage et réalité. Dans ce cas, l'artiste désigne son œuvre par un titre X. Celui-ci devient son référent, assurant de ce fait son existence. Barbéris ajoute qu'en tant que « Fonction essentielle du langage, la référenciation exploite la dimension puissancielle du signe qui devient, à travers un acte de parole donné, l'instrument d'une dénotation effective » (*Ibid.*). À

titre d'exemple, l'œuvre murale *Travail d'esclave* représente un enfant courbé en train d'actionner une machine à coudre confectionnant de petits drapeaux britanniques. Graffitée sur l'un des murs d'un quartier du nord de Londres, cette œuvre évoque le travail dur des enfants. L'artiste use de son art pour dénoncer un phénomène social. Il s'agit bel et bien d'une prise de position contre le travail des enfants et leur exploitation.



Figure 199.
Travail d'esclave
Banksy (2012)



Figure 200.
La Cène
David Lachapelle (2003)

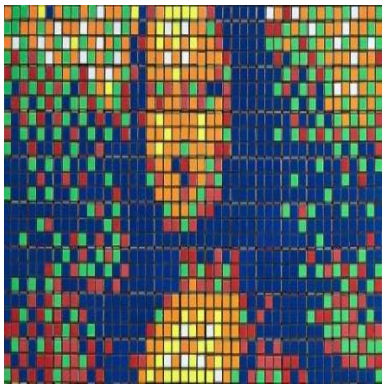


Figure 201.
La Joconde
Invader (2020)

La Cène de Lachapelle, quant à elle, fait référence au tableau *La Cène* de Léonard de Vinci (1495-1498). L'artiste a copié et le titre et les éléments de la représentation. Un choix qui s'inscrit dans la continuité artistique certes surtout quand il s'agit d'analyser le titre repris tel quel.

La Joconde en version Street Art d'Invader fait référence à *La Joconde* de Léonard de Vinci. Entre passé et présent, l'œuvre change de forme mais garde le titre original. Dans une interview accordée à *Télérama* l'artiste Invader affirme ce qui suit :

> Je recherchais des images qui soient facilement reconnaissables et donc qui soient déjà présentes dans l'imaginaire collectif. J'ai donc eu cette idée de jouer avec l'histoire de l'art en interprétant des chefs-d'œuvre du passé. La *Monna Lisa* est une des premières que j'ai ainsi réalisées. Logique, c'est une "master piece" en puissance, l'un des tableaux les plus connus au monde[87].

À sa manière et dans une tout autre organisation, René Magritte reprend le même titre mais en apportant une touche toute particulière à la représentation :

[87] https://www.telerama.fr/sortir/la-joconde-en-rubiks-cubes-invader-nous-raconte-lhistoire-dune-oeuvre-insolite,n6608366.php



Figure 202.
La Joconde
René Magritte (1960)

Dans un tel cas, nous pouvons dire que l'artiste fait référence au titre et non à l'objet. À ce sujet, Charolles précise que « les emplois de ce type [de titres] sont dits en mention parce qu'ils font allusion aux mots utilisés et non aux choses ou aux êtres qu'ils peuvent désigner. » (2002 : 9). Les possibilités qu'un titre renvoie à un autre sont multiples : parodie, allusion, citation directe, parallèles structurels, etc. Certains artistes tissent leurs intitulations de la trame d'autres titres (*Cf.* Chapitre 9). Cette interférence témoigne de la volonté de l'artiste de s'inscrire dans une tradition visuelle et d'expérimenter son propre style et sa propre manière de voir par un contenu sémantique connu, une référence au canon de configurations reconnues en même temps qu'une tentative d'émancipation. Dans leur emploi et leur usage, ces titres renvoient au référent extralinguistique visé. Dans l'exemple suivant, l'artiste Alain Jacquet interprète l'œuvre majeur d'Edouard Manet *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), en faisant intervenir d'autres éléments dans la peinture.



Figure 203.
Le Déjeuner sur l'herbe
Alain Jacquet (1964)

Nous remarquons la présence de la piscine qui donne à l'œuvre un aspect moderne. En fait, bien que le titre évoque la verdure, dans la représentation, il n'y a pas d'herbe ni de

verdure mais une piscine. Le tableau évoque dès lors les mutations sociales quant à la conception même de la nature. Ainsi donc, certains artistes revisitent et réinterprètent de grandes œuvres de l'histoire de l'art pour en créer une version différente et plus actuelle et plus contemporaine, à leur sens. Si le signe linguistique est le même, le référent ne l'est obligatoirement pas et la référence n'est pas définitivement attachée à des objets uniques. Quiconque peut alors utiliser le même titre, à différentes occasions, pour référer à d'infinis objets. Adoptant des titres antérieurs, les « nouveaux » artistes entrent par ce procédé en dialogue avec des artistes antérieurs. Il s'agit d'un dialogisme interdiscursif sur lequel nous reviendrons dans notre troisième partie[88]. Ces usages des titres, nouveaux ou revisités, mettent en valeur le rapport contigu entre le titre, son référent et le sens qu'il exprime.

5.2. Le titre : de la référence au sens

La problématique du sens et ses mécanismes a été souvent l'objet des préoccupations des linguistes, revêtant plusieurs aspects, tantôt en rapport avec la logique, tantôt avec la sémantique (Rastier (1987), Bréal (1897), Kleiber (1990, 1994, 1997, 1999, 2020, 2022), Nyckees (1998), Touratier (2010), Cislaru (2014)). Nous partons du postulat consistant à dire que les mots n'ont de la valeur qu'une fois produits par le locuteur et reçus par un interlocuteur, réel ou virtuel. C'est à ce propos que Rey met l'accent sur le sens des mots quand il dit :

> Les mots comme le monde le sait maintenant, ne signifient rien par eux-mêmes, bien que la croyance qu'ils le font […] a été également universelle. C'est seulement quand celui qui pense s'en sert qu'ils représentent quelque chose ou, d'une certaine façon, ont du sens.
>
> (Rey, 1976 : 113).

La sémantique référentielle[89] (Kleiber : 2022) établit un rapport contigu entre le langage et les objets du monde, réels comme virtuels. La langue sert à parler du réel, donc à nommer/désigner les entités du monde. C'est ainsi qu'un mot actualisé renvoie obligatoirement à un référent et permet a priori d'identifier une catégorie particulière d'objets. Dans cette optique, un référent est une entité matérielle (être, objet, lieu, processus, événement) ou conceptuelle (appartenant au monde extralinguistique). Nous rappelons à ce propos les définitions données par Lerot : « La référence est la relation qui unit une expression linguistique aux objets ou états de fait extérieurs au langage ». – « Par référent, on

[88] Voir la section plus bas *Dialogisme des intitulations artistiques*
[89] Nous avons abordé cette notion dans la première partie de cette étude.

entend habituellement l'objet extralinguistique (personne, chose, état de fait, etc.) désigné par une expression linguistique (mot, groupe de mots, phrase) » (1983 : 149-150).

Dans notre analyse, nous adoptons la démarche d'une sémantique référentielle qui stipule qu'un énoncé linguistique possède une référence, c'est-à-dire ce à quoi il réfère, autrement dit ce dont il parle. Pour ce faire, nous entreprenons une approche qui part du titre comme élément linguistique central, pour en déceler la référence et le sens par la suite.

Ainsi, nous avons à distinguer le *référent* et le *sens* expression linguistique, en l'occurrence le titre. Une telle distinction nous permet d'expliquer la manière dont le titre, comme signe linguistique, contribue à la saisie du sens de l'œuvre d'art. C'est dans cet esprit que la notion de sens est considérée comme la dénotation de l'objet. Nous considérons donc que le titre de l'œuvre d'art constitue à la fois la référence du signe et sa valeur sémantique. Mais cette référence est tributaire de la situation dans laquelle le titre a été proféré : c'est le cas de l'exemple *Arabe* (Fig. 193), cité plus haut, pour lequel il est clair que « l'Arabe » concernée ne sera pas le même selon la personne qui a formulé le titre. La référence « est donc à la fois extralinguistique (situationnelle et donc variable) et intralinguistique (déterminée par la forme linguistique de l'énoncé) » (De Vogüé, 1999 : 1). Se trouve ainsi l'idée d'une référence nécessairement extralinguistique, mais aussi celle d'une relation minimale entre la forme du titre et ce à quoi il réfère, l'œuvre d'art.

En effet, il y a une interconnexion entre le titre, comme signe linguistique, la référence à l'objet désigné et le sens produit. De surcroît, outre sa fonction dénominative, le titre comme signe linguistique, mot ou séquence, jouit d'une double fonction. La première est relative à sa fonction référentielle et la seconde à sa valeur sémantique, inhérente tant à la production qu'à la réception du signe linguistique. Si nous ajoutons à cette double fonction référentielle et sémantique celle de la fonction même de titre, comme signifiant, nous pouvons dire alors que le processus référentiel du titre est tripartite. Nous pouvons représenter ce processus par un schéma représentant la hiérarchie du rapport titre, référent et sens.

Titre (Signifiant)

↓

Référent (du titre (l'objet = l'œuvre d'art))

↓

Sens (du titre)

Nous précisons que les deux éléments, référence et sens, sont indissociables des conditions extralinguistiques de leur production. De telles conditions « sont des facteurs très importants de singularisation des expressions linguistiques. » (Stosic & Fagard, 2012 : 4). Bien évidemment le sens du titre ne peut être saisi qu'en fonction de son contexte extralinguistique. Entre chaque œuvre et son titre, il y a un lien référentiel et sémantique dont l'explication est tributaire de son ancrage socioculturel avec tout ce que cela veut dire de connexion entre plusieurs facteurs extralinguistiques : « une construction sémantico-référentielle qui associe une séquence désignative nominale à un référent déjà là. » (Bosredon, 1997 : 22).

Les objets du monde, réels ou virtuels, se définissent à la fois par rapport aux référents, mais aussi les uns par rapport aux autres. Le contexte et les représentations des éléments du même monde agissent sur l'usage des signes linguistiques modifiant les référents en conséquence (Zelfani, 2020). Selon Kleiber, l'examen du « critère référentiel » est une exigence. Interpréter une œuvre, c'est explorer toutes les significations possibles du signe linguistique. Cet amalgame de significations n'est pas propre au référent. Des catégories de référents distincts découlent les unes des autres. L'œuvre, désormais, foisonne en significations et son titre devient polysémique en fonction des différentes interprétations qui lui sont attribuées. En effet l'interprétation sémantique du titre n'est pas toujours la même et elle n'est pas toujours en contiguïté référentielle avec l'objet nommé. La culture et la société agissent comme conditions de possibilité du sens du titre comme signe linguistique. « La distinction de l'interprétation contextuelle et du sens hors contexte pourrait permettre de séparer ce qui est traductible et ce qui ne l'est pas » (Larrivée, 2008 : 170). Cependant, nous avons à signaler qu'à l'instar de la polysémie des mots, il y a la polysémie des images. Les titres d'œuvres d'art n'en sont pas exempts. Cette idée a été développée par Barthes quand il affirme que :

> Toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens. (...) Aussi, se développent, dans toute société, des techniques diverses destinées à fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains : le message linguistique est l'une de ces techniques. Au niveau du message littéral, la parole (...) aide à identifier purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même : il s'agit d'une description dénotée de l'image (description souvent partielle) ... Au niveau du message « symbolique », le message linguistique guide non plus l'identification, mais l'interprétation, il constitue une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de proliférer soit vers des régions trop individuelles (c'est à -dire qu'il limite le pouvoir projectif de l'image), soit vers des valeurs dysphoriques.
>
> (1964 : 43-44).

Par conséquent, il y a le sens linguistique intrinsèque aux mots et aux expressions, le sens dénotatif, ici le titre, et le sens déterminé par des facteurs extralinguistiques, le sens connotatif.

Bien que le titre de l'œuvre vienne compléter la création artistique, il jouit d'un rôle déterminant dans son interprétation comme dans son inscription sociale. Néanmoins, nous nous interrogeons sur l'étendue de la valeur sémantique du titre dans le domaine artistique. Le titre véhicule-t-il obligatoirement du sens ?

5.3. Le titre d'une œuvre d'art : sens et fonctions

De fait, l'œuvre d'art est non-linguistique puisqu'elle n'a pas, a priori du moins, besoin de linguistique pour être diffusée, voire reçue par le spectateur que nous pouvons considérer comme l'interlocuteur *in absentia* de l'artiste. Toute production artistique n'est-elle pas destinée à quelqu'un, a-t-elle toujours besoin d'un titre ?

Afin de saisir le sens d'un titre d'une œuvre d'art, nous postulons que dans le cadre du processus de création artistique, rien n'est anodin, aspect linguistique compris. En effet, pour tout artiste, désigner l'œuvre produite c'est l'accueillir dans son monde, la matérialiser et lui donner existence. Nous considérons que le titre parle plutôt de l'artiste plus que de la représentation objet de l'œuvre. L'artiste s'interroge-t-il alors sur ce qu'il a envie de partager avec son interlocuteur, sur ce qu'il veut lui faire voir ?

De fait, il s'agit d'une double lecture qui est véhiculée par le titre de l'œuvre d'art : celle de l'artiste et celle de l'œuvre. Chaque artiste soumet une proposition au spectateur par le biais du titre qu'il adopte pour désigner son œuvre. Parfois, il souhaite y apporter des précisions ou même chercher à distraire le spectateur ou l'amener à réfléchir. Soulignons cependant qu'après des heures, des jours, des semaines, des mois, voire des années de travail et de création, le titre vient souvent couronner l'œuvre à proposer au public. Il s'agit habituellement de l'étape finale du processus de production. Le titre est-il le label de l'œuvre d'art, dans ce cas ?

Nous postulons, quant à nous, que le titre vient enrichir la création même quand celle-ci n'en a pas besoin. Ne dit-on pas que cette œuvre parle ? Le titre devient ainsi un interprétant de plus de l'œuvre. Autrement dit, ce sont les données linguistiques et sémantiques du titre qui permettent souvent la construction d'une interprétation de l'œuvre d'art. Cette notion d'interprétant, nous la devons au sémioticien Peirce dans une réflexion sur le signe quand il indique qu'un interprétant est « une unité du contexte linguistique ou sémiotique permettant d'établir une relation sémique pertinente entre les unités reliées par un

parcours interprétatif » (2008 : 67). D'ailleurs, cette même idée a été longuement détaillée par Rastier dans son ouvrage *Sémantique interprétative* :

> L'actualisation des sèmes est un processus complexe, surtout pour les sèmes afférents. Elle met en jeu des normes dont la connaissance est indispensable pour établir un parcours interprétatif. Elles sont indépendantes du système fonctionnel de la langue ; elles peuvent être indépendantes ou non du contexte. Parmi ces normes, celles que l'on nomme généralement des connaissances d'univers sont indispensables pour parvenir à une validité interprétative.
>
> (1987 : 221).

De surcroît, nous pensons qu'au niveau interprétatif, le titre est un signe ayant un supplément de sens par le partage et par les intentions sémantiques qu'il véhicule. Le recours à la langue pour présenter l'œuvre artistique est à la fois un guide pour le spectateur et une légende pour l'œuvre. Le public est amené alors à se familiariser avec la création artistique proposée par l'artiste. Il est appelé à pénétrer dans le monde de celui-ci par le truchement du titre. Cet élément linguistique propose donc des options de lecture quand il interpelle le spectateur averti ou non. Qu'il s'agisse d'investissements esthétiques ou linguistiques, de formules paradoxales, le titre demeure subordonné à l'œuvre qu'il désigne. Un titre est donc une séquence linguistique qui ne peut être déterminée pour elle-même. Par ailleurs, il ne constitue pas un signifiant autonome. Comme titre, il ne peut pas exister en dehors de l'œuvre. Par conséquent, nous pouvons appréhender une œuvre sans titre mais nous ne pouvons jamais appréhender un titre sans la présence de l'œuvre qu'il désigne.

D'une manière générale, nous pensons que chaque séquence linguistique, chaque jeu de mots avec lesquels une œuvre est désignée, jouit de son statut de titre. Nonobstant, le titre d'une œuvre d'art n'est pas obligatoirement un syntagme ou une séquence lexicale. Il peut être constitué de différentes structures lexicales. Cependant, nous ne pouvons pas dire exactement quelle forme grammaticale doit avoir une phrase censée fonctionner comme le titre d'une œuvre artistique, par exemple. En effet, celui-ci est basé sur une attribution qui fait que dans tel cas une structure linguistique fonctionne comme titre, dans tel autre c'est un syntagme, un nom, un adjectif, etc. Donc un « titre » n'est pas une fonction de la langue, mais une fonction du langage qui peut être remplie dans une situation de parole-action. Le titre est un usage particulier de la langue. L'expression linguistique dans la fonction de « titrage » est en ce sens un titre. La raison d'être un titre repose sur une relation entre deux unités, l'une étant l'œuvre désignée, l'autre le titre désignant, nous passons alors de l'art à la langue. Le titre artistique n'est donc pas au vrai sens du mot un pur nom, mais un terme associant un Signifié et un Signifiant. Il s'agit d'une expression relationnelle. Le fond relationnel du rapport entre le titre et l'œuvre est, dans la perspective de notre recherche, une relation

sémantique qui définit le lien entre le titre et l'œuvre d'art. Cette sémantique du titre prescrite par l'artiste, ou celui qui a donné le titre, est cependant négociable par la critique comme par le public. L'interrogation pourrait alors porter sur la concordance entre œuvre et titre et vice-versa.

À ce stade, nous pouvons distinguer deux catégories de titres. En premier lieu, il y a les titres qui indiquent le thème de l'œuvre. En second lieu, i1 y a ceux qui désignent l'objet de la représentation. Sous l'aspect de l'attribution du titre à une œuvre il y a souvent une relation sémantique particulière. La correspondance entre le titre et le contenu de l'œuvre d'art n'est pas impérativement évidente. De même entre l'œuvre d'art et son titre compréhensible. À ce propos, que signifient des titres tels que *Sujet dans une direction quelconque, Plaisir désintéressé du dédain* ou encore *Bagage de lune* ?



Figure 204.
Sujet dans une direction quelconque
Zoltán Kemény (1962)

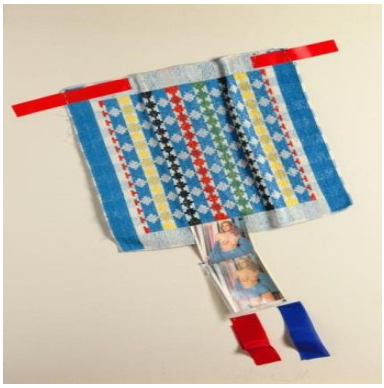


Figure 205.
Plaisir désintéressé du dédain
Patrick Saytour (1981)



Figure 206.
Bagage de lune
Louise Nevelson (1959)

Cela ne signifie pratiquement rien de précis tant que nous n'avons pas observé et interrogé la représentation. Il existe un sens dans le titre qui est, normalement, présenté et confirmé par la représentation. Dans ce cas, aucune représentation ne semble véhiculer d'explication contingente pour le spectateur. Ce sont des symboles cachés qui ne peuvent être décryptés qu'à travers leurs signifiants. Le spectateur est appelé donc à fournir l'effort lui permettant d'en chercher la signification dans les deux sens, linguistique et artistique. Nous soulignons toutefois qu'il s'agit souvent de l'une des caractéristiques des œuvres d'art du XXe siècle. Il faut donc penser l'œuvre dans un courant, une époque où un processus de création dans lesquels elle s'inscrit. C'est le cadre conceptuel qui nous permet de découper l'œuvre en signes et de faire parler les signes pour en saisir le sens général. Par ailleurs, le processus de référence de ce type de titre est complexe. Cela suggère que la résolution du problème abstrait/concret doit se faire au niveau sémantico-référentiel. À bien y réfléchir,

l'accomplissement ou la spécification d'un titre pour désigner une œuvre n'est qu'un aspect de la relation qui les unit. En effet, le titre demeure une première lecture de l'œuvre artistique. Il est le *seuil* sans lequel le spectateur ne pourrait accéder au sens de l'œuvre. L'interprétation du segment linguistique constituant le titre se base dans un premier temps sur le savoir partagé du temps et de l'espace. Ainsi le sens est-il limité à son cadre spatio-temporel. Si tel est le cas pour le référent, cela est vrai aussi pour le sens du titre. Comme les mots sont intimement liés au contexte de leur production et de leur réception, le sens des titres, au-delà du sens dénotatif, est pluriel. Les titres ne dénotent pas les objets, mais les identifient. Le titre réfère toujours à l'œuvre mais le sens n'est pas toujours concordant avec la représentation parce que l'artiste produit souvent l'œuvre avant le titre et celui-ci est destiné à la postériorité. À titre d'exemples, nous listons les différentes catégories de titres telles qu'elles se présentent au spectateur. En effet, il y a toujours des toiles dont le titre coïncide avec le contenu du tableau (Zelfani, 2020). Comme il y a aussi les titres problématiques qui demandent un effort supplémentaire pour que leur sens soit dévoilé. D'autres titres sont vagues et ne donnent pas d'idée précise sur le contenu de l'œuvre. Il y a enfin les titres artistiques que les artistes présentent comme propres au domaine des arts[90]. De surcroît, « chaque titre peut comporter plusieurs niveaux de langage, qu'il faut préalablement distinguer et classer ; il y en a le plus souvent deux : l'un renvoie à la forme du contenu, l'autre conceptualise, symbolise ou simplement raconte la matière elle-même » de l'œuvre (Furet & Fontana, 1968 : 98-99). À cet effet, le spectateur est volontairement impliqué dans l'interprétation de l'œuvre ; il y projette le contenu en se basant sur son monde d'expérience individuelle : chaque interprétation est essentiellement une incorporation de l'œuvre au savoir du spectateur, aussi général qu'il puisse être. Sa réflexion n'est plus limitée à saisir le sens de l'œuvre mais elle doit par la même chercher le lien entre l'œuvre et son titre : « C'est de l'interaction du sujet avec le référent que procède le sens du mot. (...) L'essentiel pour le sens du mot est la finalité à laquelle est destiné le référent. » (Larrivée, 2008 : 9).

L'ancrage linguistique participe ainsi à la saisie du sens du message transmis par l'œuvre et à l'attribution des repères et des informations sur certains de ses éléments : les sujets impliqués ainsi que la diversité de ses signes. Cet aspect ne peut plus être compris comme une relation statique, mais doit être vu dans le temps, comme une dynamique dans laquelle le sens est saisi. Nous soulignons aussi que les significations n'existent pas indépendamment de la langue du titre dont l'interprétation fait également partie. En effet, la

[90] Des titres précisant le genre artistique : Peinture, Sculpture, Nature morte, Nu, etc.

validité supra-individuelle d'une langue donnée est un préalable à tout acte de communication. Les deux aspects sont compatibles : la pré-structuration du sens par une langue et la réalisation du sens de l'œuvre dans une interprétation. En fait, il y a souvent des éléments à l'intérieur même de la structure du titre qui – en tant qu'espaces vides – obligent le spectateur à réagir en observant l'œuvre et son titre.

D'ailleurs, plusieurs formes de titres apparaissent souvent comme syntaxiquement incomplètes nécessitant un effort intellectuel de la part du spectateur pour en décoder le sens. En effet, si donner un titre à une œuvre d'art fait partie des stratégies destinées à la faire exister publiquement, il s'agit pour l'artiste de se faire connaître et de faire reconnaître son œuvre. Sous cet angle de vue, nous abordons la description du titre comme forme linguistique sans occulter l'intérêt d'en saisir le sens ainsi que le rapport entre forme et sens dans un contexte artistique et linguistique particulier. Nonobstant, pour analyser le titre d'une œuvre artistique, nous pouvons l'aborder sous différents angles. A cela s'ajoute le fait que le titre est choisi, par l'artiste ou le critique d'art, en fonction de stratégies diverses : artistiques, linguistiques, pragmatiques et discursives. Dans ce cadre, nous pensons que « Le titre participe en effet au processus d'autonomisation de l'art » (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 4). Par ailleurs, il y a des titres qui ne peuvent aucunement être saisis hors contexte. Le contexte renvoie ici à tous les éléments extralinguistiques qui interviennent dans la production et la réception du titre et de l'œuvre.



Figure 207.
Christ au bord du lac
Georges Rouault (1949)



Figure 208.
Joueurs d'échecs
Suzanne Roger (1923)



Figure 209.
La cour
Per Lasson Krohg (1930)

Nous constatons que de tels titres ne sont compris que dans un contexte socioculturel disposant d'un certain savoir partagé : la chrétienté, le jeu d'échecs et la cour d'une grande maison ou d'un petit quartier. À ce propos, Butor note que « ce n'est pas seulement la situation culturelle de l'œuvre, mais tout le contexte dans lequel elle se présente à nous, qui est transformé par le titre : la signification de cette organisation de formes et couleurs change

tout au long de la compréhension parfois fort progressive de ces quelques mots, mais cette organisation change aussi. » (1969 : 16). Il ajoute que « la composition la plus "abstraite" peut exiger que nous lisions son titre pour nous déployer toutes ses saveurs, toutes ses vertus. » (1980 : 17). À ce stade de notre réflexion, nous soutenons donc que le titre artistique est une forme linguistique stable dont le sens tributaire du contexte artistique, idéologique et socioculturel, dans lequel il est utilisé. De fait, la variation du sens du titre est tributaire de ses différentes fonctions. En effet, outre son statut de titre, celui-ci assume de multiples fonctions.

5.4. Les fonctions spécifiques du titre

Afin d'étudier le titre dans le domaine artistique, nous retiendrons un certain nombre d'aspects lexicaux, syntaxiques et sémantiques permettant de définir les diverses fonctions d'une telle dénomination. Nous constatons ainsi que le titre, qu'il soit littéraire ou artistique, varie dans ses structures lexicales, syntaxiques et référentielles tout en assumant les mêmes fonctions. En effet, le titre peut communiquer une pure information, par exemple le nom de l'artiste ou la date de la réalisation de l'œuvre. Il peut faire connaitre une intention ou une interprétation sociale ou politique ; une simple mention de l'objet ; une description ; une dénotation ou une connotation, etc. Nous pouvons aussi parler du contenu informatif véhiculé par le titre. Ces formes de la dimension empirique du titre nous conduisent graduellement vers un autre aspect tout particulier, celui des fonctions multiples du titre, objet de cette étude. La littérature sur la question du titre (Jakobson[91], 1963 ; Genette, 1987) retient les fonctions suivantes : la fonction d'identification ou de désignation, la fonction descriptive, la fonction connotative, la fonction référentielle, la fonction séductrice, la fonction médiatique et la fonction d'invitation ou d'effet. De ce point de vue, la première des fonctions du titre est celle de l'identification et de désignation de l'œuvre. Le titre est à la fois l'identité de l'œuvre d'art, sa désignation et sa catégorisation.

[91] Le célèbre modèle des fonctions du langage du linguiste russo-américain Jakobson (1963 : 209-248) est d'un point de vue théorique contestable. Ce modèle compte six fonctions : « (1) la fonction référentielle (orientée vers le contexte ; dominante dans un message du type : "L'eau bout à 100 degrés") ; (2) la fonction émotive (orientée vers le destinateur, comme dans les interjections : " Bah ! ", " Oh ! ") ; (3) la fonction conative (orientée vers le destinataire : l'impératif, l'apostrophe) ; (4) la fonction phatique (visant à établir, à prolonger ou à interrompre la communication [ou encore à vérifier si le contact est toujours établi] : " Allô ? ") ; (5) la fonction métalinguistique (assurant une commune entente du code, présente, par exemple, dans une définition) ; (6) la fonction poétique (" Schtroumf ") (où " l'accent [est] mis sur le message pour son propre compte » (Jakobson, 1963 : 214).

5.4.1. Les fonctions d'identification et de désignation

C'est ainsi que nous affirmons que la fonction la plus évidente du titre est celle de ses rôles d'identification et de désignation de l'objet ainsi désigné. Cette fonction détermine l'existence de l'œuvre. En tant que désignation, le titre sert d'abord à assigner un nom à l'œuvre, comme objet du monde. Généralement bref et captivant, le titre sert principalement à identifier l'œuvre, à la désigner et donc à lui donner un nom souvent définitif. Dénommer une œuvre c'est lui donner un nom qui la représentera et dont elle sera le référent, de premier degré (l'objet d'art : l'œuvre) ou de second degré (la représentation/ la figuration). En effet, « le titre est le nom de l'œuvre, [...], il sert à identifier l'œuvre aussi précisément que possible » (Camprubi, 2002 : 20). Dans une perspective saussurienne, et comme vu plus haut, le titre est le Signifiant, c'est-à-dire la forme linguistique. Tel titre renvoie à telle œuvre et telle œuvre à tel titre : *La Joconde* renvoie à une œuvre d'art de Léonard de Vinci, catégorisée parmi les plus célèbres dans le monde et dans le domaine de la peinture. Aucun risque de confusion dans ce cas. La dialectique du titre et du référent est ainsi incontestable.

Nous précisons que le titre est un nom qui renvoie à un référent qui est déjà la représentation de la réalité d'un certain point de vue. L'observation des titres des œuvres qui suivent explicite cette idée.



Figure 210.
Chat
Anne-Marie Profillet (1927)



Figure 211.
Comédie italienne
Luigi Corbellini (1937)



Figure 212.
Canard s'épluchant
Jane Poupelet (1904)



Figure 213.
L'église de Saint-Bernard
Suzanne Valadon (1929)

Nous constatons ainsi que, dans leur articulation à l'œuvre en présence, la fonction principale de chacun d'eux est de nature identificatoire ou désignative. En effet, les différents titres identifient les œuvres respectives. Ils les désignent comme des réalités du monde. Nous expliquerons plus bas cette dualité référence/dénotation du titre d'une œuvre d'art.

Nonobstant, il est à signaler qu'il arrive que le titre soit une partie intégrante de l'œuvre d'art. Nous citons, à titre d'exemple, les œuvres suivantes :



Figure 214.
Ma jolie
Pablo Picasso (1912)



Figure 215.
Nu descendant d'un escalier (N°2)
Marcel Duchamp (1912)

Les titres de ces œuvres d'art sont inscrits à l'intérieur de l'œuvre même : ils sont en contiguïté avec la représentation. Ces titres viennent donc illustrer la représentation de l'œuvre d'art. Cette juxtaposition du texte et de l'image renvoie à la pratique du dessin caricature qui vient mimer l'œuvre. Dans le même ordre d'idées et parmi les autres fonctions nous pouvons identifier une fonction descriptive.

5.4.2. La fonction descriptive

Cette fonction, comme son nom l'indique, décrit l'œuvre en indiquant son contenu. Le titre « énonce strictement ce qu'il y a à voir (…) En somme, il n'y a rien d'autre à voir ou à lire que ce qui est vu et lu. » (Melin, 2014 : 201). En d'autres termes, il dit littéralement l'œuvre, il la décrit. Cette description se matérialise de différentes manières. Nous distinguons deux modalités, en fonction de la structure thème-rhème. Le titre peut donc décrire le contenu de l'œuvre, tel est le cas des titres thématiques, comme il peut se limiter uniquement à décrire sa forme, tels que les titres rhématiques. Dans d'autres cas, il peut désigner les deux à la fois, ce qui donnera naissance aux tires mixtes qui peuvent désigner à la fois le fond et la forme, voire des titres ambigus qui ne disent ni l'un ni l'autre. Dans ce cas, le titre rhématique dit la catégorie de l'œuvre (composition, nature morte, portrait, etc.). Il indique un genre précis à l'instar des titres génériques comme c'est le cas des titres suivants :



Figure 216.
Composition
Natalia Gontcharova (1913-1914).



Figure 217.
Sculpture
Alexandre Noll (1953)



Figure 218.
Portrait
Raoul Dufy (1950)



Figure 219.
Nature morte au torse antique
Henry Déziré (1934)

Il s'agit de noms attribués à la catégorie du domaine artistique utilisé par l'artiste : une composition, un portrait, une sculpture et une nature morte. En revanche, le titre thématique exprime le contenu/la représentation de l'œuvre (nom d'un lieu ; nom d'une'action ou d'un événement ; nom d'un objet ou d'un personnage), comme exemples parmi tant d'autres représentations. Les titres qui suivent incarnent des titres thématiques.



Figure 220.
Deux personnages
Giorgio De Chirico (1920)



Figure 221.
Piano à queue
Günther Uecker (1963)



Figure 222.
Mme Pierre Moreau
Charles Despiau (1929-1930)

Exclusivement descriptifs, ces titres autonomisent l'expérience d'interprétation de l'œuvre. De ce fait, le titre dynamise le rapport à l'œuvre. Le titre énonce strictement ce qu'il y a à voir. En somme, il n'y a rien d'autre à voir ou à lire outre le titre attribué à l'œuvre.

Comme son titre l'indique, le tableau de Chirico est la représentation picturale de deux personnages. En revanche, l'œuvre de Uecker est la représentation d'un piano à queue classique. Quant à la sculpture de Despiau, elle représente la partie supérieure (la tête) de *Mme Pierre Moreau*. Dans tous les cas, il s'agit de titres purement descriptifs.

De surcroît, il existe également des titres mixtes qui disent à la fois le fond et la forme, regroupant ainsi un élément thématique et un autre rhématique. Nous pensons quant à nous que le titre, qu'il soit thématique ou rhématique, peut parfois être accompagné d'une précision d'ordre rhématique que Genette a baptisé d'« Indication générique ». L'observation des titres ci-dessous témoigne du rapport contigu entre le titre, comme unité linguistique, et le contenu de l'œuvre.



Figure 223.
Sculpture à deux dimensions
Berto Lardera (1947)



Figure 224.
Portrait de Mauricia Coquiot
Suzanne Valadon (1915)



Figure 225.
Composition à la cheminée
Albert André (1963)

Il s'agit des titres composés de deux parties :

Une partie rhématique + une partie thématique

Sculpture/Portait/Composition + à deux dimensions/ de Mauricia Coquiot/ à la cheminée

Si, généralement, il est admis qu'un titre a le plus souvent une fonction descriptive, cette fonction a surtout perdu de son importance avec l'art surréaliste et cubiste.

Par ailleurs, certains titres d'œuvres d'art de notre corpus ont une fonction connotative.

5.4.3. La fonction connotative

Partant du point de vue de Genette qui dans son ouvrage *Seuils* (1987 : 93), parle des « effets connotatifs » du titre, nous pensons que cette valeur renvoie aux différentes acceptions que le titre peut connoter en dehors du thème et du rhème. Rappelons que la notion de connotation telle que travaillée en linguistique consiste en l'addition des « valeurs étranges à la signification proprement dite véhiculée par les signes lexicaux et les constituants grammaticaux (dénotation), au référent du discours (la réalité non encore référée au langage*)* » (Francis, 1980 : 121). Elle s'oppose à la «« dénotation », [qui] serait, dans ce cas, tout ce [qu'un] terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague, chez chacun des usagers individuellement. » (Martinet, 1967 : 1290). Cette valeur renvoie aux différentes acceptions que le titre peut véhiculer comme connotation en dehors du thème et du rhème.

À titre illustratif, les titres « *Sans titre 42* », « *Identité n°2* » et « *LLLL* », cités ci-après, que nous considérons comme ambigus, ne disent ni le fond ni la forme de l'œuvre. Ils désignent l'œuvre d'une manière équivoque. Plus les titres sont équivoques, plus le spectateur est appelé à réfléchir sur le sens aussi bien de l'œuvre que du titre ou encore sur celui de l'acte de création artistique afin de trouver le lien entre les deux. Les titres, comme moyen d'identification d'une œuvre d'art, ne sont pas obligatoirement normés, du moins dans leur manière d'en décrire le contenu. Les titres ci-dessous, par exemple, disent l'absence de rapport explicite entre l'œuvre et le titre qui lui est attribué.



Figure 226.
Sans titre 42
Alain Séchas (2012)



Figure 227.
Identité n°2
Piotr Kowalski (1973)



Figure 228.
LLLL
Florence Valay (1985)

Les titres induisent parfois le spectateur non averti en erreur, quand ils ne traduisent pas l'objet ou n'expriment pas de relation directe entre l'un et l'autre. Ils le déconcentrent, l'entraînent dans de fausses pistes d'interprétation et le laissent livré à lui-même face à l'œuvre qui l'interpelle, comme production artistique. La question consiste à savoir si la compréhension de l'œuvre passerait d'abord par la compréhension de son titre.

La réponse à cette question semble déjà stabilisée par Eco, quand il atteste qu'« un titre est déjà – malheureusement – une clef interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées » (1985 : 7). De manière discutable, le constat n'est pas si simple qu'il ne paraisse l'être. Le titre n'impose pas souvent une orientation dans la saisie du sens de l'œuvre en question. Dans ce cas-là, nous ne savons pas ce que nous interprétons, l'œuvre, le titre en lui-même, ou la relation entre les deux, qui introduit de fait un second niveau sémiotique.

Le titre doit effectivement trouver une façon de donner suffisamment d'informations pour que le message soit compris et éveiller la curiosité du spectateur. À ce sujet, Hoek certifie que « Le titre se trouve dans une situation paradoxale : il doit informer et en même temps se garder de donner trop d'informations ; il doit montrer et cacher à la fois ». (1981 : 176). Nous proposons ci-dessous quelques exemples montrant la complexité du rapport titre-œuvre.



Figure 229.
Le printemps
Mikhail F. Larionov (1912)



Figure 230.
Cadeau
Man Ray (1921)



Figure 231.
Abraham
Barnett Newman (1949)

Nous signalons qu'un titre comme *Abraham*, de par sa référence religieuse, remplit une valeur pleinement significative. Ce tableau oppose un noir brillant à un noir mat. Nous pouvons lire dans cette opposition du mat et du brillant une évocation du sacrifice d'Isaac par son père sur la montagne de Morija. Mais ce nom est à la fois le prénom du père de l'artiste comme il est celui du père de l'Ancien Testament qui a failli sacrifier son fils à Dieu. L'artiste a dédié ce tableau à son père mourant, d'où la prédominance de la couleur noire.

Dans un tout autre registre, l'anecdote relative au tableau *Cadeau* est peu connue du public. En effet, le premier choc est évoqué par l'étrangeté de cette alliance qui se noue entre le titre et l'objet. Le titre évoque d'abord un sens affectueux. D'ailleurs, l'artiste a offert ce tableau-cadeau à son ami Erik Satie. Cependant, le sens est provocateur par rapport à l'objet : un appareil ménager fabriqué majoritairement de clous constitue plutôt un vrai objet de

torture. Nous sommes, donc, face à une dislocation sémantique. Il est aisé de constater qu'aucun rapport n'existe entre le titre et la représentation figurale de l'œuvre, du moins à première vue. Il faudrait alors faire appel à des savoirs, externes à l'œuvre et à son titre, sur l'artiste, son destinataire et le contexte socioculturel, pour trouver réponse aux interrogations suscitées par un tel titre, eu égard l'œuvre bien sûr. Ainsi, nous constatons que le titre peut provoquer, voire connoter le référent, en l'occurrence l'œuvre artistique ; il peut également jouer sur l'ambiguïté interprétative qu'un tel titre pourrait susciter chez le spectateur. Par ce biais, le titre acquiert un double potentiel : esthétique et linguistique.

À ces différentes fonctions du titre, s'ajoute une autre, non des moindres : il s'agit de la fonction référentielle.

5.4.4. La fonction référentielle

Revisitant la notion de référence, Neveu affirme que « la référence est généralement définie comme la relation qui unit une expression linguistique en emploi dans un énoncé « l'objet du monde » qui se trouve désigné par cette expression. » (2004 : 250). D'autre part, et de l'avis de Kleiber, « l'acte de référence à un particulier est à distinguer de tous les autres actes de référence, car l'identification du particulier ne peut jamais se faire totalement par les seules propriétés sémantiques et référentielles de l'expression utilisée » (1981 : 141). Par conséquent, la fonction référentielle marque la visée du référent : autrement dit l'aspect informatif du titre. Elle relève de ce « dont on parle » (Jakobson, 1963 : 216).

De même, le titre d'œuvre d'art a la spécificité de référer doublement. Il a une double référenciation. Tout d'abord, il réfère à l'œuvre : un référentiel objet, de premier degré. Ensuite, il réfère à la représentation/la figuration : un référentiel extralinguistique, un référent de second degré. Ainsi, le titre a la capacité de designer son référent dans deux systèmes de référence simultanément. De surcroît, nous appelons référent de premier degré l'œuvre (l'objet d'art) et référent de second degré la représentation (la figuration). Toutefois, le spectateur peut oublier ou ne pas faire attention à ce double mode de référenciation et donc se trouver confus. Par conséquent, il doit interpréter le titre comme signe linguistique ainsi que le facteur extralinguistique.

En revanche, et selon Jakobson[92], il y a une autre façon de concevoir cette fonction qui nous semble plus opérationnelle : la valeur de véracité.

[92] Jakobson dit des phrases impératives qu'elles ne peuvent, au contraire des phrases déclaratives, être soumises à une « épreuve de vérité » : l'impératif « Buvez ! » « ne peut pas provoquer la question " est-ce vrai ou n'est-ce

> La fonction référentielle est associée à un élément dont on affirme (ou interroge) la valeur de vérité (son caractère vrai ou faux), en particulier, voire exclusivement, lorsque cette valeur de vérité est identique et dans l'univers réel et dans l'univers d'assomption ou de référence qui prend en charge cette valeur de vérité.
>
> (Hébert, 2011)[93].

Il ressort de cette citation que la relation de l'expression linguistique avec l'objet désigné est parfois problématique, étant donné l'inadéquation parfois entre le titre et l'objet représenté. Bien que le titre ait une fonction référentielle dans la mesure où il renvoie à un référent, le lien entre le Signifiant et le référent n'est pas toujours facile à saisir. Tel est le cas du titre, *Fontaine*, par exemple, qui renvoie à un référent unique en son genre, le fameux ready-made de Marcel Duchamp.



Figure 232.
Fontaine
Marcel Duchamp (1917)

Dans ce cas, l'œuvre d'art est la représentation d'un urinoir en porcelaine blanche, à l'envers, signé par l'artiste de « R. Mutt ». Nous découvrons que ce que nous avons sous les yeux est un urinoir « mal nommé » pour provoquer, comme un jeu de mots, la perplexité. Il s'agit d'une œuvre originale aussi bien par l'objet représenté que par le titre qui lui est attribué. Si tel titre renvoie, en principe, à tel objet, en l'occurrence à telle œuvre d'art, nous découvrons une inadéquation entre l'œuvre et son titre. Il ne s'agit pas d'une fontaine mais plutôt de la représentation d'un « urinoir ». Le titre réfère donc à l'œuvre d'art de Duchamp et non à l'objet représenté (un urinoir). Cela a pour effet de masquer l'œuvre, en y projetant du sens. L'enjeu est donc de surprendre, d'inventer et de déroger aux habitudes du spectateur.

> Certes le mot « fontaine » dans son sens dictionnairique agit comme une tension ; et c'est bien sa forme qui en impose, son signifiant graphique, les lettres qui le composent et

---

pas vrai ? ", qui peut toutefois parfaitement se poser après des phrases telles que : " on buvait ", " on boira ", " on boirait ".» Pour peu qu'on considère que les phrases déclaratives sollicitent fortement la fonction référentielle, « l'épreuve de vérité » devient une épreuve pour repérer la fonction référentielle. (1963 : 216).

[93] http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp.

> qu'on reconnaît par habitude, forme qui impose automatiquement un sens, celui du mot « fontaine » caractérisé par un certain nombre de traits, ceux qu'on prête généralement à une fontaine (vasque, chose ornementale, eau qui coule...). Mais sa définition n'est plus efficace : un urinoir n'est pas une vasque ornementale où coule de l'eau. De même encore est-ce la forme même de cette chose-urinoir qui impose une interprétation désuète. L'identification est neutralisée comme l'urinoir est neutralisé sitôt qu'on ne reconnaît là que formes dont la fonction, le sens est comme suspendu. Le spectateur reconnaît bien la forme de l'urinoir mais celui-ci perd sa qualité de chose. Il ne peut plus aller pisser dedans. Le spectateur reconnaît bien la forme du mot mais celui-ci perd sa qualité de mot puisque son sens est annihilé. Le but ultime de ce manège invite donc le spectateur à passer de l'habitude à la pensée, du caractère passif de l'a-pensée à la pensée active, à prendre en compte ces petits riens qui font différence malgré l'apparence quasi inchangée (qui détermine le leurre).
>
> (Décimo, 2014 : 96)[94].

Un urinoir n'est définitivement pas une fontaine, quand bien même il est coupé de sa plomberie, sans eau, renversé, daté, signé, présenté sur un socle, mis en scène et dont le sens est transmis aux spectateurs. Charger le Signifiant de significations qui excèdent le sens, comme acte de dénomination, affecte ainsi la fonction référentielle du titre.

Nous ajoutons à cela que le titre peut jouir d'une fonction séductrice dans un domaine de plus en plus enclin à la marchandisation et au marketing artistique.

5.4.5. La fonction séductrice

Le titre doit être appétissant et donner envie de déstabiliser l'œuvre d'art qu'il dénomme. Intentionnel et persuasif, il séduit le spectateur par sa mise en valeur à travers différentes stratégies persuasives telles que les jeux de mots, les métaphores, etc. Il attire les regards du spectateur et l'intrigue éventuellement. Généralement, le titre, qu'il soit choisi par l'artiste ou la critique d'art, a pour fonction primordiale d'accrocher le spectateur. Il a pour objectif aussi d'inviter à la consommation du produit artistique. La modernité a imposé la valeur marchande à la création artistique. Dans cette optique, Duchet définit le titre comme : « un message codé en situation de marché » (1973 : 50). De son côté, Grivel signale que « l'autorité du titre se lit et se subit dès sa marque inaugurale » (1973 : 166). Par ailleurs, la marchandisation des arts a certes de plus en plus une prégnance sur le choix des titres dans le domaine. C'est ainsi que le titre est à la fois une annonce qu'un moyen langagier choisi afin de capter l'attention du spectateur et d'agir sur lui. Le titre a en ce sens pour projet d'interpeller le regard du public afin de l'intéresser à l'œuvre qu'il désigne. C'est la raison pour laquelle certains artistes jouent sur le choix du lexique pour « égarer » le potentiel

[94] Décimo, M. In : Brogniez, L., Jakobi, M., Loire, C. (2014). *Ceci n'est pas un titre : Les artistes et l'intitulation*, Lyon : Fage.

spectateur et le perdre en conjecture sur le contenu de l'œuvre : « Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader » estimait Eco (1985 : 9). Les exemples en la matière sont légion dans ce cas :



Figure 233.
Le Propre et le Figuré
Hervé Télémaque (1982)



Figure 234.
La mariée
John Chamberlain (1988)



Figure 235.
Femme et ses compagnons
ZAO Wou-Ki (1951)

Les titres ci-dessus semblent descriptifs dans leur forme, mais ils ne sont qu'allégoriques eu égard l'œuvre et ce qu'elle représente. Ils ont pour effet de masquer l'œuvre et d'inviter le spectateur à tenter de saisir le sens voulu par le peintre. Face à l'œuvre et à son titre, le spectateur est par conséquent invité à réfléchir sur la portée du titre, comme sur le rapport œuvre-titre. Nous remarquons ainsi à quel point les titres influencent la perception du spectateur averti et l'invitent à la réflexion quand le sens premier fait défaut.

Nous reprenons ici le titre *Fontaine* (Fig. 232) de Duchamp. Nous voyons à quel point le titre détourne et oriente le regard que nous portons sur l'œuvre. Il en résulte que certains mots, hors de leurs contextes, peuvent paraître un peu déconnectés du sens qu'ils devaient conventionnellement donner ; et du coup devenir plus captivants.

Par ailleurs, le titre peut jouer un rôle médiatique pour le titre et surtout dans un monde des plus médiatisés.

5.4.6. La fonction médiatique

Concis et laconique, le titre a pour but de présenter l'œuvre à un public intéressé par les œuvres d'art d'abord et par le titre à un degré moindre même quand il l'interpelle. Plusieurs facteurs extralinguistiques et artistiques sont appelés à permettre de saisir le sens voulu par l'artiste. C'est ainsi que « Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de marketing (...) il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public. » (Mitterrand, 1979 : 92). En outre, séduisant le spectateur et sollicitant sa curiosité intellectuelle, le titre accroche, avec comme objectif d'inciter à la

consommation du produit, en l'occurrence la production artistique. En termes de marketing, le titre est le visage d'une œuvre d'art et il assure la valeur marchande de l'œuvre. C'est dans cette perspective que la médiation du titre est devenue un enjeu social, culturel et économique pour la société moderne, définie comme société de consommation par excellence, voire du tout jetable. Vis-à-vis du spectateur ordinaire, il s'agit d'une balise mise sur le marché artistique sous la forme d'un objet de contemplation. Au surplus, le titre est le nom sous lequel l'œuvre artistique parcourt le monde. Celle-ci est désormais désignée par ce nom, citée, voire discutée par son biais, etc. Le public des œuvres d'art conçoit la connaissance d'une œuvre artistique à la faveur de son titre. C'est ainsi que le titre sert l'œuvre. Sauf exception, le titre, sous toutes ses formes, est présenté comme au service de l'œuvre qui constitue sa raison d'être. Bokobza parle, à ce propos, d'une fonction de projecteur, particulièrement « chargé d'attirer les regards [et] de créer le relief » (1986 : 37). Le même auteur ajoute que « […] changer d'éclairage ce sera aussitôt changer la profondeur et la forme du relief. De ce point de vue, le titre qui accompagne un énoncé[littéraire] devra être analysé non seulement en fonction des relations qu'il entretient avec le contenu même de l'œuvre (auteur), mais aussi face à sa position vis-à-vis du public (lecteur) » (*Ibid*.).

En ce sens, le choix du titre est entendu comme un vecteur d'attractivité.

Cette dernière fonction ouvre sur une autre, celle d'invitation ou d'effet sur le public.

5.4.7. La fonction d'invitation ou d'effet

De la manière la plus générale qui soit, le titre d'une œuvre d'art devrait attirer l'attention du spectateur et l'inviter à découvrir l'œuvre d'art en question et, par la suite, à en saisir le sens. En ce sens, il doit captiver et éveiller l'intérêt du spectateur. L'information donnée par le titre « est transmise à diverses fins et de diverses manières : elle peut viser à résumer, à suggérer, à vraisemblabiliser, à programmer, etc. » (Hoek, 1981 : 275). Par ailleurs, le titre déroute et dirige le regard du spectateur sur l'œuvre, en le faisant passer de l'image, comme objet regardé, à l'imaginaire, ce que le tableau suggère chez lui. Cela dit, la dissimilitude entre titre et œuvre d'art invite le récepteur à trouver réponse à cette inadéquation œuvre-titre même quand il est amené à prendre celle-ci comme une figure oxymorique du type « mentir vrai » (Genette, 1987 : 17), dont seule la représentation ou le contexte peuvent lui donner la clé. Nous citons, à titre illustratif, les œuvres de Pierre Soulages, dont toutes les toiles sont titrées *Peinture*, suivie de leurs dimensions respectives et d'une date précise, en principe, date de la réalisation de l'œuvre. Par ce moyen, il voile toutes les indications permettant l'identification de l'œuvre d'art dans sa dimension linguistique. Le

titre trouve ici sa fonction d'invitation à la réflexion : il crée des attentes et tente de susciter l'attention et la curiosité, comme l'attestent les exemples plus bas :



Figure 236.
Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004
(2004)



Figure 237.
Peinture 195 x 130 cm, 11 juillet 1953
(1953)



Figure 238.
Peinture 260 x 202 cm, 19 juin 1963
(1963)

Mentionnant les dimensions des tableaux et leurs dates de création, ces titres les inscrivent dans une temporalité précise mais leurs valeurs d'identification demeurent faibles. Ils matérialisent l'objet et leur ôtent de toute possibilité d'interprétation. Ils fonctionnent comme ceux qui décrivent la forme, sauf qu'ils ne renvoient pas à la catégorie de l'œuvre mais à son identité dimensionnelle (un peu comme la carte d'identité qui indique la taille et la couleur des yeux de son porteur, etc.). Nous pourrons dire, avec Butor, que ces titres *neutres* soulignent « l'absence d'un vrai titre, parfois d'une façon si positive qu'elle constitue une sorte d'appel pathétique vers la nomination, tableaux catéchumènes » (1980 : 22). D'ailleurs, à l'instar de Soulages, nombreux sont les artistes (Hartung, Schneider, Martin Barré, etc.) qui ont adopté ce genre de titres sobres. Ainsi, le spectateur met son propre regard sur l'œuvre. Il réagit et interprète l'œuvre avec ses affect et/ou son intellect.

Notons qu'à travers ce bref panorama, nous avons fait le tour des fonctions évoquées dans la littérature portant sur les titres : les fonctions sémantiques dévoilant la relation de désignant (le titre) au désigné (l'œuvre) et les fonctions pragmatiques étalant le pouvoir de résonance chez le spectateur. Ce constat de la diversité fonctionnelle des titres met en exergue l'importance attachée à la dénomination des œuvres d'art. L'analyse de ces fonctions donne lieu à une typologie lexicologique, morphosyntaxique et linguistique.

Sur le plan sémantique, la variété des constructions syntaxiques doit être, elle aussi, étudiée pour en dégager le sens. En effet, nous remarquons que le titre fournit des informations sur le pourquoi et le comment de son attribution, sur les influences de la société, sur les mouvements d'une époque donnée, etc. Il reste toutefois un espace infini

d'expressions, compte tenu du niveau intellectuel des spectateurs, des objets présentés et surtout des combinaisons langagières possibles. Nous n'oublions pas non plus de signaler qu'une œuvre d'art, tout comme son titre d'ailleurs, s'inscrivent dans un contexte socioculturel dont l'impact, manifeste ou sous-jacent, est un élément indispensable tant pour la saisie du sens par le spectateur que pour l'analyse entreprise. À ce propos, Genette stipule que « Si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public. Le titre est un objet de circulation. » (1987). Par extrapolation, nous pouvons dire qu'il s'agit de la légende de l'œuvre d'art en question. À cet effet, nous considérons le titre comme un « discours intitulant » (Hoek, 1981 : xi), un moyen de communication pour l'artiste qui cherche à faire connaître l'œuvre qu'il a produite au public.

Conclusion

Le titre d'une œuvre d'art jouit certes d'un rôle déterminant dans l'identification de l'œuvre. Il permet de l'identifier, la catégoriser et y référer. Que le titre réfère à l'œuvre cela veut dire qu'il a un sens qu'il véhicule dont l'interprétation ne peut pas faire abstraction des conditions extralinguistiques qui ont présidé tant à la production de l'œuvre qu'au choix du titre. À cet effet, nous présumons que le titre, à lui seul, véhicule des enjeux sémantiques et socioculturels à travers le lien de partage entre Mots et Objets, entre Signifiant et Signifié, entre signe linguistique et référent, entre référent et sens (Zelfani, 2020). Le titre constitue donc « une porte d'entrée » à travers laquelle le spectateur pénètre dans les méandres du rapport établi entre l'œuvre artistique et le titre qui lui est attribué. Il y a en effet un enchevêtrement entre le titre, l'œuvre et les conditions extralinguistiques qui ont participé à sa production. En résumé, le choix du titre s'effectue en fonction de critères et de motivations qui dépassent aussi bien l'œuvre que son titre. Ce dernier, accompagnant l'œuvre, en constitue sa légende et garantit ainsi une certaine accessibilité de l'œuvre auprès du large public.

Si le titre attribué à une œuvre d'art ne s'offre pas aisément à l'analyse c'est parce qu'il est choisi par l'artiste afin de dire par le biais du langage ce que l'art ne peut pas dire. Nous pensons donc qu'en parallèle à l'œuvre d'art qui est une création, l'artiste crée le titre qui lui semble convenir à ce son œuvre. Au public d'interpréter, voire de réfléchir sur, le titre proposé.

Chapitre 6 : La titrologie des œuvres d'art : entre créativité et potentialités interprétatives

Il ne faut regarder ni les choses, ni les personnes.
Il ne faut regarder que dans les miroirs, car les miroirs ne nous montrent que des masques.
(Hérode à Salomé, Oscar Wilde, Salomé (1891)).

Traditionnellement, les titres d'œuvres d'art sont descriptifs, fournissant une clef sémantique de leurs représentations et des significations facilement détectables. Cependant, le titre peut également laisser délibérément ouvert le champ de son interprétation[95]. Tel est le cas aussi des œuvres « sans titre » étant donné qu'aucune clé interprétative n'est offerte au spectateur.

Nous nous demandons alors si un artiste a toujours la volonté d'attribuer à son œuvre d'art le nom le plus approprié, donnant ainsi lieu à des dénominations nouvelles, uniques et originales[96]. Cependant, cette tentative n'est pas constamment assurée par rapport au spectateur-interprétant. Bien évidemment, un titre est censé donner du sens à l'œuvre et éclairer le spectateur dans la saisie du sens voulu par l'artiste[97]. Ainsi, le titre « détermine, voire transforme la signification des objets représentés. L'action de donner un titre est donc une ekphrasis par excès qui met en évidence la position et la fonction centrale de l'énoncé verbal de la nomination. » (Biserni, 2014 : 124). Néanmoins, certaines intitulations invitent à la libération de la pensée du récepteur. En effet, la signifiance linguistique du titre n'est pas à la portée de tous. Cette pratique est très fréquente aussi bien chez les surréalistes (Salvador Dalí, Max Ernst, Magritte) que chez les cubistes (Picasso, Cézanne, Braque). Les uns et les autres recourent à des intitulations polémiques, voire provocantes eu égard au contenu de leurs œuvres et du contexte dans lequel elles s'inscrivent. Dans ce cadre, l'esprit du temps, ou de l'époque, quand ce n'est pas l'idéologie, le courant ou l'école artistique peuvent dicter la forme linguistique du titre de l'œuvre d'art. Ainsi peut-il, en effet, y avoir un échec d'interprétation ou de compréhension d'une dénomination. Le spectateur-interprétant peut

[95] Selon une approche contextualiste, la saisie du sens d'un énoncé nécessite un ancrage en contexte. Les critères qui fixent le sens des énoncés sont normés de manière conventionnelle et imposés par le contexte. L'interprétation est donc guidée par ces critères contextuels, il n'y a généralement qu'une seule interprétation possible dans un contexte donné. L'interprétation peut être distinguée en deux processus :
Interprétation des Signes : Lorsque les signes du langage sont ambigus, nous devons les interpréter en substituant un symbole par un autre pour traduire un énoncé en langage ordinaire.
Interprétation du Sens de l'Énoncé : Dans des cas bien circonscrits (par exemple, en cas d'absence ou de méconnaissance du contexte), l'interprétation du sens de l'énoncé s'impose. Cela ne se surajoute pas à la compréhension, mais clarifie le processus de saisie du sens.
[96] Il convient de préciser ici qu'il y a des reprises de titres.
[97] Dans certains cas, ce sont les galléries qui donnent des titres à certaines œuvres.

juger non adéquat et discuter le titre que l'artiste lui propose. Il peut également contester la dénomination pour la non-communication ou la non-reconnaissance de la réalité nommée. Le spectateur pourrait alors essayer de saisir le sens de cette relation entre titre-dénomination et œuvre en faisant appel à des schémas de fonctionnement linguistique et socio-culturel, qui a une valeur procédurale, et qui invite à interpréter le lien titre-référent-représentation. Par un maniement artistique et réflexif des mots, les artistes contemporains parviennent d'une part à créer un vide, un néant, comblé par une création linguistique. Ils parviennent par ailleurs à créer un nouvel espace conceptuel qu'ils investissent de la plénitude de sens et de créativité lexicale. Par le biais de la corrélation entre jeu de mots et formes, les artistes invitent ainsi le spectateur à des spéculations sémantiques. Ce chapitre vise à analyser les jeux de mots et les jeux de sens dans les titres d'œuvres d'art corpus de notre recherche.

6.1. Jeux de mots et créativité lexicale dans les titres d'œuvres d'art

Le jeu de mots dans le titre d'une œuvre d'art constitue pour l'artiste un moyen supplémentaire pour nous entraîner dans les méandres des mots, de leur sens et de l'œuvre d'art elle-même. En effet, nous constatons que le jeu de mots apparaît souvent dans les titres. Cette pratique chez les artistes est conçue comme un « procédé linguistique se fondant sur la ressemblance phonique des mots indépendamment de leur graphie et visant à amuser l'auditoire par l'équivoque qu'il engendre » (*TLFi*). Elle fait à la fois appel à une compétence linguistique à travers « la capacité, le pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau » (*Ibid.*) et à une composante métalinguistique. Il faut noter, de ce point de vue, que la composante métalinguistique, telle qu'elle a été développée par Jakobson (1960), peut être considérée comme un aspect fondamental du jeu de mots présent dans les titres d'œuvres d'art, puisqu'elle véhicule l'expression de certaines intentions communicatives de l'artiste et une invitation à la réflexion adressée au spectateur.

> Cette activité caractérise tous les usages de la langue ou du langage qui opèrent une réflexion sur les formes et les usages langagiers en mettant entre parenthèses le contenu référentiel des énoncés et leur visée communicationnelle.
>
> (Lahanier-Reuter, 2013 : 123).

De surcroît, il est invité à fournir des efforts cognitifs afin d'imaginer le sens de certains titres. Citons, à cet effet, Winter-Froemel et Zirker précisant que :

> Les jeux de mots expriment une réflexion métalinguistique et nous invitent à y participer, attirant l'attention de l'auditeur ou du lecteur à la fois sur le message et sur le langage. En effet, les jeux de mots fonctionnent souvent comme des énigmes à résoudre qui, pour être résolues, requièrent une réflexion sur la signification des unités linguistiques et leurs

> ambiguïtés de la part de l'auditeur, aussi bien qu'une réflexion sur les structures de la langue qui sont manipulées de manière ludique.
>
> (2015 : 10).

Dans une autre perspective, Lecolle envisage le jeu de mots « comme une pratique ludique ou poétique délibérée et consciente mettant en relation des mots, et comme une manifestation du sentiment linguistique– conception et perception, non explicitée, de la langue » (2015 : 217). La réflexion de Lecolle se focalise sur l'aspect particulier de la manipulation du langage effectué par les jeux de mots, à savoir la compétence linguistique et la motivation à l'origine des unités linguistiques. Il nous semble intéressant de nous arrêter sur le fonctionnement du jeu de mots qui nous permet d'envisager certains aspects et enjeux lexicaux-sémantiques de l'intitulation artistique. Pour commencer, nous examinons les exemples ci-dessous :



Figure 239.
La Négresse blonde II
Constantin Brancusi (1933)



Figure 240.
Un soleil neuf
Albert Bitran (1960)



Figure 241.
Debout les morts !
Georges Rouault (1927)

Le jeu de mots dans un titre comme « La Négresse blonde II » est basé sur une alliance de deux termes antonymes « négresse » et « blonde ». Cet oxymore nous interpelle dès lors que nous sommes amenée à faire appel à une culture et à un savoir partagé, sans quoi la saisie du sens du titre ne soit assurée. Notons ici qu'il existe une population de noirs blonds, celle des Mélanésiens, peuple originaire des îles Salomon en Australie. En revanche, le jeu de mots dans le titre « Un soleil neuf » nous interpelle par la métaphore qu'il véhicule par le biais de l'adjectif « neuf ». Cet adjectif n'est pas approprié au nom concret « soleil ». L'interrogation serait alors s'il s'agit-il du nouveau jour ? En quoi le soleil se renouvelle-t-il ? S'agit-il d'un nouveau commencement ?

Dans le titre « Debout les morts ! », nous trouvons également un jeu de mots basé sur une expression inédite qui peut nous rappeler la phrase adressée à un mort : « réveille-toi ! » lancée généralement à un proche ou une manière d'évoquer les morts ressuscités. Ce titre peut

également faire allusion aux temps bibliques de la ressuscitation. Cette expression fait également référence au cri de l'Adjudant Péricard lors de la bataille du bois brûlé[98].

Les exemples que nous venons de citer nécessitent un effort supplémentaire d'interprétation, qui consiste à réfléchir sur la triade œuvre, titre et son analyse sémantico-dénotative, représentation/figuration de l'œuvre. Toutefois, bien que les jeux de mots soient manifestes, les titres peuvent être perçus comme la manifestation d'une pratique langagière dynamique. Cette pratique engendre des mariages inattendus entre les composants linguistiques de l'intitulation offrant un potentiel de transgressions linguistiques : écart linguistique, réadaptation, néologisme, emprunt, etc. Le décodage de ces jeux de mots repose simultanément sur des données linguistiques et extralinguistiques dont le savoir partagé et la culture en général ne sont pas toujours suffisants pour qu'il soit interprété par un spectateur non initié.

Certains titres ont une signification claire et directe alors que d'autres proposent une signification décalée qui demande un effort supplémentaire de la part du spectateur pour en comprendre le sens. Certains titres réfèrent aux noms des personnes, des objets, des lieux, des formes, des couleurs, etc. qu'ils représentent. Autrement dit, tout ce qui est saillant, visible à l'œil et simple à identifier. Ceci montre que le titre et l'œuvre sont complémentaires. Ils sont transparents au niveau du sens et de la forme. Tel est le cas des titres comme :



Figure 242.
Taureau
Eugène Antoine Borga (1929)



Figure 243.
Tête de femme
Henri Kuna (1926)

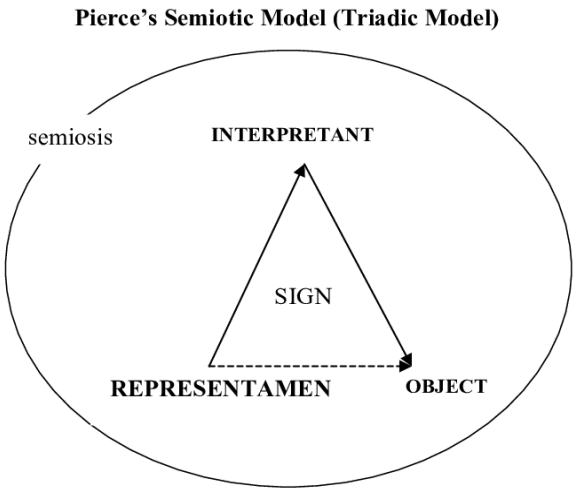


Figure 244.
Fleurs
Maurice Savreux (1931)

Comme nous pouvons le constater, le première figure (242) représente un taureau, la figure 243, la tête d'une femme et la figure 244 des fleurs. Il y a ainsi une concordance entre le titre et l'objet représenté.

[98] Il s'agit d'une bataille très meurtrière, opposant l'armée allemande à l'armée française, a lieu de septembre 1914 à juin 1915. C'est aussi là qu'a raisonné le célèbre Debout les morts de l'adjudant Péricard (8 avril 1915).

Dans ce cas de figure, le titre réfère à l'œuvre d'art étant donné que « tout se joue dans l'expression linguistique. » (Bosredon, 1997 : 166) et non pas dans l'expression figurative. Le spectateur saisit dès lors le sujet de l'œuvre et en identifie les référents, sans encombre, parce que l'artiste désigne le mieux possible l'être ou l'objet représentés. Dans ce cas, le sens du titre, comme celui de la représentation, sont faciles à déceler. Par ailleurs, le lien entre le titre et l'œuvre est un lien qui s'inscrit dans la dialectique du rapport triadique : *Mot / Concept / Chose*.



Triangle sémiotique, Peirce (1931)

Néanmoins, il arrive souvent que le titre ne corresponde pas à la représentation. Il faudrait dans ce cas recourir à des facteurs extralinguistiques qui renvoient le titre à son contexte puisqu'il est en rapport avec un réel socio-culturel d'une importance non des moindres pour saisir le sens du titre. En outre, il existe des œuvres où la concordance entre dimensions linguistique et artistique n'est pas assurée, du moins pas directement. Il s'agit d'un choix motivé de la part de l'artiste. Dans ces conditions, nous postulons qu'il s'agit de signification décalée. À titre d'exemples, nous citons les titres suivants :



Figure 245.
Ni fait, ni à faire
Bernard Frize (1988)



Figure 246.
Entre ciel et terre
Jacques Lipchitz (1958)

Le titre « Ni fait, ni à faire » est une locution adjectivale d'un emploi péjoratif et qui désigne une chose ou une tache bâclée, voire mal faite. En revanche, dans le titre « Entre ciel et terre » l'expression peut signifier la vie et la mort. Elle nous fait penser au proverbe chinois « La vie de l'homme entre ciel et terre est comme le saut du coursier blanc qui franchit un ravin d'un bord à l'autre, l'espace d'un instant » signifiant que la vie est comme une épreuve que l'homme doit surmonter : la vie est un songe. Il peut également signifier un être ou un objet dans les airs. De la sorte, la compréhension de tels titres exige un large savoir encyclopédique de la part du spectateur. Ainsi ne verrait-il aucun lien visible entre le titre et la représentation. En effet, le titre est considéré comme insolite par rapport à l'œuvre et n'offre pas une idée juste ni sur les formes ni sur les idées esthétiques de l'artiste.

Certains titres éveillent le processus cognitif et interprétatif du spectateur modifiant ainsi sa perception du monde. Le spectateur est dès lors amené à faire un effort supplémentaire afin de saisir et le sens de l'œuvre et celui de son titre. Explicitons de près les titres qui suivent :



Figure 247.
Composition à la cheminée
Albert André (SD)



Figure 248.
Etude publicitaire pour Spaghetti
Aurel Bauh (1950)



Figure 249.
Nature morte à l'ananas
Henri Manguin (1929)

Le titre d'Albert André nous conduit à nous demander s'il s'agit d'un titre portant sur la forme ou sur le contenu de l'œuvre. En effet, signalons qu'à première vue, le mot « composition[99] » relève du travail du peintre alors que son complément « à la cheminée » évoque plutôt l'espace interne du tableau ainsi que l'endroit, objet de la description. Un tel titrage est assez courant ; il renvoie à la distinction entre œuvre et représentation. Il est perçu via la dichotomie *forme/fond*. Cette forme des titres intègre la problématique de l'adéquation

[99] La composition en art est la manière dont les différents éléments d'une œuvre d'art sont combinés. Autrement dit, la manière dont ils sont disposés les uns par rapport aux autres.

entre un contenu de pensée et son expression linguistique. Nussbaum met l'accent sur cette idée en affirmant que :

> L'intitulation des œuvres picturales pose de façon spécifique le problème de la contiguïté du texte et de l'image[100] et de là, la compatibilité de deux langages hétérogènes. Il faut donc préalablement à toute autre considération s'interroger sur leurs conditions de coexistence.
>
> (2005 : 29).

Nous avons affaire ici à une forme linguistique qui sous-tend le message iconique dénoté. Tel est le cas des deux titres « *Étude publicitaire pour Spaghetti »* et *« Nature morte à l'ananas »,* il s'agit de la forme de l'œuvre, « étude publicitaire » et « Nature morte », et le contenu de la représentation « spaghetti et ananas ».

Cette manière de titrer les œuvres d'art nous autorise à évoquer l'effet sémantique et symbolique de certains titres. Nous savons en effet que d'autres structures linguistiques sont utilisés par les artistes contemporains, Magritte en particulier, tels que les jeux de mots. Quels en sont les effets sémantico-discursifs potentiels ?

6.2. Les jeux de mots dans les titres

Nous postulons qu'une majorité des titres d'œuvres d'art présentent des jeux de mots et des allusions laissant place à l'humour et au divertissement. Certains d'entre eux donnent lieu à diverses lectures, ce qui implique le spectateur plus activement dans leur interprétation. En effet, les moyens linguistiques mobilisés par les artistes sont multiples et prospères transformant les titres en signes linguistiques complexes et souvent difficiles à interpréter. Nous pouvons dès lors parler d'une créativité lexicale comme le « Pouvoir d'enrichir le lexique en recourant aux divers procédés de dérivation » (Guilbert, 1975 : 11). Cela dit, l'association des jeux de mots à la créativité lexicale semble aller de soi, mais ni l'une ni l'autre des deux notions ne se résument à cette association. Même envisagée dans le seul cadre du langage, la créativité est une notion plurielle et polyvalente, elle englobe les différentes activités humaines dont le domaine des arts et celui de la linguistique. Dans une optique plus large, « La créativité est […] la propriété des activités humaines qui, non seulement appliquent des règles de production, mais en même temps changent ces règles » (Coseriu, 2001 : 414). Par ailleurs, malgré son évidente affinité et sa visée ludique, le jeu de mots relève d'une double contrainte linguistique et sociale car il ne peut pas être compris par tous les interlocuteurs. Ainsi, « le potentiel heuristique du jeu de mots peut mettre au jour

[100] En sémiotique visuelle, l'image est considérée comme une unité de manifestation autosuffisante, comme tout de signification, susceptible d'être soumis à l'analyse. (Greimas & Courtés, 1979 :181).

certains ressorts du langage et de la pensée. » (Mercier & Paillet, 2018 : 127). Les titres qui suivent témoignent de l'esprit de créativité tant lexicale qu'artistique :



Figure 250.
La Tombe de la nature
Bernard Réquichot (1955)



Figure 251.
L'œil du silence
Max Ernst (1943)



Figure 252.
5. *Le goût du vide*
Jean Dubuffet (1959)

Les titres susmentionnés sont grammaticalement corrects mais dont le sens n'est pas évident pour tout observateur potentiel. Leurs sens semblent inaccessibles à tel point que le spectateur doit chercher un lien sémantique entre les composants de chacun des trois groupes nominaux : [tombe] + [nature] ; [œil] + [silence] ; [goût] + [vide]. En effet, le mot « tombe », dans son sens premier, se combine avec des sèmes [animé] et, surtout, [humain] et la [mort] avec des sèmes [animé] ; le mot « œil », dans son sens premier, se combine avec des sèmes [animé] humain ou animal ; le mot « goût », dans son sens premier, se combine avec des sèmes [humain].

Le calcul du sens des mots produit, certes, une grande confusion quant au sens global du titre, mais il est possible que nous puissions interpréter ces titres dans un contexte extralinguistique. Le jeu de mots crée un rapport direct avec la grammaire, car il se concentre plutôt sur le mot et non pas sur son sens premier. Ce jeu de mots dans les titres les transforme en expressions figées et en une chaîne de mots « non-signifiés » quand ils sont associés ensemble : nous ne pouvons pas appréhender le sens du syntagme recomposé mais nous pouvons certes compter un sens approximatif à partir des mots composants mais le sens serait discutable, faute de convention préalable du contexte lié à la dénomination en question. Il suffit d'avoir un contexte opportun pour qu'un jeu de mots apparaisse naturellement, comme le double sens et la polysémie. *En sus,* ce jeu de mots établit une connexion avec le monde réel à travers les mots « étoile », « œil » et « goût » et l'irréel comme « le silence » et « le vide ». D'autres part, le jeu de mots dans les titres repose, semble-t-il, sur un rapprochement particulier des correspondances accidentelles entre différentes unités lexicales. Toutes ces ambiguïtés peuvent engendrer un décalage entre l'intention de l'artiste et l'interprétation du

titre qu'il attribue à son œuvre. Henri Bergson résume ce principe du jeu de mots comme « L'interférence de deux systèmes d'idées dans la même phrase » ([1899] 2011 : 91). À ses yeux, le jeu de mots a un effet délassant qui réside dans le plaisir de saisir la *distraction momentanée du langage*. Il affirme que « Le jeu de mots trahit donc une distraction momentanée du langage, et c'est d'ailleurs par là qu'il est amusant. » (1900 : 54). Dans ce cas, cette « distraction » se manifeste par des moyens linguistiques mobilisés par les artistes. C'est dans cet ordre d'idées que Maingueneau postule que « dans ce type d'énoncés allusifs il n'existe pas de relation de sens intéressante entre les énoncés évoqués et ceux qui se construisent sur eux » (2000 : 150). Nous pouvons donc nous demander s'il existe vraiment des relations de sens entre le titre et la représentation/la figuration de l'œuvre quand il s'agit d'un titre construit sur la base d'un jeu de mots. À partir de ce constat, il semble impossible de savoir quel rapport ces titres ils entretiennent avec les représentations.

Tout ceci posé, nous pouvons illustrer cette pratique des jeux de mots par l'étude linguistique des titres que René Magritte attribue à ses œuvres.

6.3. Créativité lexicale dans les titres d'œuvres d'art : cas des titres magrittiens

Nous nous proposons dans ce qui suit d'analyser le titrage magrittien qui se caractérise par son caractère aussi énigmatique que symbolique. Pour ce faire, nous adoptons une démarche lexicale et sémantico-référentielle. Nous étudierons, de prime abord, la forme des unités lexicales privilégiées par l'artiste afin d'analyser le décalage entre dénominations et images. Par la suite nous montrerons les limites référentielles de la dénomination magrittienne.

6.3.1. L'intitulation magrittienne entre identification et dissociation

Pour Magritte « les images, idées et paroles sont des déterminations différentes d'une seule chose : la pensée. » (1992 : 379). En effet, le but déclaré est de bousculer les habitudes cognitives et conventionnelles, de déstabiliser la pensée et de générer des ouvertures épistémologiques. Conséquemment, non seulement l'image doit émouvoir le spectateur, mais le titre doit surprendre et stimuler la réflexion. Son objectif est de créer un paradoxe et le public devrait en tirer ses propres conclusions. C'est à ce sujet que Butor atteste qu'« Il faut à ce moment que le spectateur trouve lui-même les mots auxquels le tableau doit rendre leur force, ici tout un monde d'expression, toute une encyclopédie du parler quotidien. » (1969 : 29).

Dans ses tableaux, Magritte a toujours clairement tracé une frontière entre l'image subjective et le réel référentiel. Nous partons de cette citation de Brogniez et *alii* dans laquelle ils affirment que « Tout artiste se trouve face à un terrain périlleux au moment d'envisager l'intitulation, mais pour Magritte, et pour le Surréaliste en général, ce risque faisait partie de la « quête » de la vérité » (2014 : 123).

Sur cette base, de nombreuses œuvres ont été créées alors qu'elles ne reflétaient pas la réalité objective, n'étant que l'incarnation d'images séparées inspirées du subconscient. Nous pouvons donc affirmer que cette tendance moderne est plutôt problématique, ce qui a contribué à sa diffusion rapide en peinture et en linguistique. En effet, « Chez Magritte, le but n'est pourtant pas de résoudre l'énigme, mais plutôt de la créer par la libération des images et de leurs emblèmes, ou toute combinaison inhabituelle est possible et vise à provoquer le choc des objets » (*Ibid.*). Ainsi Magritte réussit-il à créer un interstice entre voir et dire, entre images et mots. En observant les titres et les tableaux qui suivent, nous ne pouvons que confirmer ce constat.



Figure 253.
Le sourire du diable
René Magritte (1966)



Figure 254.
La clé de verre
René Magritte (1959)



Figure 255.
La Tentative de l'impossible
René Magritte (1928)

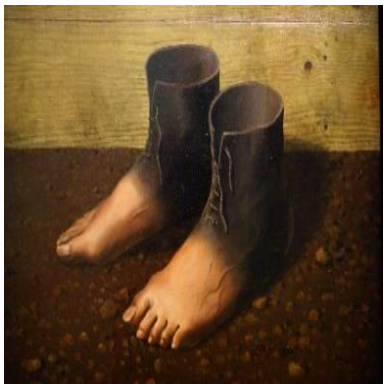


Figure 256.
Le modèle rouge
René Magritte (1937)



Figure 257.
L'Espoir rapide
René Magritte (1927)



Figure 258.
Le Masque vide
René Magritte (1928)



Figure 259.
Dieu n'est pas un saint
René Magritte (1936)

Cela dit, les titres que nous venons de citer en exemples nécessitent d'être analysés sur un plan lexical d'abord. Sur ce plan, nous estimons que les stratégies sémantiques, les mécanismes linguistiques mises en place, et l'interprétation dans ses potentialités réside plutôt dans la combinaison entre les mots : [sourire] + [diable] ; [clé] + [verre] ; [Tentative] + [l'impossible] ; [masque] + [vide], etc.

Nous constatons par ailleurs que les structures desdits titres sont variées : Nom + groupe prépositionnel (*Le sourire du diable, La clé de verre, La Tentative de l'impossible*) ; nom suivi d'un adjectif (*Le modèle rouge, L'Espoir rapide, Le Masque vide*) et phrases négatives polyphoniques (*Ceci n'est pas une pomme, Dieu n'est pas un saint, Ceci n'est pas une pipe*).

Nous relevons également l'omniprésence de l'article défini au singulier. L'article défini fait que le nom a un sens complètement déterminé. L'article défini individualise l'objet ainsi dénommé. Outre la détermination par l'article défini, les dénominations *La Tentative de l'impossible* ; *Le sourire du diable* ; *La clé de verre,* par exemple, sont aussi déterminées par le complément du nom, ce qui accentue leur unicité. Il s'agit de dénominations monoréférentielles. De ce fait, le spectateur n'a pas à chercher le référent ailleurs que dans la dénomination elle-même. En effet, il n'y a qu'une seule « Tentative » (avec un T majuscule), celle déterminée par l'article et reproduite dans le tableau, déterminée par « de l'impossible », par la suite. Dans les titres *Le sourire du diable, La clé de verre,* nous remarquons que le cotexte linguistique l'emporte sur le référent. En effet, rien n'indique qu'il s'agit d'un sourire ou d'une clé. C'est le complément du nom qui oriente le spectateur du tableau vers le référent : il s'agit d'un sourire de diable et d'une clé d'un verre, dans l'esprit de Magritte.

Ici deux observations s'imposent. Premièrement, nous relevons chez Magritte une tendance particulière et individuelle à opter pour des titres qui font appel à la réflexion. L'artiste joue sur la distinction à faire entre l'objet en tant qu'objet réel du monde et sa

représentation. Deuxièmement, il adopte souvent la structure négative « Ce X n'est pas un X » sans aller au bout de la logique et donner la suite de l'énoncé : « Ce X n'est pas un X mais un Y ». En effet, la syntaxe française évoque la structure négative « ceci n'est pas un X mais un Y », appelée construction restrictive, que Magritte n'adopte pas. C'est dans ce cadre que Brogniez et *alii* précisent que « Si ces titres ne sont pas des désignations en effet, ils obligent à nous interroger néanmoins sur la pertinence du titre désignatif. Ils disent explicitement à la fois qu'un titre peut être trompeur mais qu'il reste en charge d'une désignation d'objet » (2014 : 141). Cherchant à créer d'autres liens possibles entre dénomination et objet dénommé, l'artiste récuse toute forme classique de dénomination.

> Le mot fait toujours référence, comme l'explique Platon, à l'idée de l'objet, donc à sa forme parfaite. Après avoir retravaillé le langage verbal grâce à l'imagier, Magritte fait le cheminement inverse et dévalue l'image au profit du mot.[101]

Ainsi donc, ses titres tant polémiques que provocateurs produisent un double télescopage, à la fois lexical et sémantique. Magritte lui-même affirme que « les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent […] de situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui trouvait afin de sous-estimer leur portée » (1979 : 110). De tels titres se caractérisent par les connotations qu'ils véhiculent. En effet, la connotation[102] a pour but ici d'intensifier le choc lexical et même syntaxique pour mieux garantir le secret poétique de l'image et, ainsi, en entraver toute appropriation, toute interprétation simpliste. Pour l'artiste, les titres ne sont pas uniquement des dénominations explicatives ou descriptives. Ils ont d'autres fonctions, pragmatique et discursive, et c'est au spectateur d'en déchiffrer le sens.

Dès lors, nous ne discernons aucune conciliation entre Signifiant/Signifié, entre sens/référence. Nous notons que dans le choix des dénominations des œuvres magrittiennes, il n'existe toujours pas une concordance entre choix du titre et choix du référent, d'où la difficulté de leur interprétation. Cette impossibilité d'interprétation revient au fait que ses dénominations ne garantissent souvent pas la compréhension aussi bien du titre que de la représentation. L'artiste n'offre aucun secours ni pour comprendre le titre ni pour déceler le sens de l'artéfact pictural qui est proposé à voir. Ainsi, « Aussi verbale que visuelle, l'œuvre est définitivement hybride. Elle est assurée de résister à toute interprétation qui chercherait à la réduire à l'une de ses deux composantes. » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 34). C'est

[101] https://unphilosophe.com/2016/11/07/magritte-une-esthetique-du-mot/

[102] En linguistique : valeur particulière, émotionnelle ou culturelle, que prend un mot et qui vient s'ajouter à la signification propre de ce mot (par opposition à dénotation). Le mot « conformiste » a souvent une connotation péjorative. (Encyclopédie Hachette, 99).

dans cette perspective que les titres chez Magritte se distinguent aussi bien par la richesse et la complexité des noms qu'il attribue à ses œuvres.

Il en résulte que la prégnance du contexte socioculturel du choix du titre est incontestable. Magritte s'inscrit dans une philosophie aussi bien des mots que des constructions syntaxiques. Ajoutons à cela que la séquence lexicale dénominative *Le sourire du diable*, par exemple, est à première vue sans rapport avec l'œuvre. Un sourire est une expression rieuse qui traduit un état de gaité, de satisfaction et de sympathie chez un individu. Le sujet du sourire qui nous est désigné ici, est le diable. Théologiquement, le diable est un être métaphysique « déchu et précipité en Enfer, qui pousse les humains à faire le mal » (*TLFi*). De ce fait, en associant le nom « Sourire » au substantif « diable » Magritte donne à voir une représentation en divergence avec le code linguistique et mental. À observer le tableau, le titre reste une énigme à déchiffrer. D'autant plus que la présence de la clef dans la figuration ne fait qu'intensifier l'énigme : « au lieu d'ouvrir la porte libératrice, tourne une seconde fois dans sa serrure pour la mieux garder fermée » (De Tienne, 1999 : 15). Toute tentative d'interprétation est vouée d'emblée à *La Tentative de l'impossible*.

En effet, il nous semble intéressant d'évoquer le changement du rapport entre nom, objet d'art, représentation et référent représenté. Souvent, Magritte représente dans ses tableaux un répertoire d'objets simples, prototypiques, qui font partie de notre réalité quotidienne que nous pouvons identifier immédiatement. L'identification des objets représentés est assurée par la façon standardisée, conventionnelle, de peindre chez l'artiste. D'ailleurs, Magritte affirme à ce propos que « Ma façon de peindre est tout à fait banale, académique. Ce qui est important, dans ma peinture, c'est ce qu'elle montre » (1979 : 652). Il affine son argumentation en affirmant que : « Je fis des tableaux où les objets étaient représentés avec l'apparence qu'ils ont dans la réalité, de manière assez objective pour que l'effet bouleversant, qu'ils se révéleraient capables de provoquer grâce à certains moyens, se retrouve dans le monde réel d'où ces objets étaient empruntés, par un échange tout naturel » (*Ibid*. 143). À notre sens, la représentation d'objets « banals » sert chez Magritte de tremplin pour procéder à la représentation d'objets nouveaux qui se combinent ensemble d'une façon imprévue : *Le sourire du diable*, *La Tentative de l'impossible*, *Le modèle rouge*, etc. Un objet laisse toujours supposer un autre. Cette combinaison réagit sur la façon d'identifier et de

penser les référents représentés. En effet, cela nous fait penser à la catégorie de la priméité[103] chez Peirce qui consiste à la conception des objets[104], dans l'indistinction et au « mode d'être de ce qui est tel qu'il est et sans référence à quoi que soit d'autre » (Deledalle, 1978 : 22). Sur ce point, l'aboutissement du processus interprétatif des œuvres de Magritte est une ouverture sur la priméité et l'indistinction. Par ailleurs, le choix des titres relève d'une recherche systématique suivant des procédés logiques. Le titre ne peut être que polémique ou il ne l'est pas. Et c'est à Magritte de soutenir que :

> Je crois que le meilleur titre d'un tableau, c'est un titre poétique. Autrement dit, un titre compatible avec l'émotion plus ou moins vive que nous éprouvons en regardant un tableau. J'estime qu'il faut l'inspiration pour trouver ce titre. Un titre poétique n'est pas une sorte de renseignement qui apprend, par exemple, le nom de la ville dont un tableau représente le panorama, ni le nom du modèle dont on regarde le portrait, ni enfin le nom du rôle symbolique attribué à une figure peinte. Un titre qui a cette fonction de renseigner ne demande aucune inspiration pour être donné à un tableau. Le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter.
>
> (1979 : 262).

En outre, ces titres *hapax*[105] n'ont pas eu de référents préalables. En d'autres termes, ils n'ont pas de référence préalable parce qu'aucun nom non-actualisé en discours n'a de référence préalable. Titres et objets se trouvent, donc, singulièrement associés dans une représentation qui ne va pas de soi. Les titres trouvent un ancrage et un écho dans les représentations. Il s'agit d'un appel au décodage de ces unités lexicales qui ne correspondent pas aux images dont elles font entièrement partie : elles les nomment, sous-tendent et complètent. Sur ce procédé dénominatif, l'artiste affirme que « Les titres accompagnent mes tableaux le mieux possible. Ils ne sont pas des clefs. Il n'y a que de fausses clefs » (Magritte, 1978 : 112). Cette présence des lexies à l'intérieur des signes plastiques est une nouvelle

---

[103] La ***priméité*** est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre. […] L'idée de l'absolument premier doit être entièrement séparée de toute conception de quelque chose d'autre ou de référence à quelque chose d'autre ; car ce qui implique un second est lui-même un second par rapport à second. Le premier doit donc être présent et immédiat, de façon à n'être pas second par rapport à son état antérieur. […] Il précède toute synthèse et toute différenciation ; il n'a ni unité ni parties. Il ne peut être pensé d'une manière articulée : affirmez-le et il a déjà perdu son innocence caractéristique ; car l'affirmation implique toujours la négation de quelque chose d'autre. […] La priméité se manifeste comme « une qualité du sentiment ». (Ch. S. Peirce (1904), cité et commenté par G. Deledalle, 1978 : 22, 72, 208).

[104] Peirce utilise le terme objet « dans le sens dans lequel objectum fut d'abord substantivé au début du XIIIe siècle. » Il entend par ce mot « tout ce qui vient à la pensée ou à l'esprit dans le monde ordinaire ». Peirce distingue « l'objet immédiat, qui est l'objet comme le signe même le représente, et dont l'être par suite dépend de sa représentation dans le signe, de l'objet dynamique qui est la réalité qui par un moyen ou un autre parvient à déterminer le signe à sa représentation. ». L'objet immédiat n'est pas un objet d'expérience mais une pensée (par exemple l'objet du mot chaise n'est pas une chaise particulière, concrète, mais une pensée suscitée par le mot), en ce qui concerne l'objet dynamique toujours en devenir, il n'est accessible qu'à travers la série indéfinie des objets immédiats qu'il détermine. (Deledalle, 1978 : 39 et 189).

[105] Il s'agit d'un « Mot, forme dont on n'a pu relever qu'un exemple ; Vocable n'ayant qu'une seule occurrence dans un corpus donné » (Phél. *Ling.* 1976) (*TLFi*).

forme de création artistique, typique chez Magritte. Cette forme du dualisme unissant titre et œuvre dans un seul objet sémantique est une stratégie propre au peintre belge, même quand le titre participe à sa destruction-reconstruction. Un jeu subtil entre titre et œuvre se met en place. Le peintre précise la nature de la relation entre titre et tableau en affirmant que :

> les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique, c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événements extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider.
>
> (Magritte, 1999 : 80).

En effet, et à « la différence des associations mot-image dictées par le sens commun, ce type de métaphore active le regard du spectateur, désormais obligé de penser » (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 126-127), Magritte pousse le spectateur de ses œuvres davantage à la réflexion. Cela ne veut-il pas dire que la fonction première du titre est de désigner l'objet de référence, ici l'œuvre, afin qu'il acquière une identité spécifique ? Bien entendu, en représentant un objet et en le nommant, le peintre crée une séquence lexicale qui évoque cet objet et permet ainsi de communiquer, de représenter le monde tangible à travers son mode mental. À ce sujet, il explique que :

> Les symboles dans les arts de représentation étant surtout utilisés par des artistes très respectueux d'une habitude de penser : celle de doter d'une signification quelconque et conventionnelle un objet. Ma conception de la peinture tend, au contraire, à restituer aux objets leur valeur en tant qu'objets (ce qui ne manque pas de choquer les esprits qui ne peuvent voir une peinture sans penser automatiquement à ce qu'elle pourrait avoir de symbolique, d'allégorique, etc.).
>
> (Magritte, 1979 : 596).

Par ce biais, l'artiste dédouble l'univers en créant autant de nouveaux signes, de nouvelles images. Il s'ensuit que les œuvres de Magritte sont faites d'une rencontre réfléchie entre jeux d'images et jeux de mots.

6.3.2. Le décalage entre dénominations et images magrittiennes

L'arbitraire du signe linguistique tel que développé par Saussure ne trouve-t-il pas ici sa parfaite justification ?

À la croisée des mots et de l'image, Magritte formule ses doutes sur la représentabilité de la réalité et remet fondamentalement en cause la perception aussi bien artistique que linguistique du monde. Il en découle que le monde imaginaire dans lequel nous évoluons est différent du monde réel. À chaque fois que le peintre représente un objet ou le nomme, il

intercale sa création entre lui et le réel, via des signes virtuels (des images latents) auxquelles sont associés des titres qui ne font qu'interpeler le spectateur.

Dans ce même ordre d'idées, Bosredon avance que « Magritte exposait, de façon provocatrice, l'arbitraire des dénominations. L'absence de lien logique, normal, naturel entre la figure et le mot évoque l'arbitraire du signe. » (1997 : 260). Le peintre ne se contente donc plus de dupliquer la réalité par ses tableaux mais il traduit cette réalité, fabrique des concepts, crée des signes et identifie des représentations. Étant toujours prêt à soumettre son art à la critique, « Magritte n'a de cesse de montrer le caractère illusoire de l'expérience ordinaire du langage et des images en dérangeant nos habitudes perceptives. » (Bosredon, 2002 : 45). A la différence d'autres peintres, Magritte attache une importance toute particulière aux titres donnés à ses œuvres. Les mots-images tournent autour de la relation entre image et langage. Si le pinceau l'autorise à jouer des formes, la langue lui permet aussi de jouer des mots. Toute interprétation du titre est tributaire de facteurs autres que purement linguistiques.

> Il y a une première hiérarchie claire, où l'image et le mot sont tous deux interchangeables mais soumis à l'objet. Dans la mesure où ils sont tous les deux un mode de signification et de représentation de l'objet, sans pour autant avoir la même substance.[106]

Ce faisant, Magritte offre la possibilité de donner de nouvelles portées lexicales et sémantiques via les termes qu'il propose. Se lance-t-il dans une destruction du langage ou, *a contrario*, améliore-t-il le statut des mots ?

Magritte développe cette volonté de redéfinition des termes dans *Les Mots et les images*, illustration ci-dessous, en affirmant qu'« Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux » ; « Il y a des objets qui se passent de nom » ; « Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image ».

[106] https://unphilosophe.com/2016/11/07/magritte-une-esthetique-du-mot/



Les Mots et les images (1929)

En mettant en œuvre un jeu entre les mots, entre le signe linguistique et le sens, entre le signe et le référent, voire la relation d'un mot à son objet, l'artiste dénonce d'un côté le caractère arbitraire de cette liaison et associe des images à des mots nouveaux qui n'y font normalement pas référence. De ce fait, Magritte révèle à quel point le langage n'est que pure convention. D'ailleurs c'est à ce sujet que Bosredon affirme que Magritte « a poussé à l'extrême la question du statut du titre dans la peinture moderne. » (1997 : 258). Les titres comme les tableaux ne sont pas à la portée de tous. Le sens est au-delà de l'œuvre, au-delà des mots.

C'est ainsi qu'avec des dénominations telles que *Ceci n'est pas une pipe* (Fig. 2), *Ceci n'est pas une pomme* (Fig. 190) ou *Ceci continue de ne pas être une pipe* (Fig. 189), Magritte brouille la jonction entre le Signifiant, le Signifié et le langage.

Cela dit, Magritte exprime la vanité et l'absurdité du réel et du référent. Mais il s'agit certes d'une œuvre qui a amplement du sens et qui ouvre des voies à de maintes interprétations. Le spectateur est invité de la sorte à interpréter autrement les titres. Il s'ensuit que l'insistance sur le fait que dire « la pipe n'est pas une pipe » plaide en faveur de l'idée que l'image d'un objet n'en est qu'une représentation et elle n'est jamais l'objet lui-même. L'objet réel n'est pas l'objet peint ni l'objet dit. Le mot « pipe » ou « pomme » comme images ne sont pas des objets réels. Il est donc impératif de distinguer le signe de la chose signifiée, de la chose nommée et de « chercher le « pas encore vu » afin de surmonter le « déjà vu » » (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 129). C'est une invitation à chercher la vérité au-delà de l'évidence perceptible de la représentation, au-delà du réel et du sens premier des mots.

Prenons un autre exemple ornant ce que nous avons avancé : *Le Masque vide* (Fig. 258). Vues à travers un cadre autonome de forme irrégulière, ces images sont un ciel, un rideau de plomb orné de clochettes de traîneau, une façade de maison, une feuille de papier découpé, une forêt et un feu. Le titre *Le masque vide* peut évoquer le travestissement de l'invisible qui imprègne l'œuvre et reflète la fascination des surréalistes pour le subconscient. La simple illustration montre l'essence d'une idée, une pensée abstraite qui n'émerge et ne se développe que lorsque les éléments linguistiques et plastiques sont considérés et liés. Certains motifs n'ont pas de sens à première vue, car ici les habitudes de vision et de perception ainsi que les conventions quotidiennes sont bouleversées et remises en question. Le spectateur non averti ou non initié doit fournir l'effort adéquat afin de saisir le sens aussi bien du titre que du tableau. Il s'agit en effet d'une « Perception dictée, donc, par le dépaysement, accompagnée et marquée par les énoncés poétique/titres, qui ajoutent force à l'objet peint » (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 132). Le double aspect sémantique et dénominatif des titres de Magritte plaide de fait pour un retour à une conception sémantique non-référentielle des titres. Les référents habituels sont ou bien occultés ou bien transformés. Ainsi donc, si la pratique de la dénomination chez Magritte est considérée comme originale et rebelle, il faudra s'interroger sur les limites référentielles qu'elle véhicule. La reconstruction subjective du langage n'a plus forcément d'intérêt si elle ne permet plus de se faire comprendre.

Nous pourrions dans ce cas parler d'une référenciation occasionnelle dont la valeur ne trouve explication qu'en discours.

6.3.3. Les limites référentielles de la dénomination magrittienne

Nous postulons que les dénominations de Magritte ne maintiennent pas de relation permanente avec les objets de la réalité, les objets qu'elles nomment, et ne permettent pas de saisir facilement le sens des dénominations. Pourrions-nous parler ainsi, d'une référenciation occasionnelle ?

Soient les exemples suivants :



Figure 260.
La Pose enchantée
René Magritte (1927)



Figure 261.
La Durée poignardée
René Magritte (1938)

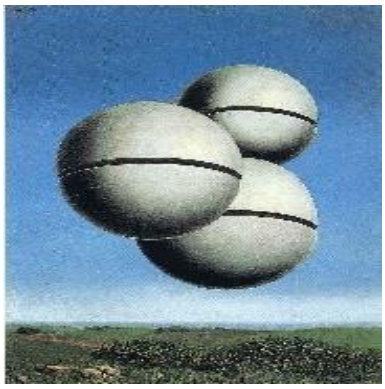


Figure 262.
La Voix des airs
René Magritte (1931)

Qu'est-ce qu'une pose enchantée ou une durée poignardée ? Les airs ont-ils des voix ? Que voyons-nous ? Que comprenons-nous ?

De prime abord, nous signalons que « pose », « durée » et « voix » ne dénotent pas forcément des entités matérielles bornées. Cependant, le trait matériel n'est pas exclu du sens de ces noms étant donné la présence de leurs compléments respectifs « enchantée », « poignardée » et « aires ». Ici, l'ajout d'un complément ne rend pas les nominations claires. Autrement dit, les noms n'ont pas de signification matérielle mais un emploi métaphorique ce qui rend difficile l'identification des référents. Nous sommes ainsi amenée à chercher la signification du titre dans le répertoire artistique ou langagier de Magritte qui a tendance à tordre langue et peinture de leurs fins expressives et esthétiques. Il brouille avec dextérité toutes les pistes d'interprétation du titre. Avec son goût surréaliste et son penchant pour l'inhabituel, « Magritte observera qu'une certaine figure de langage en pourrait témoigner, la métaphore, à condition de la prendre d'une manière qui n'est pas l'habituelle. » (Naugé, 1980 : 253-254). Ces titres paraissent imprévus et brusques d'autant plus qu'ils ne concordent pas avec la représentation/la figuration. L'artiste lui-même atteste que :

> Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent aussi de situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui [sic] trouverait afin de sous-estimer leur portée. Les titres doivent être une protection supplémentaire qui découragera toute tentative de réduire de la poésie véritable à un jeu sans conséquence.
> (Magritte, 1979 : 110).

De plus, les titres, tels qu'ils sont se présentent, puisent dans le recours à la métaphore que Naugé qualifie d'« intersection », de « jeu » entre les mots - du titre - et les images. Enfin, la transfiguration appelle chez Magritte, le spectateur à inventer une « vision autre » » (Naugé cité par Kwasna, 2014 : 103-104). À ce propos Magritte affirme que « L'écriture est une description invisible de la pensée et la peinture en est la description visible. » (Cité par Noël, 1977 : 32). En effet, les mots sont cultivés pour la création de la métaphore du titre et du tableau. Tous les moyens sont interchangeables et combinables. Par référence à Aristote dans *La Poétique* (1457), la métaphore est une « Figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre », c'est le « transport » du sens qui défile d'un terme à un autre. Bien qu'il s'agisse d'un transfert de sens[107], la métaphore n'est pas toujours facile à concevoir. Le titre comme le tableau provoquent chez le spectateur un effet insolite et mystérieux qui rend la compréhension du titre et du tableau presque difficile à saisir. À ce sujet, Bosredon avance que :

> « ce n'est pas un transport de sens qui s'y opère, mais bien un transport d'objets : les objets sont découpés, isolés, agrandis ou rétrécis, transformés, dépaysés ou associés à d'autres d'une façon inattendue. » Le tableau intitulé *La pose enchantée* en est un bon exemple. Le peintre est aussi philosophe, il est capable d'exprimer des pensées de la même sophistication et de la même teneur que celles des philosophes. Ces titres n'ont pas un sens préalable, certes, et il ne s'agit pas non plus « de désignations préexistant à la figuration qu'elles désignent. ».
>
> (1997 : 67).

Les intitulations « ne sont donc pas des descriptions définies, c'est-à-dire préconstruites, disponibles dans un système de connaissances antérieures puis employées. » (*Ibid.*). Elles sont « forgées » par le peintre pour la circonstance. À notre sens, le recours à un lexique et à des structures morphosyntaxiques particulières s'inscrit dans la volonté de l'artiste de déplacer « l'œuvre vers un ailleurs qui n'appartient en propre ni à l'image ni à la langue » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 34). Il propose dénominations et des représentations dont il détient les clés d'interprétation. De ce fait, la question qui se pose est comment identifier les référents ainsi dénommés ? Comment comprendre un titre comme *La Clef des songes ?*

[107] Un mot peut avoir des sens différents selon la manière dont il est employé dans un discours. En effet, la plupart des mots sont polysémiques, parce qu'ils peuvent être employés dans des contextes très variés, et ces contextes en influencent le sens.



Figure 263.
La Clef des songes
René Magritte (1935)

Dans cette œuvre, par exemple, l'artiste reprend les quatre éléments (cheval, horloge, carafe et valise), pour en donner d'autres dénominations et accorder une nouvelle signification à chacun d'eux :

[cheval] = the door (la porte)
[horloge] = the wind (le vent)
[carafe] = the bird (l'oiseau)

Nous notons que seule la valise a gardé la même dénomination, *the valise*, en anglais. Pour lui, ces quatre éléments constituent *La Clef des songes*. Nous formulons l'hypothèse que les deux sèmes « clef » et « songes » sont incompatibles (concret/abstrait) mais se trouvent actualisés et virtualisés en contexte pour rendre compte de la figure rhétorique de l'oxymore. En admettant qu'une unité lexicale polysémique fait coexister des sens « qui ne sont sémantiquement pas unifiables, de façon non artificielle » (Kleiber, 2008 : 92), il est légitime de se demander comment et pourquoi deux ou plusieurs unités lexicales non-unifiables sémantiquement se trouvent tout de même unifiés et véhiculés par une même forme et qui ont un sens.

> Avec des œuvres comme *La Clef des songes* Magritte semble faire son imagier personnel de façon à imposer sa subjectivité sur l'arbitraire général. Comme le montre le titre, Magritte livre les clefs permettant d'entrer dans son propre langage, qu'il juge préférable. Il ne participe donc pas au langage en tant que tel mais fonde le sien à partir de son interprétation personnelle. Son nouveau langage n'est pas meilleur parce qu'il est mieux construit mais simplement parce qu'il est construit comme lui l'entend.[108]

Face à cette non-correspondance et cet écart entre le titre et l'objet peint, le spectateur doit accueillir l'intitulation telle qu'elle a été attribuée. D'un point de vue linguistique et

[108] https://unphilosophe.com/2016/11/07/magritte-une-esthetique-du-mot/

pragmatique, le spectateur de la toile s'astreint ainsi à la volonté du peintre qui agit directement sur lui, sans interaction directe aucune, qu'elle soit orale ou écrite. Telle est la valeur performative du titre, au-delà du sens et de l'interprétation (Zelfani, 2020). De fait, « Si elles [les dénominations] ne peuvent pas être désignatives, leur existence démontre néanmoins que tout le matériau lexical n'est pas dénominatif » (Petit, 2001 : 11). Ne pouvant jamais dissocier le titre de l'œuvre et vice-versa, nous pensons qu'« un critère fiable pour estimer la valeur dénominative d'une UL reste alors sa capacité, en tant qu'atome syntaxique, à identifier une catégorie référentielle » (*Ibid.*).

Prenons le cas d'un autre titre, *Variante de la tristesse* :



Figure 264.
Variante de la tristesse
René Magritte (1957)

Sous un titre « Variante de la tristesse », nous sommes en présence d'une poule qui vient de pondre un œuf et en même temps elle voit le triste destin qui attend celui-ci puisqu'il finira dans un coquetier. Cela peut renvoyer aux trois temps de l'existence : le commencement avec l'œuf, le développement avec la poule et la fin par l'œuf à la coque. Représentée d'une façon humoristique dans un décor théâtral (avec la présence d'un rideau et un coucher de soleil), *Variante de la tristesse*, semble évoquer l'aspect éphémère de l'existence et du cycle de vie et de mort. Dans ce cas, devons-nous chercher à chaque fois la signification du côté du signifié, du côté du signifiant ou dans leur association même ?

De ce fait, « l'objet échappe au nom et à lui-même. Et inversement le nom est sans objet. Le visible imagé rassemble sur lui des possibilités incompossibles d'objet. Visibilité du nom qui accompagne un objet innommable ; nom qui n'a pas besoin d'objet ; objet qui n'a pas besoin de nom » (Jongen, 2002 : 135). Nous voyons donc que le visible et le lisible sont incongrus. Nous admettons ainsi la touche intellectuelle de l'artiste ainsi que le contraste qui sont les liens entre le langage et la représentation figurative. Cela se voit dans la non-relation, du moins apparente, entre l'œuvre d'art et son titre. Nous insistons sur le fait que le titre d'une

œuvre d'art est d'une grande importance chez Magritte car il n'aimait pas être influencé par les autres artistes. Nous concluons donc que rien n'est laissé au hasard dans le choix des titres des œuvres qu'il soumet à l'observation du public.

Aussi esthétiques que conceptuelles, ses productions aussi bien artistiques que linguistiques détiennent un pouvoir poétique qui les distingue des autres productions artistiques. Magritte est un peintre qui, par l'apparente simplicité de ses motifs représentés, nous invite à sonder le mystère derrière et entre les choses et notre perception habituelle du monde et des mots qui le disent. Finalement, Magritte opère une inversion des rôles, faisant du titre une image, de l'image un langage et des deux un lieu signifiant de pensée. Dans cette perspective, Foucault tisse une critique acerbe des logiques de la représentation, qui seraient à la base de la relation établie entre une image et la chose qui lui sert de modèle, entre un signe linguistique et ce à quoi il renvoie :

> Il me paraît que Magritte a dissocié de la ressemblance la similitude et fait jouer celle-ci contre celle-là. La ressemblance a un « patron » : élément original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi toutes les copies de plus en plus affaiblies qu'on peut en prendre. Ressembler suppose une référence première qui prescrit et classe. Le similaire se développe en séries qui n'ont ni commencement ni fin, qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, qui n'obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences. La ressemblance sert à la représentation, qui règne sur elle ; la similitude sert à la répétition qui court à travers elle. La ressemblance s'ordonne en modèle qu'elle est chargée de reconduire et de faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire.
>
> (Foucault, 1973 : 61).

Bien que les productions de Magritte continuent de sensibiliser de plus en plus les critiques d'art, cela n'est pas le cas sur le plan linguiste. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes intéressée à l'étude des titres de ses œuvres.

Au terme de cette analyse deux points nous semblent acquis dont, de prime abord, l'originalité de la dénomination magrittienne. Une nouvelle configuration des processus de dénomination voit le jour avec Magritte qui rompt avec le concept initial de l'activité de dénomination et son résultat avec des productions discursives de formes inattendues, des exceptions aux règles. Deuxièmement, ces dénominations présentent une infinité de possibles interprétations sémantico-référentielles.

Nous avons cherché à démontrer dans notre analyse de quelques titres magrittiens que les jeux de mots présents dans les titres sont assez recherchés, affectant fondamentalement l'identification du référent tel qu'il est représenté dans l'œuvre. De ce fait, le rapport entre titre, œuvre, représentation et entité représentée n'est plus explicite. Les titres n'entretiennent pas d'interaction véritable avec la représentation.

Conclusion

Pour conclure, nous avons vu plus haut que qu'il s'agisse de jeux de mots, de néologismes, d'emprunts ou de métaphores, les structures morphosyntaxiques des titres étudiées dans ce chapitre s'écartent clairement des constructions nominales habituelles et semblent constituer de bonnes accroches. En matière d'observation linguistique, celles-ci sont identifiables au moyen des discours qui leur sont rattachés. Sous leurs versants interprétatif et productif, ces intitulations offrent un terrain d'investigation privilégié pour aborder des facettes diversifiées de la créativité lexicale chez les artistes en général, chez Magritte en particulier. C'est, entre autres, une question d'originalité de la part des artistes contemporains dans leurs choix d'intitulations. Nous avons pu constater que cette créativité impacte obligatoirement le sens, tout d'abord, la référence, par la suite. C'est la raison pour laquelle que nous proposons dans ce qui suit d'analyser les titres d'œuvres d'art dans un contexte sémantico-discursif.

Synthèse de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie de la thèse, nous avons analysé tout d'abord les structures morphosyntaxiques des titres d'œuvres d'art. Nous avons pu constater que les titres prennent des formes diverses, correspondant à une panoplie de constructions syntaxiques polyformes. Certaines sont concises alors que d'autres sont étendues. En effet, nous avons conclu que toutes les structures polyformes sous lesquelles les titres se déploient sont considérées comme des structures à rôle dénominal. Elles servent à dénommer un objet d'art.

Par la suite, nous avons montré que le titre véhicule des enjeux sémantiques et socioculturels. Il existe en effet un enchevêtrement entre le titre, l'œuvre et les conditions extralinguistiques qui ont participé à sa production. Le choix du titre s'effectue en fonction de critères et de motivations qui dépassent aussi bien l'œuvre que son titre.

Dans le dernier chapitre de cette partie, nous avons montré que certains titres s'écartent clairement des constructions nominales habituelles étant donné la présence de jeux de mots et de métaphores témoignant ainsi de l'esprit de créativité tant lexicale qu'artistique chez certains artistes. Ces artistes contemporains puisent dans leur savoir socio-culturel pour créer des œuvres et des intitulations originales et expressives.

TROISIÈME PARTIE :

Approche sémantico- discursive de la titrologie dans les arts plastiques

Dans cette dernière partie de notre thèse, notre réflexion porte sur la complexité du sens et de la référence des titres des œuvres d'art. Nous nous intéressons dans cette partie à la question du sens / de la référence et du discours dans l'interprétation des titres. Ainsi, nous nous interrogeons sur l'établissement de cette relation directe entre le « nom » et l'« être ou l'objet » dénommés. Pour ce faire, nous partons tout d'abord d'une discussion générale des principales notions telles que la dénotation, la connotation et la polysémie. Cela nous permettra d'expliquer l'accès à un référent par la mise en œuvre des procédures qui mènent le récepteur à le reconnaître clairement en fonction, d'une part, d'indications linguistiques (le titre) et, d'autre part, d'indications extralinguistiques (les conditions de sa production ainsi que son contexte socioculturel).

La dernière piste de réflexion porte sur la dimension discursive des titres. Nous essayerons de montrer que les titres d'œuvres d'art renferment des indications pertinentes sur divers faits énonciatifs. L'étude de l'énonciation dans les titres débouche sur l'identification des instances énonciatives (repérages déictiques, marqueurs de positionnement énonciatif et rapports énonciateur/co-énonciateur) dans le discours produit par l'artiste par le biais du titre qu'il attribue à son œuvre.

Pour finir, et toujours dans le cadre de l'analyse discursive des titres, nous analysons quelques configurations discursives des titres, notamment le jeu des caractérisations, des marques de décontextualisation et de stéréotypisations qui disent le rapport à l'autre et à son discours. Pour l'interprétation de ces phénomènes, nous nous basons sur les travaux portant sur le dialogisme discursif (Bakhtine (1977 [1929]), Siblot (2001), Moirand (2007)).

Chapitre 7 : Analyse sémantico-discursive des titres d'œuvres d'art

Le seul intérêt de la sémantique, c'est de donner du sens
à la référence, c'est-à-dire de la référence au sens.
Bertlob Fressel (1906).

Comme l'indique son titre, ce chapitre est une analyse sémantico-discursive[109] des titres d'œuvres d'art. Cette approche se concentre sur la construction du sens en discours. Elle considère le sens comme une interaction entre les instances discursives : le sujet parlant, le destinataire du discours, réel ou virtuel, et ses conditions extralinguistiques. Il s'agit de l'établissement d'une relation directe entre le sens du titre, la « chose » dénommée et le contexte socioculturel de sa production.

Notre étude considère donc non seulement que les objets du monde désignés par le langage existent, mais aussi que leur dénotation par le langage ne peut pas s'expliquer sans le recours à leur existence, voire à leur contexte socioculturel.

D'emblée, le titre comme dénomination nous place dans une perspective sémantico-discursive puisque « d'une part les dénominations auraient vocation à être, *en langue*, comme un stock institutionnalisé d'étiquettes ouvrant sur des classes dénotatives — en quelque sorte comme des « noms propres de classe » (…) mais, d'autre part, ces classes dénotatives — ou « classes dénominatives » (…) sont le correspondant extensionnel des intentions qui définissent les signifiés de leurs labels , comme disent Cadiot et Nemo (1997 : 130). » (Constantin de Chanay, 2001 : 169). À cet effet, par le recours à l'intitulation les artistes n'ont pas manqué de prouver que les objets nommés ne sont pas tous dotés d'existence et, lorsqu'ils

[109] En sémantique discursive, plusieurs méthodes d'analyse sont utilisées pour explorer la construction du sens dans les pratiques langagières. Voici quelques-unes des approches courantes :
Analyse des routines discursives : Cette méthode se concentre sur les séquences récurrentes de mots, d'expressions ou de structures grammaticales dans un discours. Elle permet d'identifier des schémas sémantiques et pragmatiques spécifiques.
Analyse des motifs sémantico-rhétoriques : Cette approche étudie les relations entre les éléments sémantiques et les structures rhétoriques (comme les arguments, les exemples, les oppositions, etc.) dans un texte. Elle permet de comprendre comment le sens est construit à travers ces motifs.
Analyse des cadres sémantiques : Les cadres sémantiques sont des structures conceptuelles qui organisent notre compréhension du monde. L'analyse des cadres explore comment les mots et les expressions sont imbriqués dans ces cadres et comment ils influencent la signification.
Analyse des co-occurrences lexicales : Cette méthode examine les associations fréquentes entre certains mots dans un contexte donné. Elle permet de révéler des liens sémantiques implicites.
Analyse des marqueurs discursifs : Les marqueurs discursifs (comme "donc", "par conséquent", "en revanche", etc.) jouent un rôle crucial dans la construction du sens. Leur analyse permet de comprendre comment ils orientent l'interprétation du discours.
Ces méthodes sont souvent complémentaires et peuvent être adaptées en fonction du contexte et de l'objectif de l'étude.

le sont, il ne s'agit pas forcément du même type d'êtres. Le tableau et la représentation sont toujours dotés d'existence ; seul le représenté peut ne pas l'être.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous chercherons à mettre en lumière un modèle d'analyse des titres d'œuvres d'art en rapport avec leurs référents (l'objet d'art/l'œuvre) et leurs représentations (la figuration/l'image). À ce propos, il convient de mettre l'accent tout d'abord sur la valeur sémantique et discursive du titre. En d'autres termes, une expression linguistique obligatoirement des indices de sa référence constituant ainsi un rapport langage/réalité dont le sens est tributaire des conditions énonciatives qui lui sont propres. Toutes les expressions ont un sens et une référence et ceux-ci dépendent d'un contexte et d'un savoir partagé. En somme, l'analyse sémantico-discursive permet de décortiquer ces éléments pour comprendre comment le sens d'un titre se construit à travers les mots, le contexte et les intentions de l'artiste.

7.1. Le titre entre dénotation, connotation et référence

La dénotation constitue l'ensemble des significations immédiatement compréhensibles d'un mot. Sa dénotation est sa signification non subjective : elle vaut pour tout le monde. Autrement dit, elle désigne la propriété qu'a le signe de renvoyer à un objet extérieur à la langue. C'est donc à peu près l'équivalent de *la fonction référentielle* du langage. Ainsi s'oppose-t-elle à la connotation d'un mot dans un emploi précis avec un sens particulier, subjectif et déterminé par son contexte (l'implicite) qui vient s'ajouter à la signification propre de ce mot. La connotation renvoie à toutes les « valeurs supplémentaires » du signe qui s'ajoutent dans la communication à cette fonction informative.

> Par exemple, du point de vue de l'information, les deux messages suivants sont « égaux » : « la voiture est abîmée » ; « la bagnole est esquintée ». Mais les mots « bagnole » et « esquintée » ont, en plus d'une dénotation équivalente à celle de « voiture » et « abîmée », des connotations (familières, vulgaires, ou incorrectes) qui modifient la « coloration » du message.
>
> (Gary-Prieur, 1971 : 97).

Dans cette perspective, Charolles distingue la dénotation de la référence. Il soutient que la dénotation « prend acte du fait que le signifié (des signes linguistiques) exprime un concept muni d'une certaine intension (i.e. un ensemble d'attributs caractéristiques en propre) et que cette intension délimite virtuellement son extension (c'est-à-dire une classe d'êtres satisfaisant ces attributs) » (2002 : 7). II ajoute que l'acte de référence est quant à lui « un accord non entre deux pensées (…) mais entre deux pensées à propos de quelque chose et cela par le biais de la production, en contexte, d'une expression référentielle. » (*Ibid.* 10). Ceci dit,

un nom comme « Mère » (Fig. 314), peut dénoter mais, généralement, il ne peut pas référer : il ne réfère que lorsqu'il est actualisé par un énonciateur grâce au déterminant. Cela a un impact sur l'interprétation des titres et leur rapport aux représentations. Nous reprenons à notre compte l'essentiel de cette définition en montrant que nous pouvons parler d'opération linguistique pour la dénotation, contrairement à la connotation et à la référence qui sont résultantes d'une logique visant à apparier les deux niveaux linguistique et extralinguistique. Dans cet esprit, analyser le titre d'une œuvre d'art, c'est également l'interpréter, chercher ses références, l'impression qu'il donne, ses significations possibles. De ce fait, parler de significations possibles, c'est évoquer la question de la connotation. L'étymologie du terme connotation remonte à la préposition latine « con » « avec » et au nom latin « notatio » « désignation » en latin notare « désigner ». La connotation est donc, au sens littéral, une co-description du mot.

> Signification affective d'un terme qui n'est pas commune à tous les communicants et s'ajoute aux éléments permanents du sens d'un mot (dénotation) ;
> Les connotations, où le pluriel s'oppose au singulier de « dénotation », seraient, dans ce cas, tout ce [qu'un] terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague, chez chacun des usagers individuellement. (A. MARTINET, Connotations, poésie et cultures [Mél. Jakobson (R.)], The Hague-Paris, Mouton, t. 2, 1967, p. 1290).
>
> (*TLFi*).

La plupart des mots ont au moins une signification commune. Cette signification du signe, connue sous le nom de dénotation et souvent partagée par de nombreuses personnes, est la signification la plus courante du signe. Cependant, les signes peuvent aussi avoir différentes significations « subjectives », qui trouvent leurs origines dans les expériences personnelles ou collectives. Tel est le cas des titres d'œuvres d'art, objet de cette recherche, qui renvoient à l'état d'esprit de l'artiste et à la représentation qu'il réalise du monde. Si chaque individu établissait sa propre dénotation pour chaque signe, la compréhension entre les locuteurs serait impossible. Bien que chaque individu attribue à de nombreux signes des significations connotatives personnelles, il existe pour la plupart des signes une signification généralement consensuelle. Cette idée d'une signification dénotative commune est l'une des clés d'une communication humaine sensée. Par conséquent, la dénotation d'un signe représente un accord tacite au sein d'un groupe de personnes qui se partagent la signification d'un signe linguistique[110]. C'est un consensus qui s'inscrit dans le cadre de conventions sociales partagées. Ainsi, dans le cadre de la polysémie, la dénotation est tributaire de plusieurs critères dont le cotexte du signe linguistique, le niveau intellectuel et culturel, l'état

[110] Le signe linguistique est arbitraire d'où la convention sociale de son usage.

psychologique, etc. La polysémie est inhérente au sens lexical et met en avant son statut par rapport à la réalité et à la pensée. Il est à signaler que les significations conventionnelles varient avec le temps, d'une communauté à une autre et d'une personne à une autre. En fait, les significations conventionnelles doivent être constamment renégociées dans une communauté linguistique, car lorsque de nouvelles significations apparaissant, elles sont prises en considération et sont soit acceptées, soit rejetées.

Dans le domaine des arts, l'aspect dénotatif des titres est souvent primordial, passant bien avant l'aspect référentiel dans la mesure ou la dénotation, à l'inverse de la référence, peut supporter une sous-spécification par défaut[111]. Le titre n'a pas en effet besoin d'être formulé selon un modèle où chaque élément de l'œuvre serait mentionné. Certains titres sont dénotatifs alors que d'autres ne le sont pas. Il est possible de manier des intitulations abstraites, générales, voire contraires à la représentation (les objets peints). Le titre comme signe linguistique véhicule différentes significations en fonction de l'usage qui en est fait et du contexte de production du discours. Un référent n'est pas obligatoirement multiple quand le titre est un lexème composé (constitué de plus d'un mot). Une *table de chevet*, par exemple, n'a pas de référence, ni de dénotation : c'est un objet matériel et non une unité linguistique dont la représentation est communément partagée.



Figure 265.
Table de chevet
Pierre Chareau (1925-1927)

Dans cet exemple, il existe une parfaite correspondance entre le titre (le signe) et le référent (la représentation). Le titre comme signe prend son sens en contexte et se place au sein d'un réseau de notions. Il faut souligner la richesse du signifié en contexte, où des

[111] Nous retrouvons ici la notion de profondeur variable de Kayser et Coulon (1981), que nous interprétons ainsi : l'analyse n'a pas à se préoccuper d'un certain nombre de traits sémantiques latents tant que ceux-ci ne sont pas activés de manière explicite.

dimensions symboliques et sociales entrent en jeu. Afin d'expliciter notre raisonnement, nous prenons comme exemples deux tableaux de notre corpus intitulés :



Figure 266.
Nu assis
Edmond Ceria (1939)



Figure 267.
Nue au cactus
Willy Zielke (1932)

Les deux dénominations désignent le même genre artistique : le nu. En revanche le niveau linguistique exprime deux réalités distinctes : le nu dans l'absolu et la femme nue en particulier (étant donné la présence de l'accord « nue »). Le nu comme genre artistique dans le premier tableau ; la femme nue dans le second. À ce propos, le contexte est essentiel pour assigner une valeur référentielle aux assertions émises sur chaque objet. Nous pouvons parler ici d'un double point de vue : le point de vue de celui qui choisit le terme technique propre à l'art pour dénommer une femme nue (le genre de la peinture) et le point de vue de celui qui réfère directement à la représentation d'une femme nue. Autrement dit, le premier renvoie à la catégorie de l'objet d'art, le deuxième, à la représentation. L'acte de référence ici implique une dimension externe à la langue « à savoir que l'entité visée par cet acte, la chose (au sens le plus général du terme) à laquelle il renvoie, existe au-delà de ce que le locuteur en dit, en dehors de son esprit et de celui de celles ou ceux à qui il s'adresse ». (Charolles, 2001 : 38). Prenons ces deux autres titres de formes différentes mais qui ont la même référence :



Figure 268.
Homme
Judit Reigl (1967)



Figure 269.
L'homme
Henry de Waroquier (1948)

En effet et en général quand le nom « Homme » est écrit avec majuscule il désigne l'être humain sans considération de sexe. Or, quand nous regardons le tableau (Fig. 268), il est question d'un sexe masculin. En revanche, le nom « L'homme » permet de construire des descriptions de manière claire avec une signification étendue. C'est la représentation de la tête d'un homme (Fig. 269). Le lexème « homme » accueille plusieurs acceptions selon le contexte de son usage[112]. Ainsi, aucune interprétation ne doit être donnée sans qu'elle ne s'appuie sur une dénotation précise. Autrement dit, nous sommes amenée à chaque fois à chercher l'interprétation du titre dans le contexte socioculturel de la production de l'œuvre d'art. À ce propos, nous citons les deux titres de tableaux ci-dessous :



Figure 270.
El kantara
Henry Valensi (1913)

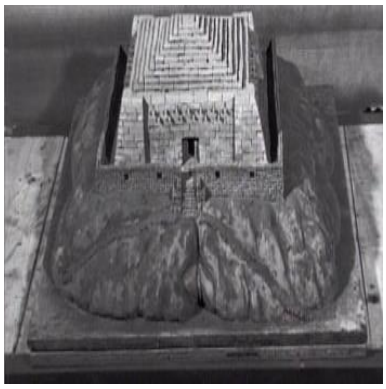


Figure 271.
Mastaba
Charles Simonds (1975)

Nous pensons que les artistes respectifs ont choisi de dénommer leurs tableaux par des noms qui font partie du savoir partagé : de la communauté algérienne dans le premier exemple, de la communauté égyptienne dans le second. Les deux noms renvoient à des référents extralinguistiques représentés par les artistes. Le premier titre évoque une Commune en Algérie, le second renvoie à un édifice funéraire égyptien. Les artistes ont choisi d'utiliser des noms puisés dans la langue arabe au lieu des équivalents français « pont » et « stèle ». Cela peut être justifié par le rapport qui lie les artistes à chacune des deux communautés. L'interprétation dépend donc de la situation de communication. Une signification à laquelle recourt l'artiste ne peut pas être obligatoirement comprise en tant que telle par un spectateur lambda. Ce type de connotations exprime la difficulté essentielle de ce procédé dans la

[112] [Avec un déterm. de la généralité ; ou bien sans art., ou encore au plur.] Être appartenant à l'espèce animale la plus développée, sans considération de sexe.
Être un homme ; porter le nom d'homme. Assumer sa condition d'homme dans sa grandeur et ses limites.
Être un homme ; être homme. Être digne du nom d'homme.
Mâle adulte de l'espèce humaine
Être humain doué de caractères sexuels masculins.
Agir en homme : agir conformément à la nature humaine.

communication : d'une part, l'artiste peut reproduire des connotations que le spectateur ne comprend pas, d'autre part, le spectateur peut dégager des connotations dans le message de l'artiste que celui-ci n'a pas eu l'intention de transmettre. En voici un titre illustratif :



Figure 272.
Soleil bleu
Kumi Sugai (1969)

Dans tel cas, l'artiste joue sur la signification du mot soleil qui n'est jamais bleu et la géométrie qui est loin d'être partagée par opposition à la forme circulaire du soleil. Dans le tableau, ni la forme ni la couleur ne peuvent référer au soleil. Nous pouvons nous demander s'il n'y a pas un interdiscours avec le vers de Paul Eluard « La Terre est bleue comme une orange ». En dépit de l'individualité des connotations, il s'agit d'un processus circulaire : la signification de chaque titre varie en fonction du contexte socioculturel et des individus. Si la connotation est une multiplication des sens d'un mot, qu'en est-il dès lors de la capacité référentielle du titre ?

Rappelons avant de répondre à cette question que la fonction la plus évidente du titre est dénominative. En effet, le titre renvoie univoquement à un objet, en l'occurrence l'œuvre artistique, en lui attribuant un nom. Le titre est communément considéré comme le « nom » de l'œuvre d'art, il fait partie d'elle mais ne l'analyse pas. Dans cet ordre d'idées, il semble important de noter le rapport contigu entre référent et réalité extralinguistique du titre comme nom : « Le référent est la réalité extralinguistique désignée par le signe en usage » (Détrie, Siblot & Vérine, 2001 : 293). Le nom « Marie », par exemple, sert à désigner toutes les personnes dans le monde qui portent ce prénom, en revanche le concept « Marie » n'existe pas. Cependant, les concepts « table » et « arbre », par exemple, existent bel et bien. Il existe d'ailleurs d'autres catégories lexicales qui n'ont pas de sens « en dehors du référent qu'ils dénotent en contexte. » (Zufferrey & Moeschler, 2012 : 32) comme « Je », « ici » et « Maintenant ». Ces déictiques n'acquièrent de sens que dans un contexte particulier. Ils s'interprètent par leur usage dans l'énoncé. D'autant plus que certains noms ont des sens bien définis. Par un système de règles que sont les référents dénotés, leurs sens sont plutôt

consensuels. Pour un nom comme *Le président du Tribunal*, le sens reste inchangé quelle que soit la personne désignée par cette dénomination appropriée.



Figure 273.
Le président du Tribunal
Jean Daligault (1942)

Il s'agit toujours de la personne qui occupe le poste de « Président » d'un tribunal. La signification requiert à la fois la notion de référent et celle de concept.

Le spectateur sera sans doute interpelé par l'attribution de tel ou tel nom à tel ou tel objet comme par exemple : l'âme, Dieu ou Satan.



Figure 274.
L'Âme
Rimma Gerlovina (1974)



Figure 275.
Dieu
Ben (1962)



Figure 276.
Satan
Georges Rouault (1929-1939)

En effet, étant donné le savoir partagé, le récepteur sait que l'existence de ces « non-êtres » (Frath, 2016 : 139) est discutable. Leur existence ou non dépend d'un ensemble complexe de déterminisme culturel et éducatif, ainsi que des idéologies en interaction. Pour notre part, nous pensons que les noms renvoient aux référents et non pas aux entités représentées. Personne n'a vu une âme, un Dieu ou un Satan pour les représenter. Ou alors, s'agit-il ici des représentations individualisées étant donné qu'il n'y a pas de comptabilité référentielle entre le nom-titre, la représentation et l'entité représentée ? Pour que la dénomination soit interprétable, ne fallait-il pas une adéquation entre les expressions

référentielles et les représentations ? Dans la liste non exhaustive de titres ci-dessous, nous avons essayé de les regrouper par rapport à leur (in)compatibilité référentielle.

- **Les intitulations d'entités naturelles**



Figure 277.
La rivière
Nicolas Valabrègue (1983-1985)



Figure 278.
Les Animaux
Victor Brauner (1957)



Figure 279.
L'eau
Tal-Coat (1949)



Figure 280.
Air
Kenneth Noland (1964)

Nous sommes face à des représentations individuelles d'objets naturels dont les représentations sont codées et communément partagées dans le cadre socioculturel. En revanche, ils ne le sont pas quand il s'agit d'observer le rapport entre titres et objets représentés : nous ne voyons, par exemple, ni <la rivière> ni <l'eau> dans les représentations évoquées ci-dessus (Fig. 277 et Fig. 279). Par contre, nous voyons bien des animaux dans l'image (Fig. 278). Dans l'exemple (Fig. 280), « Air » pourrait renvoyer (éventuellement) à des noms de compagnies aériennes et leurs logos (Air France, Air X, etc.).

- **Intitulations d'artefacts**



Figure 281.
Voiture
Man Ray (1936)



Figure 282.
Aspirateur DC 01
James Dyson (1993)



Figure 283.
Ordinateur P 603
Ettore Sottsass (1972)



Figure 284.
Le Vélo
Alain Séchas (1984)

Bien qu'il y ait une compatibilité entre la représentation et le titre qui lui est accordée, les œuvres ci-dessus représentent des objets (une voiture, un aspirateur, un ordinateur et un vélo) facilement reconnaissables par le spectateur et qu'ils ont un sens couramment utilisé.

- **Intitulations d'entités abstraites**

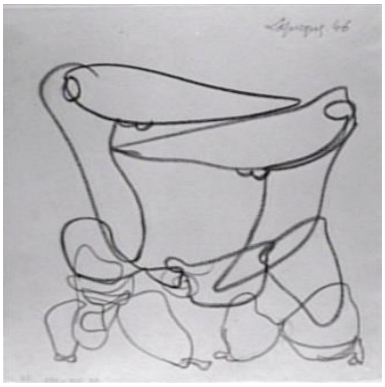


Figure 285.
Tendresse
Charles Lapicque (1946)



Figure 286.
7. *Sérénité*
Jean Dubuffet (1962)

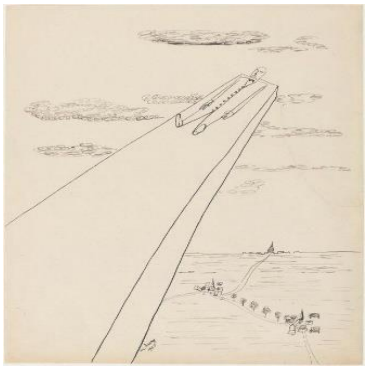


Figure 287.
L'Agonie
Maurice Henry (1928)



Figure 288.
Humanité
Zoltán Kemény (1948)

S'agissant de mots abstraits « Tendresse », « Sérénité » (précédé du chiffre 7), « l'Agonie » et « Humanité », les œuvres sont le fruit de leurs différentes représentations pour les artistes respectifs. Chacun d'eux en donne sa propre représentation en fonction de facteurs subjectifs limités dans le temps et dans l'espace. Le spectateur pourrait dans ce cas se retrouver dans la représentation de telle ou telle notion. Nous citons d'autres exemples tels que :



Figure 289.
La Vérité
Charles Malfray (1932)

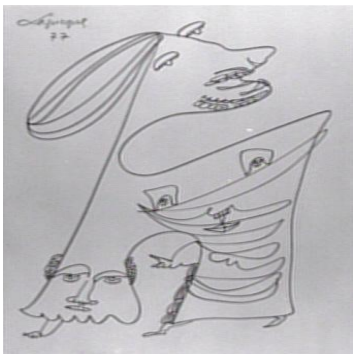


Figure 290.
Bonheur
Charles Lapicque (1977)



Figure 291.
Liberté
Fernand Léger (1953)



Figure 292.
L'Amour
Raoul Dufy (1910)

Bien que ces noms soient abstraits, les artistes les représentent pour les soumettre à l'observation. Ils donnent ainsi libre cours à l'interprétation que les spectateurs en feront. Dans ce cas de figure, la représentation pourrait venir combler sémantiquement un nom abstrait. Les artistes proposent ainsi des représentations de leurs référents étant donné que les œuvres d'art sont du domaine visuel.

- **Intitulations renvoyant à des personnages mythiques**



Figure 293.
Adam et Eve
Richard Lindner (1970)



Figure 294.
Lancelot
André Masson (1927)



Figure 295.
Jupiter
Raoul Dufy (1936)



Figure 296.
Sphinx
Francis Picabia (1929)

Ces mythes dont les référents ne sont que des représentations permettent une liberté de les imaginer et d'en faire des œuvres d'art. Ainsi le couple « Adam et Eve » appartient-il au mythe religieux, alors que « Lancelot » au domaine littéraire, « Jupiter » et « Sphinx » à celui de la mythologie grecque ou égyptienne. Les artistes puisent les représentations dans la mythologie ou dans l'histoire lointaine.

Intitulations représentant des évènements historiques

Par ailleurs, les artistes s'intéressent aux légendes et aux tourments des saints et aux pratiques religieuses de différentes époques de l'Histoire.

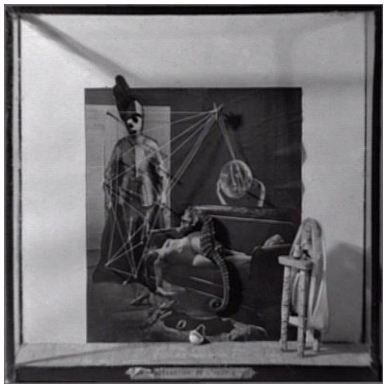


Figure 297.
La Profanation de l'hostie
Georges Hugnet (1935)



Figure 298.
Les tentations de Saint Antoine
Wilhelm Freddie (1939)



Figure 299.
La Crucifixion blanche
Marc Chagall (1938-1938)

Les titres mentionnés appartiennent à la catégorie des noms d'évènements religieux. En ce sens, l'artiste réactualise ainsi des images religieuses. *La profanation de l'hostie* renvoie à une légende - le châtiment des juifs calomniés - forgée dans l'univers du catholicisme. Le titre de l'œuvre de Freddie, qui représente une atmosphère érotique et étrange, est une expression de la liberté par l'art évoquant la situation tragique d'une société confrontée à ses monstres intérieurs. L'œuvre s'inscrit dans un contexte bien défini, celui de la guerre et des totalitarismes.

Une interprétation possible du titre de Chagall est que le Christ, crucifié, serait l'image de l'homme juif persécuté pendant cette période terrible. La qualification de « La crucifixion » de « blanche » renverrait peut-être à la fois à l'innocence et à la mort, à la souffrance et à l'espoir, arme blanche, tir à blanc, etc. La représentation montre plusieurs espaces-temps et plusieurs mondes : le spirituel et l'historique. La symbolique de ce titre et du tableau est assez forte, et les renvois à la religion juive y sont manifestes.

Ce type de dénomination instaure un lien référentiel entre l'évènement et la représentation que l'artiste fait de cet évènement. Les noms d'évènements font toujours partie de la mémoire collective et ils ont souvent une référenciation unique. Nous parlons ici d'une « mémoire des mots » (Moirand, 2007) qui se transmet de discours en discours.

Intitulations relatives à la terminologie

Les titres ci-dessus renvoient à un registre particulier, celui des discours spécialisés et de la terminologie « Lithographie », « Théorie des particules » et « Planimétrie ».

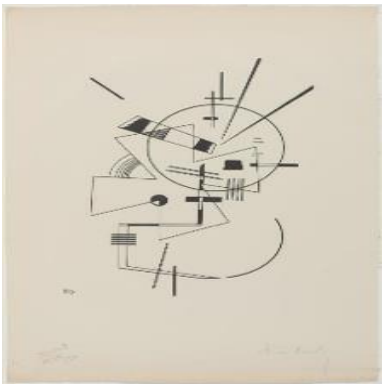


Figure 300.
Lithographie n° II
Vassily Kandinsky (1925)



Figure 301.
Théorie des particules
Heidi Specker (1998)



Figure 302.
Planimétrie
Carlo Aymonino (1970)

Les concepts dénommés dans ces œuvres d'art ne jouissent pas tous du même type d'existence. Ils n'ont de commun que le fait de référer à des concepts du monde dans des registres spécialisés. Les dénominations d'éléments et d'objets réels relatifs à une activité humaine sont considérées en sémantique lexicale comme des dénominations concrètes. Kleiber (1994) les appelle des *dénominations syncatégorématiques*, qui réfèrent par elles-mêmes, elles n'ont pas besoin d'un support. À ce propos, Huyghe distingue les *noms syncatégorématiques* des *noms catégorématiques* « par leur dépendance référentielle. […] les N syncatégorématiques qui régissent un complément peuvent ou non en nécessiter la spécification, pour assurer la description d'un référent » (2013 : 1). Nous sommes donc en présence de deux conceptions ontologiques : une réaliste et une autre conceptualiste. La première décrit le monde tel qu'il est, et la deuxième s'intéresse à la pensée, à la manière que nous pensons le monde. À ce propos, Rastier stipule que ces deux conceptions logique et conceptuelle du monde sont les deux faces d'une même approche reposant sur « une ontologie et une théorie représentationnelle du signe [qui] a largement dominé avec l'aristotélisme scolastique puis scolaire. Elle[s] présente[nt] le langage comme un instrument d'expression de la pensée et de représentation du réel : la sémantique logique puis celle du cognitivisme orthodoxe en témoignent » (2001 : 1).

Dans les exemples cités, nous constatons que le réalisme des objets désignés importe peu : qu'il s'agisse d'un concept, comme la *vérité*, d'un sentiment comme la *tendresse*, de la dénomination scientifique comme *Lithographie*, le processus d'intitulation est le même. En effet, l'artiste adopte une intitulation en fonction de plusieurs paramètres tant subjectifs qu'objectifs. Une réflexion qui peut donner lieu à une intitulation de l'œuvre qui cadre ou non avec la représentation de l'objet de l'œuvre. Sur un plan objectif, le processus d'intitulation renvoie à l'artiste et au contexte général de la production de l'œuvre d'art. Face à un objet ou

un concept du monde, nous puisons dans le lexique existant ou inventé pour le nommer. Nous pouvons également nommer des objets différents avec des mots existants dont l'artiste manipule le sens. À ce propos Darras précise que « L'image est polysémique parce que sa lecture est toujours le fait d'un individu singulier » (2006 : 105). Dans le même ordre d'idées, Barthes affirme que « toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une chaine flottante de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer d'autres. » (1964 : 44). Cela nous amène à évoquer la question de polysémie qui est un aspect fondamental de toute production langagière.

7.2. La polysémie dans l'intitulation d'œuvres d'art

La polysémie étant inhérente à la langue, le lexique est généralement polysémique. Précisons que, d'un point de vue diachronique, la polysémie[113] apparaît au cours de l'évolution de la langue, lorsqu'un lexème acquiert une ou plusieurs nouvelles significations sans perdre sa signification première. Dans le cadre de l'intitulation d'œuvres d'art, les titres peuvent être totalement ou partiellement polysémiques. La polysémie constitue un trait structurel et fondamental de la pratique d'intitulation chez de nombreux artistes. Nous essayerons d'apporter dans cette sous-partie des réponses à deux questions : Comment traiter la question des ambiguïtés dans les titres afin d'en saisir le sens ? Comment les titres polysémiques ou poly-signifiants se trouvent désambiguïsés en contexte ?

Nous nous intéressons à la polysémie du titre, aux jeux lexicaux et sémantiques qui lui sont associés. Cette observation permet de dépasser la simple lecture référentielle et d'interpréter le titre d'un autre angle de vue. Les mots ont ainsi la même origine, mais ils ont développé des variations de sens au fil du temps. Nous partons du principe qu'il existe une signification de base d'un lexème, à partir de laquelle toutes les variations de sens peuvent être déduites. Prenons l'exemple du lexème « esprit » issu du latin « spiritus » qui, selon la théorie, réunit toutes les variations de sens possibles de « esprit ». Les locuteurs utilisent aujourd'hui le lexème *esprit* dans différents contextes avec différentes significations.

[113] Apparu pour la première fois chez Bréal (1897), le terme *polysémie* signifie « ambiguïté ou polysémie » de mots. Depuis, il a fait l'objet de nombreuses définitions par les linguistes. Ainsi, la polysémie fait notamment partie intégrante de la sémantique du prototype (Kleiber : 1990). Kleiber en donne une nouvelle approche dans son ouvrage *Problèmes de sémantique*, dans lequel il définit la polysémie comme étant :
« (i) *une pluralité de sens liée à une forme ;* (ii) *des sens qui ne paraissent pas totalement disjoints, mais se trouvent unis par tel ou tel rapport* » (Kleiber 1999 : 55).
Même si les définitions de la polysémie sont multiples, elles contiennent toutes les deux éléments définitoires dont parle Kleiber, à savoir qu'un lexème polysémique a deux ou plusieurs significations.



Figure 303.
Esprit de l'escalier
Marcel Janco (1969)



Figure 304.
Esprit de sel
Jean-Jacques Lebel (1961)



Figure 305.
Esprit de terre
Jean Dubuffet (1960)



Figure 306.
L'esprit sur la tige
Paul Klee (1930)

Le lexème « esprit » dont le sens premier est « Souffle vital, principe de vie. Esprit de vie, esprit vital[114]» est une forme polysémique caractérisée par ce que les dictionnaires désignent d'« extension de sens ». Le lexème a un sens différent dans chacun des trois exemples : « L'Esprit de l'escalier, ou esprit d'escalier : expression française signifiant que l'on pense souvent à ce que l'on aurait pu et dû dire de plus juste, après avoir quitté ses interlocuteurs ; « l'inspiration nous vient en descendant l'escalier de la tribune », mot de Diderot, dans son Paradoxe sur le comédien .» ; « Esprit-de-sel (n.m.), acide muriatique, acide chlorhydrique (chimie). » ; Les esprits de la terre étaient considérés comme faisant partie du continuum dans lequel les rochers et le sol, les plantes et les animaux, le vent et la pluie, ainsi que les apportaient leur contribution en tant que cocréateurs de la vie sur terre. En revanche, nous n'avons pas trouvé de définition de la dénomination *L'esprit sur la tige* attribuée par Paul Klee à son tableau. Nous pouvons interpréter un tel titre en nous référant à

[114] *TLFi*

la théorie de la valeur chez Saussure. Le sens global du titre serait ainsi d'indiquer la fragilité de l'espèce humaine.

Pour ce cas de figure, il convient de préciser que la mise en corpus/mise en série de ces titres aide à leur interprétation étant donné que ces différentes valeurs resteraient le plus souvent inaccessibles en dehors de la comparaison avec d'autres titres. Dans cet esprit, les variantes de sens sont le résultat de la spécification conceptuelle d'une forme sémantique, contrôlée par le contexte. Cela résume en bref le problème du contexte sémantique. Prenons l'exemple du lexème « vieux », à la fois adjectif et substantif, qui offre différentes lectures.



Figure 307.
Le vieux
Marc Chagall (1914)



Figure 308.
Vieux travailleur
Alicia Penalba (1951)



Figure 309.
Vieux messieurs
Pierre Boucher (1935)



Figure 310.
Vieux sujet
Pierre Alechinsky (1968)

La dénomination « Le vieux » est un GN qui désigne ici un homme âgé ;

La deuxième et la troisième dénominations « Vieux travailleur » et « Vieux messieurs » sont des adjectifs qualificatifs apposés à « travailleur » ou à « messieurs » ;

La quatrième « vieux sujet » désigne quelque chose de passé dans le temps, c'est-à-dire « un sujet largement consommé ».

L'objet de la référence n'est donc pas toujours le même, ce qui génère un transfert de sens. Chaque contexte ajoute un sens différent au lexème « vieux » et par voie de

conséquence le référent du titre n'est pas le même. La signification métaphorique véhiculant une tournure imagée, constitue un processus qui relève à la fois du linguistique et de l'extralinguistique.

> Le référent physique propose à notre perception une infinité de possibles. Devant un arbre, je peux « voir » le tronc, la forme ou la couleur des feuilles, les fruits, les fleurs, les oiseaux qui y sont perchés, les papillons posés … Mes habitudes culturelles, ma situation de communication et mon intention de discours me font sélectionner (focaliser) deux ou trois « traits référentiels » qui seront nécessaires et suffisants pour que je choisisse par exemple la dénomination « arbre ». Il est donc naturel que ces traits se retrouvent en partie dans l'analyse sémique. Ce qui serait étonnant serait l'arbitraire du choix des sèmes par rapport au monde perceptible. Dans le cas du référent mental, le mécanisme doit être le même, mais il est difficilement contrôlable.
>
> (Pottier, 1974 : 59).

Selon Pottier, le « référent mental » doit être le même, fidèle au signifiant qui lui correspond. Mais les objets abstraits, par exemple, sont culturellement construits et exigent une interprétation contextualisée. Il arrive que le sens de la dénomination soit ambigu. L'ambiguïté peut être résolue en fonction de son contexte d'emploi. En revanche, l'artiste doit faire en sorte que ses interlocuteurs disposent d'assez d'éléments contextuels pour pouvoir interpréter le titre d'une manière adéquate. Le contexte est dans ce cas d'une grande utilité pour expliquer le sens d'une unité lexicale.



Figure 311.
L'homme au chapeau mou
Eugène Biel-Bienne (1956)

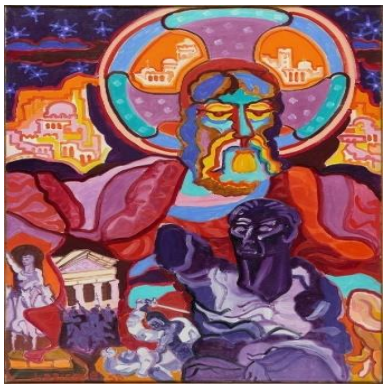


Figure 312.
Rendez à César
Charles Lapicque (1958)

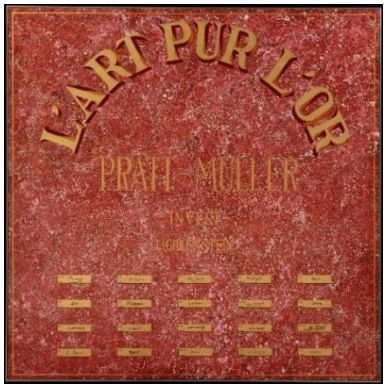


Figure 313.
L'art pur l'or
Fredrik Reuterswär (1974-1976)

Dans le premier exemple, l'adjectif « mou » qualifie le chapeau. Il pourrait qualifier l'homme dans un autre titre tel que <l'homme mou au chapeau>. En revanche, les autres exemples *L'art pur l'or* et *Rendez à César* sont des titres interdiscursivement marqués. Cela nous rappelle les deux expressions partagées : « l'art pour l'art » et « Rendre à César ce qui est à César ». A partir de données linguistiques et en fonction de diverses données cognitives (construction d'un contexte, la mémoire collective – et sémantique), il serait possible de désambiguïser l'énoncé. En effet, s'agissant de deux expressions figées, revisitées par les

deux artistes, elles sont employées d'une manière elliptique. Les artistes défigent délibérément chacune des deux expressions.

Cela nous amène à évoquer la contiguïté entre sens/représentation en rapport avec le facteur cognitif inhérent à l'interprétation.

7.3. Le titre entre sens, représentation et cognition

Cependant, une des finesses des titres d'œuvres d'art est qu'ils ne disent toujours pas de ce à quoi ils réfèrent. En effet, ce dont parle le titre paraît dépendre, en partie du moins, des éléments qui le constituent. Le sens d'un mot ou d'un énoncé n'est cependant pas statique, tout comme le référent : ils sont évolutifs[115]. C'est-à-dire que les entités peuvent subir, au fur et à mesure que le discours se développe, des transformations et des mutations référentielles.

Ceci dit, c'est le processus de référenciation en contiguïté avec la représentation que le sujet parlant se fait du monde qui lui dicte les mots à utiliser. Nous reprenons à notre compte cette citation de Spinoza quant à l'interconnexion entre représentation et référenciation et qui touche également à l'interprétation :

> Et ainsi chacun passe d'une pensée à une autre selon la façon dont l'habitude a ordonné les images des choses dans son corps. Un soldat, par exemple, en voyant sur le sable les traces d'un cheval, passera aussitôt de la pensée d'un cheval à la pensée d'un cavalier, et de là à la pensée de la guerre, etc. Mais un paysan passera de la pensée d'un cheval à la pensée d'une charrue, d'un champ, etc. ; et ainsi chacun, suivant son habitude d'enchaîner les images des choses d'une façon ou d'une autre, passera d'une pensée à telle ou à telle autre.
>
> (Spinoza, 1677 : 103).

Indubitablement, la référenciation est en rapport étroit avec la représentation que le sujet parlant se fait du monde puisque « la représentation marquée linguistiquement va consister en une activité symbolique au sein de laquelle le fait de construire la référenciation prime sur le simple pointage d'un référent mondain ou conceptuel » (Laurendeau, 1998 : 92). La référenciation est l'acte qui devient possible dès l'actualisation du titre, et en vertu de la dénotation de ce dernier. À titre d'exemple, nous citons les titres d'œuvres d'art qui suivent :

[115] Dans une étude linguistique et philosophique, Brownet Yule (1983) parlait des référents évolutifs, c'est-à-dire des entités qui subissent, au fur et à mesure que le discours se développe, des transformations et des mutations référentielles. Nous reprenons le fameux exemple de « poulet » tué, plumé, vidé, découpé en morceau, assaisonné et cuit au four.



Figure 314.
Mère avec ses deux enfants
Julio González (1929)



Figure 315.
Ma mère
Fernand Sabatté (1924)



Figure 316.
La mère d'André
André Derain (1904-1906)

Ainsi dans l'exemple *Mère avec ses deux enfants*, l'artiste propose un titre susceptible de désigner une mère dans l'absolu avec ses deux enfants dont on ignore l'identité. Dans cet exemple la référence dépend du contexte dans lequel le tableau a été créé. En effet, ni l'identité de la mère, ni celle des enfants ne sont dévoilées. Il s'agit là d'une volonté de l'artiste de limiter le titre à la représentation. Mais dans l'exemple *Ma mère*, « ma mère » peut renvoyer à la mère de l'artiste Fernand Sabatté étant donné la présence du déterminant possessif « ma ». En plus, « ma » étant un déictique, nous pouvons aussi y voir un jeu de mots, où la personne qui lit le titre peut s'identifier à ce « je ». Cette référence est tributaire de la situation dans laquelle le titre été produit. Un rapport adjacent est établi entre la mère et le sujet parlant, en l'occurrence l'artiste. Dans l'expression nominale *La mère d'André,* il semble que la mère concernée est la mère de l'artiste André Derain. Mais au lieu d'utiliser le possessif « ma », l'artiste a préféré l'article défini « La » et son prénom « André » pour référer à sa propre mère que le contexte rend explicite. En effet, pour actualiser le nom de GN, « La mère de » est un des équivalents possibles du possessif, c'est donc l'ensemble qui est concerné, par « La ». Cependant, le prénom ajoute un degré de confusion quand il s'agit d'observer le titre tout en ignorant l'auteur du tableau « André Derain ». *La mère d'André* ne serait pas dans ce cas obligatoirement la mère de l'artiste mais la mère de toute personne portant le prénom « André ». C'est ainsi que certains référents ne sont pas les mêmes dès que le sujet de l'énoncé ou la situation de communication varient. Par exemple, le mot « liberté » ne réfère pas à la même réalité pour un prisonnier, un enfant, une femme, un esclave, etc. Les expressions référentielles non autonomes qui ont des références virtuelles, comme « la liberté », ont toujours besoin du contexte pour que leurs référents soient identifiés. La référence du titre est ainsi à la fois contextuelle et donc extralinguistique et cotextuelle c'est-à-dire intralinguistique. D'une manière générale, les titres renvoient aux représentations des

entités extralinguistiques qui sont supposées exister indépendamment de l'œuvre à laquelle ils réfèrent. Le titre, en principe, réfère à une réalité qui est celle de l'artiste au moment où il réalise son œuvre. Les titres *infra* rendent compte du poids de la représentation du référent au moment de la réalisation de l'œuvre d'art d'abord et de l'adoption du titre par la suite.



Figure 317.
Forêt
Natalia Gontcharova (1940-1950)



Figure 318.
Joie de la nuit
Henri Goetz (1969)

Dans ce cas, l'artiste produit une représentation individuelle et personnalisée du référent « forêt » dont la valeur sémantique ne coïncide pas avec le monde réel : les propriétés requises du référent <forêt>. Il s'agit plutôt d'une conception virtuelle du référent. En revanche, à travers le titre *La joie de la nuit*, Henri Goez nous livre une représentation de <la joie de la nuit> dont le sens est contextualisé. Il s'agit d'une conception référentielle objectiviste du sens de la <joie>. En effet, entre la pensée et le référent se trouve une relation indirecte « qui consiste dans le fait que quelqu'un s'en sert pour représenter un référent. C'est-à-dire le symbole et le référent ne sont pas reliés directement. » (Rey, 1967 : 114). Nous stipulons que les titres, n'ont plus de sens fixe, stable, ils acquièrent leur interprétation par leur interaction avec leur contexte. Le titre d'une œuvre d'art s'inscrit dans un contexte socioculturel et idéologique que toute analyse ne pourrait occulter. En effet, toute production langagière des titres est le produit de tout un contexte dont les strates sont manifestes ou sous-jacentes.

> Dans la vie des individus et des sociétés, le langage est un facteur plus important qu'aucun autre […] Le langage a un côté individuel et un côté social, et l'on ne peut concevoir l'un sans l'autres.
>
> (Saussure, 1996 : 21-24).

La production comme la réception d'une œuvre d'art et son titre ne sont pas statiques. Les œuvres d'art qui traversent le temps ne sont pas perçues de la même manière d'une époque à une autre et d'un artiste à un autre. Le titre, bien qu'il soit le même, nécessite la revisite du contexte dans lequel il a été produit. Cela est valable pour le lexique en général,

dans des proportions variables. La racialisation des dernières années, par exemple, n'admettrait aucunement des titres d'œuvres d'art racistes, genrés, ou ne respectant pas les droits de l'Homme. Comme l'affirme Darras, « Le titre est un interprétant textuel, un signe verbal qui vise à rendre compte des caractéristiques saillantes de l'œuvre, ou de ses traits. (…) il provoque certains effets : la perception d'une même image varie selon les arguments explicites ou implicites fournis, entre autres, par le contexte verbal **»** (2006 : 84) et nous ajoutons qu'il est aussi extra verbal, voire extralinguistique.

Nous chercherons dans ce qui suit à montrer que sens et signification sont des moments différents d'une expression mais complémentaires de la fonction sémantique.

7.3.1. Sens et signifiance

Nous tentons d'apporter quelques précisions terminologiques relatives aux notions de sens et de signifiance en rapport avec les titres. À ce propos, nous faisons nôtres les deux définitions suivantes : « le sens est un produit ; la signification un système d'outils de production (les praxèmes) ; la signifiance est la production même. » ou encore « La signifiance renvoie ainsi à une productivité toujours à l'œuvre, un champ de possibles sur lequel la signification opère une restriction. Elle est donc la condition même de la production de sens. » (Détrie, Siblot & Vérine, 2001 : 315). Notre constat de départ est que tout titre a un sens. Cependant, un tel sens demeure en suspens en attendant qu'il soit saisi par le récepteur. La question de sens d'un titre relève dans un premier temps de son sens lexical. Mot, expression ou énoncé, le titre d'une œuvre d'art a un sens, celui recherché par l'artiste. Ce premier sens lexical dénotatif renvoie à un référent, être ou objet du monde. Il a indubitablement une valeur dénotative : il dénote du moins pour le spectateur non averti. Il est à signaler ici qu'il y a la représentation en même temps que nous devons la dissocier du référent sans l'oublier. L'usage du titre de l'œuvre d'art fait qu'il est à la fois sujet et objet en assumant la relation référentielle et dénominative de l'œuvre : il dénomme et réfère à un objet du monde. Cela va dans le sens de l'affirmation de Darras stipulant que « A l'instar d'un nom de personne ou de lieu, le titre permet d'identifier l'objet, de le repérer ; et, pourtant, de le répertorier, de le classer, de le localiser à l'intérieur d'ensembles plus vastes » (2006 : 84). Par ailleurs, il ajoute que « le titre vise aussi à faire apparaitre le sens dont on dénote l'objet, dont celui-ci est chargé ou qu'on le lui prête. » (*Ibid*.).

À titre illustratif, nous analysons le titre attribué au tableau suivant :



Figure 319.
Vieil homme assis
Picasso (1971)

Le titre *Vieil homme assis* de Picasso dénote trois valeurs sémantiques :

1/La vieillesse

2/L'homme

3/La posture, en l'occurrence la position assise

Le sens du titre ne pose ainsi aucun souci d'interprétation. Le GN étendu constituant le titre dénote qu'il s'agit d'un vieil homme assis. L'absence de l'article « le » fait que le titre renvoie à la représentation d'un état ou d'une entité dans sa généralité. Il ne renvoie pas à quelqu'un, pas un parmi d'autres, mais en général. Partant de là, nous pouvons considérer que cette dénomination, *Vieil homme assis*, permet de référer à une entité singulière dans un contexte donné. Prenons d'autres exemples de titres du même cas de figure :



Figure 320.
Vieil homme non identifié
Man Ray (1960)



Figure 321.
Vieil homme et enfant dans la rue, Maroc
André Steiner (1933)



Figure 322.
Vieille mère pleure maintenant solitaire
Georges Rouault (1929-1939)

Dans le premier titre (Fig. 320) trois instances sémantiques sont mentionnées :

1/La vieillesse

2/ L'homme

3/La non-identification

Dans le second titre (Fig. 321) quatre instances sémantiques sont mentionnées :

1/ La vieillesse

2/L'homme

3/ La compagnie (avec un enfant)

4/Les lieux (dans la rue, au Maroc)

Dans le troisième titre (Fig. 322) cinq instances sémantiques sont mentionnées :

1/La vieillesse

2/La mère

3/L'action (elle pleure)

4/Le temps (maintenant)

5/L'état (solitaire)

Dans ces cas-là, ces exemples font clairement apparaitre les interférences des informations sur les dénominations des œuvres. Ce qui constitue un ensemble de paramètres discursifs relevant de la cohérence globale du titre et en particulier du sens véhiculé par les différentes expansions du nom qui permettent de délimiter l'expansion. L'association de différents points de vue illustrent clairement les apports linguistiques et iconiques de l'œuvre. De ce fait, l'interprétation de ces dénominations repose sur des facteurs relatifs à la structuration du discours et la délimitation exacte des référents impliquant des processus cognitifs.

7.3.2. Des significations socioculturelles

Nous avons souligné auparavant que le titre véhicule des valeurs socioculturelles via la dénomination adoptée. Il suscite ainsi un éventail de réflexes, d'adhésion ou de rejet, de curiosité ou d'indifférence, engageant par-là le spectateur à avoir un certain rapport avec l'œuvre d'art dénommée. Cette question nous amène à entreprendre une réflexion sur la stratégie qu'adopte l'artiste quand il cherche à attribuer un titre à son œuvre : le titre peut être antérieur ou postérieur à la réalisation de l'œuvre d'art. Dans ce cadre nous nous demandons si le sens a une valeur socioculturelle. Le sens des mots en langue est dénotatif et par conséquent général. En effet, l'activité discursive établit le lien entre le mot et un sens qui devient connotatif en fonction de facteurs linguistiques et extralinguistiques. Le titre partage des aptitudes, des codes, des habitudes en fonction des communautés interprétatives. Dans tous les cas, les différents procédés discursifs tels que la métaphore ou la métonymie créent

des transferts de sens, ce que nous constatons dans plusieurs titres d'œuvres d'art. Nous parlons d'un déplacement de sens. Cela est aussi valable lorsqu'on est face à une œuvre d'art.

> Ce n'est pas seulement la situation culturelle de l'œuvre, mais tout le contexte dans lequel elle se présente à nous qui est transformé par le titre : la signification de cette organisation de formes et couleurs change tout au long de compréhension parfois fort progressive de ces quelques mots, mais cette organisation change aussi.
>
> (Butor, 1969 : 13).

Le fonctionnement du titre d'une œuvre d'art dépend des situations de communication expressives de chaque artiste et c'est à l'énoncé d'en préciser le sens. À titre d'exemple, nous citons le tableau de Man Ray, intitulé *Le Violon d'Ingres* :



Figure 323.
Le Violon d'Ingres
Man Ray (1924)

Dans cet exemple, il s'agit d'une simple photographie représentant le dos d'une femme sur lequel sont dessinées les ondes sonores que l'on nomme « les ouïes du violon ». La saisie du sens de cette œuvre n'est possible que par le recours au sémantisme du titre. Le nom est différent de la chose nommée et statutairement distinct d'elle. Le titre étant un interprétant, son rôle est de révéler cette symbolique. Le titre de cette œuvre reprend l'expression française « Avoir le violon d'Ingres ». Tout d'abord c'est une référence à Jean-Dominique Ingres, grande figure de la peinture classique et amateur de cet instrument de musique. Nous apprenons ainsi que tel portrait n'est pas censé représenter une femme au dos nu mais plutôt le violon, instrument de musique de prédilection d'Ingres. La représentation établit un lien entre le violon comme instrument de musique et la femme comme muse. Nous précisons que la signification d'une œuvre ne dépend pas exclusivement d'une relation entre forme d'expression et forme du contenu. Comment trouver le lien entre ce réseau de signification alors ?

La réponse à cette question est proposée par Barthes quand il affirme que « la fonction dénominative correspond bien à un ancrage de tous les sens possibles » (1964 : 44).

Autrement dit, le sens de l'œuvre ne peut se construire qu'à travers l'interaction entre celle-ci et la forme linguistique, sa dénomination. Le titre peut, le cas échéant, laisser délibérément l'interprétation ouverte à de multiples significations. À ce sujet, Doelker remarque que « Si un artiste devrait expliquer à ses spectateurs ce qu'il a voulu dire, ce serait reconnaitre d'emblée qu'il a raté son tableau. » (2000 : 99).

René Magritte, par exemple, adopte des titres surréalistes qui amplifient l'incertitude sémantique de ses œuvres (*Cf.* Chapitre 6). Il « y envisage l'objet (le réel, ce qu'il y a) dans ses rapports avec ce qui menace le plus de l'occulter, et qui est : l'image qui le montre, le nom qui le nomme, et même la désignation qui l'appelle. » (Jongen, 2002 : 79). Soit l'exemple suivant :



Figure 324.
La clairvoyance
René Magritte (1936)

Dans ce tableau, nous voyons le peintre assis entre son modèle (un œuf) et l'image de ce modèle sur la toile (un oiseau). En « claire-voyant », le peintre veut mettre l'accent sur l'invisible. Il ne reproduit pas ce qui est « déjà là » (l'œuf) mais tout au contraire il rend visible l'invisible (l'oiseau). Nous pouvons jouer sur les deux mots « visible » et « invisible » en montrant que pour l'artiste toute visibilité est indifférente et tout ce qui est digne d'intérêt c'est ce qui est non-visible. En effet, « L'invisible exhibé, c'est la possibilité pour le réel d'être indifférent à « son » image et indifférent à « son » nom et à « sa » nomination » (Jongen, 2002 : 79). Cela fait que ce tableau représente « la différence de l'oiseau par rapport à l'indifférence de l'œuf » (*Ibid.*).

Les critiques d'art s'accordent à dire que la question sémantique joue un rôle capital chez Magritte. Il est à la fois producteur et consommateur du sens de ses œuvres : « Quels que soient les traits, les mots et les couleurs dispersés sur une page, la figure que l'on obtient est toujours pleine de sens », affirme Magritte (1979 : 335). Prenons l'exemple ci-après :



Figure 325.
Le double secret
René Magritte (1927)

Loin de donner une clef interprétative de la représentation, le titre relance le processus interprétatif en maintenant la contingence. L'interprétation de la représentation rebondit à la lumière du titre. Celui-ci s'interprète, en effet, simultanément de plusieurs façons, selon que chacun des deux lexèmes « double » et « secret » soit considéré comme nom ou adjectif. Est-ce le secret qui est double ? Ou le double qui est secret ? Ou les deux à la fois ?

Le secret est double, le secret se dédouble : le secret cache probablement un autre secret. Cette interprétation peut correspondre au procédé de dévoilement dans la représentation. Ou encore, le personnage se dédouble secrètement. C'est ce que la représentation montre concrètement par le procédé du dédoublement : le double apparaît à côté du personnage. En outre, si le premier sens de l'adjectif « secret » est « ce que l'on tient caché » (aspect visuel), le nom « secret » est défini comme « ce qui doit être tenu secret, ce qui ne doit être dit à personne » (aspect auditif). La légende accompagnant le tableau précise que « Conscient du caractère factice des images, il s'inspire ici du procédé de collage pour découper et déplacer un large fragment d'une tête androgyne. Magritte en révèle ainsi l'intérieur rempli de grelots, attributs du fou dans la tradition carnavalesque, mettant au jour les ressorts complexes de la psyché humaine.[116]». L'occultisme, qui accueille aussi bien le titre que le tableau, est en deçà de toute considération de sens. D'autres artistes, au contraire, préfèrent éclairer le message intuitivement transmis aux spectateurs par le titre.

[116] https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/ynH4USZ



Figure 326.
Danseuse de Flamenco
Jean Moral (1934)

Le titre indique la signification intentionnelle de l'œuvre : une danseuse de Flamenco. Le titre précise ainsi dans quel sens l'œuvre doit être lue et interprétée.

> Dès lors la question de la représentation cesse d'être un épiphénomène abandonné hâtivement aux psychologues et aux logiciens. Elle est au contraire rapatriée comme un important corrélât de l'activité langagière autant que de sa saisie métalinguistique.
>
> (Laurendeau, 1998 : 106).

Quel rapport est-il instauré par l'artiste entre l'objet de son œuvre d'art et le titre qu'il lui attribue ? La saisie du sens du titre est-elle uniquement tributaire du lien entre le signe linguistique et l'œuvre d'art ?

7.3.3. Titre et interprétations

En règle générale, l'artiste fournit une clef sémantique de sa représentation en lui attribuant un titre qui lui sert de légende. Celui-ci constitue donc une signification déclarée et intentionnelle. Les titres sont donc une forme d'activation des œuvres. Le spectateur est ainsi engagé dans une interprétation orientée par les références que le titre véhicule.

> On ne peut pas isoler le signe de son contexte d'interprétation, la signification est alors définie comme l'« action du signe » sur l'interprète. Le titre conduit de la perception à l'action interprétative, c'est-à-dire qu'il active la pensée, qu'il active l'œuvre et entraine le spectateur dans un processus dynamique d'interprétante que de surcroit il oriente.
>
> (Darras, 2006 : 84).

Dans ce même esprit, Ludovic distingue deux étapes d'interprétation d'une image :

> Une étape d'analyse de l'image, suivie par une étape de catégorisation des objets (système pictogène), suivie à son tour par une étape d'analyse sémantique qui filtre les processus catégoriels. Le système sémantique verbal permet de récupérer la description sémantique appropriée à l'objet à dénommer.
>
> (Ludovic, 1997 : 114).

De ce fait, le processus de la dénomination compte deux formes de sémantique : une sémantique des objets et une sémantique verbale qui constitue le système cognitif aussi bien du sujet parlant que de son interlocuteur.

Les possibilités de renvois ou d'interdiscours sont multiples d'un titre à l'autre : parodie, pastiche, réminiscence, allusion et citation directe, etc. L'intertextualité [117] se manifeste à travers le maintien du même titre, du même décor ou de la même représentation. Cet aspect met en évidence le rapport entre le langage et les différentes représentations du monde :

> La référenciation exploite la dimension puissancielle du signe qui devient un acte de parole donné, l'instrument d'une dénotation affective. ». C'est un acte « qui consiste pour un énonciateur, à désigner à travers l'actualisation d'une séquence linguistique, et le résultat de cet acte.
>
> (Détrie, Siblot & Vérine, 2001 : 293).

Nous postulons donc que les titres renvoient souvent à des données référentielles extralinguistiques, réelles ou virtuelles. C'est dans cette perspective que trois cas de figure[118] se présentent à nous :

- **Le même titre attribué à différentes œuvres d'art**



Figure 327.
Déjeuner sur l'herbe
Roger Bissière (1927)



Figure 328.
Le Déjeuner sur l'herbe
Alain Jacquet (1964)



Figure 329.
Le déjeuner sur l'herbe
Vladimir E. Dubossarsky (2002)

Nous observons ici que le même titre *Le déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet (1863) est repris par les trois artistes avec des représentations revisitées et modifiées.

[117] L'« intertextualité » caractérise la pluralité sémantique inhérente à tout système textuel, selon laquelle « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 145).
[118] Nous détaillons l'analyse de ce type de titres dans une approche dialogique dans le dernier chapitre de notre thèse.

- **Une variété des dénominations ayant la même œuvre-source**



Figure 330.
L.H.O.O.Q.
Marcel Duchamp (1930)



Figure 331.
Mona-Vinci
Hang Yong Ping (1986-1987)



Figure 332.
De mémoire
Vigouroux (1994-1995)

Il s'agit de titres de formes particulières : le nom de la personne représentée « Mona » + le nom de l'artiste « Vinci » ; des lettres ; un groupe prépositionnel. Les artistes ont reproduit le même référent-source *La Joconde* de Vinci avec des dénominations et des représentations revisitées.

- **Deux dénominations pour le même référent revisité**



Figure 333.
La grande Odalisque
Ingres (1814)



Figure 334.
Plenti- Grand Odalisque
Mel Ramos (1973)

Mel Ramos a réinterprété le tableau classique d'Ingres en reprenant le même style tout en transformant la représentation. Cela témoigne de la volonté de l'artiste d'inscrire le tableau dans une tradition visuelle en s'exprimant dans son propre style et sa propre façon de voir une œuvre d'art, à savoir l'Odalisque.

> Le fait de voir un objet sous un angle inhabituel peut créer momentanément un problème de reconnaissance (Humphreys et Bruce, 1989), ou encore, un état de motsur-le-bout-de-la-langue peut révéler un problème temporaire de récupération du nom de l'objet (Brown et McNeill, 1966).
>
> (Ludovic, 1997 : 114).

S’agit-il d’une relation entre des objets, ou entre des noms ou des signes d'objets ?

À ce propos, Sablayrolles remarque que « l’évolution des mœurs conduit à rebaptiser des réalités anciennes en changeant le point de vue qu’on porte sur elles. Si le référent demeure en grande partie identique, le signifié en revanche change. » (Petit et *alii*, 2017 : 74). Dans le même ordre d’idées, il ajoute qu’« À la différence des cas de ce type où les référents évoluent sans que de nouvelles nominations aient lieu ou les anciennes dénominations continuent d’être utilisées, montrant une stabilité fondée essentiellement sur l’usage similaire des realia dénommées, on observe inversement des cas de néologismes pour des objets du réel inchangés » (*Ibid*. 73). Cela confirme le fait que l’artiste ne crée pas pour lui-même mais pour son spectateur réel ou potentiel : création artistique et création linguistique. À cet effet, Linard note que « La représentation humaine n’est pas seulement représentation de quelque chose : elle est toujours représentation "pour quelqu’un" » (1990 : 23).

La saisie du sens réside alors dans l’interconnexion entre objet, dénomination et représentation. Par conséquent, « La représentation mentale étant une construction cognitive qui permet de faire le lien entre une expression référentielle et le référent qu’elle désigne dans le monde. » (Détrie, Siblot & Vérine, 2001 : 75). Dans cette même optique, Laurier affirme que « Pour qu’une explication de ce genre [la perception d’une expression linguistique est accompagnée d’une représentation mentale] soit complète, il faut encore expliquer en quoi consiste la signification d’une représentation mentale pour qu’elle soit interprétée de telle ou telle manière, comme un signe de telle ou telle chose. » (1993 : 35). L’évocation de la *Joconde*, par exemple, nous épargne sa représentation, compte tenu de la célébrité du tableau. Dans ce cas précis, seule la sémantique des objets est utilisée, mais pas la sémantique verbale.

> La problématique de l’activité de langage est inséparable d’une problématique de la représentation du monde. Comme cette affirmation n’est pas réversible, il y a lieu d’en tirer les conclusions nécessaires sur la non-autonomie de la linguistique comme discipline cognitive. Lentement la linguistique accède à la conscience du fait que c’est la référenciation qui est le cœur du problème sur lequel sa prise descriptive cherche à s’assurer.
>
> (Laurendeau, 1998 : 111-112).

Le titre d’une œuvre d’art dit donc le rapport que l’artiste a tout d’abord avec son œuvre, le monde et son spectateur. De plus, par le biais du titre, il agit sur le monde qu’il désigne, de telle sorte que « nommer c’est nécessairement prendre position à l’égard de ce que nous désignons. » (Siblot, 1999 : 33). C’est le point de vue de l’artiste à propos de ce qu’il nomme qui est en jeu. Ainsi, dans cet exemple, *Le Paradis* de Marc Chagall, le contexte socioculturel permet de donner une valeur référentielle au concept.



Figure 335.
Le paradis
Marc Chagall (1964)

En effet, le lieu désigné par « Paradis » change en fonction du sujet parlant de la même manière que le sens change en fonction du récepteur de la toile. Les savoirs partagés permettent également d'attribuer un référent virtuel au mot « Paradis ». Les représentations culturelles du paradis sont nombreuses : païennes, religieuses et même laïque. Il en résulte que toute intitulation « exprime une vision de la chose nommée, vue « sous un certain angle », à partir du « point de vue » auquel se place le locuteur. Elle est par là une prise de position à l'égard de la chose nommée, en même temps que l'objet nommé, la position prise pour le nommer. » (Siblot, 2001 : 6). À ce titre, l'intitulation même est sujette à des modifications, des adaptations ou à des suppressions.

Si nous avons jusque-là parlé de la notion de titre comme élément contingent à toute production artistique, nous ajoutons qu'il arrive que l'artiste choisisse de ne pas accorder de titre à sa production. Dans quelle mesure peut-on dire qu'un silence du genre est lui aussi porteur de sens ?

En effet, nos investigations sur notre corpus nous ont amenée à découvrir qu'il arrive que, ne se consacrant pas à la tradition, l'artiste n'attribue pas de titre à son œuvre. Nous nous interrogeons alors sur cette stratégie sur les plans sémantique et discursif.

7.4. L'absence de titre : un mutisme qui n'en est pas un

L'attribution du titre à une œuvre d'art est depuis longtemps consacrée. L'artiste est ainsi presqu'indubitablement appelé à attribuer un titre à son œuvre pour la nommer et l'identifier. Cependant, il arrive que le choix de l'artiste soit différent quand il adopte la stratégie de silence ou de réticence. Si le titre joue un rôle décisif dans la compréhension de l'objet qu'il désigne, sa nécessité s'est définitivement imposée à partir du moment où les sujets des œuvres d'art, plus variés et moins lisibles, ne suffisent plus à les identifier, les

présenter au public et en expliquer le contenu. En effet, si en pratique, l'utilité du titre n'est guère contestée, associer des mots à des images, étant donné qu'ils ne sont pas de même nature, ne va nécessairement pas de soi. Néanmoins, certains artistes s'abstiennent à intituler leurs œuvres. L'œuvre d'art n'est plus ni identifiée ni étiquetée par un titre dans ce cas. Nous sommes alors face à un référent, l'œuvre d'art, sans signifiant, cet élément linguistique qui en constitue le nom. Nouvelle mode d'intitulation, disions-nous ? Pas si neuve que ça en vérité. Que cherche alors l'artiste par cette pratique ? S'agit-il, sur le plan linguistique, d'une omission, d'une négligence ou d'un silence conscient ? Comment parlent les œuvres ? De quelle voix s'adressent-elles au spectateur, du fond de leur silence ou de leurs formes ?

Pour répondre à de telles interrogations et à d'autres, nous nous limitons à citer quelques exemples d'œuvres d'art présentées « sans titres ». En effet, dans ce cas, les artistes ont adopté le syntagme « sans titre » au lieu d'un titre plus approprié à l'œuvre d'art. Nous considérons que cette stratégie de « flou artistique » adoptée par certains artistes contemporains fonctionne sur divers niveaux. En effet, ce n'est pas seulement le regard qui est désorienté mais toute la façon de consommer et comprendre l'œuvre. La forme de cette dernière est désormais beaucoup moins balisée et contraignant le spectateur à une lecture incertaine mais réfléchie. Aucune orientation de la pensée, aucun carcan, mais une distorsion plus vive entre l'attente du spectateur et la réalité de l'œuvre. Les liens entre le titre et l'œuvre se tissent et se détissent au fur et à mesure de la contemplation. Les œuvres se taisent pour laisser l'espace au spectateur de ressentir le silence de l'image et l'absence du titre. À titre illustratif, nous citons les exemples suivants qui se distinguent aussi bien par leurs titres que par les formes :



Figure 336.
Sans titre
Donald Judd (1991)



Figure 337.
Sans titre
Thomas Schütte (1993)



Figure 338.
Sans titre
Patrick Saytour (1974)

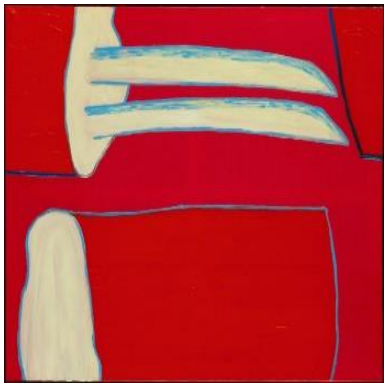


Figure 339.
Sans titre
Georges Tony Stoll (1990)



Figure 340.
Sans titre
Yves Reynier (1983)



Figure 341.
Sans titre
Didier Marcel (2009)



Figure 342.
Sans titre
Yves Reynier (1985)



mais rassurez-vous, ajoute *Theodor Wiesengrund*, l'ironie mensongère qui s'est installée dans le rapport des intellectuels béni-oui-oui avec l'industrie culturelle n'est nullement limitée à ce groupe. On peut bien supposer que la conscience des consommateurs est elle-même hésitante entre la plaisanterie réglementaire que leur prescrit l'industrie culturelle et la mise en doute à peine voilée de ses bienfaits. L'idée que le monde veut être trompé est devenue plus réelle qu'elle n'a sans doute jamais prétendu l'être. Non seulement les hommes tombent, comme on dit, dans le panneau, pourvu que cela leur apporte une satisfaction, si passagère soit-elle, mais ils souhaitent cette imposture tout conscients qu'ils soient; ils s'efforcent de fermer les yeux et approuvent dans une sorte de mépris de soi ce qu'ils subissent et dont ils savent pourquoi on le fabrique. Sans se l'avouer, ils pressentent que leur vie leur devient tout à fait intolérable, sitôt qu'ils cessent de s'accrocher à des satisfactions qui, à y regarder de près, n'en sont pas.

Figure 343.
Sans titre
Ernest T. (1988)



Figure 344.
Sans Titre
Jean-Michel Basquiat (1981)

L'observation des œuvres ci-dessus nous fait découvrir que leurs auteurs respectifs n'attribuent aucun titre à leurs œuvres. Ils ont opté pour le « sans titre » pour nommer leurs productions. Suffit-il que l'artiste refuse un titre habituel qui est un signe linguistique ayant un référent et un sens pour qu'on puisse parler d'une œuvre sans titre ? Quelle analyse proposer alors quand l'artiste adopte un énoncé que « sans titre » ? Peut-on le considérer pour autant comme un titre ?

C'est sur ce point que Paquin certifie que « Le « sans titre », qui n'est jamais équivalent à une absence de titre, invite le récepteur à centrer son attention sur l'œuvre (…). En effet, sans la présence de ce « sans titre » qui ne dit rien de l'œuvre mais fait tout pour elle, aucun autre indice ne permettrait au visiteur de détourner les objets de leur fonction première » (2008 : 82).

L'artiste Philippe Ramette atteste que :

> « Sans titre » est encore un titre, à mes yeux. Pour certains projets, j'ai même joué avec ça. Un objet que j'appelle moi-même « La borne à révolte » a pour titre complet : Sans titre provisoire (borne à révolte) (prototype pour mobilier urbain). Ces trois titres pour un même objet lui offrent différentes directions, La fonction de l'objet avec le sous-titre

> borne à révolte, sa localisation finale avec prototype pour mobilier urbain et enfin Sans titre provisoire lui rendent son état d'objet non testé.
>
> (Cité par Vayssières, 2013 : 79).

En effet, le titre n'a pas à expliquer l'œuvre et l'œuvre n'a pas à illustrer le titre. C'est dans cette perspective que nous soulignons que le titre est considéré comme un élément indispensable pour la saisie du sens de l'œuvre artistique et de sa catégorisation. À ce propos, nous soulignons que le titre d'une œuvre d'art nous renseigne, le plus souvent, sur le contenu ou le sens de l'œuvre en question. Si le titre joue un rôle décisif dans la compréhension de l'objet qu'il désigne, sa nécessité s'est définitivement imposée à partir du moment où les sujets des œuvres d'art, plus variés et moins lisibles, ne suffisent plus à les identifier, à les présenter au public et en expliquer le contenu. Nous nous interrogeons alors sur les raisons du refus de titrer une œuvre d'art.

En toute logique, nous présumons que ce silence peut être une stratégie de décalage adopté par l'artiste qui joue sur les conventions et la capacité du spectateur à interpréter son intention. C'est à ce propos que De Biasi et *alii* attestent que « Le refus de nommer, par contre, ce refus de paternité et de filiation s'inscrit non pas dans la tradition de la négation mais dans la négation de la tradition. » (2012 : 317). Une telle réponse est-elle pour autant suffisante ?

L'option du « sans titre » à une œuvre d'art s'inscrit donc dans une prise de position aussi bien artistique que linguistique. Pouvons-nous nous suffire de l'affirmation des mêmes auteurs que le « Sans titre » devienne le signe de reconnaissance d'un art « qui rejette tout élément anecdotique et insiste sur l'aspect autoréférentiel de la production artistique » (*Ibid.* 445). Nous pensons, quant à nous, que cette absence des formes linguistiques, que sont les titres, pour certaines œuvres est loin d'être improvisée, inopinée ou détachée d'une nouvelle situation et d'un nouveau contexte sociopolitique dans lequel le mode d'expression artistique est en continuelle métamorphose. De telle manière que ce mode d'expression prenne de nouvelles valeurs et de nouvelles formes. La linguistique que l'auteur de l'œuvre écarte de son champ est-elle obligatoirement inutile pour lui ? L'œuvre d'art se suffit-elle à elle-même pour être interprétée ? Le signifiant linguistique qui l'accompagne d'habitude est-il superfétatoire ? L'apparition de cette nouvelle forme de refus de titrer l'œuvre d'art ne rend-elle pas compte de la contestation des artistes contemporains de l'art conventionnel décidant de ne pas se laisser enfermer par un titre ? Cet acte non des plus anodins rappelle la tradition biblique qui refuse de nommer Dieu : « Le « sans titre », cet ultime geste iconoclaste, peut-il être considéré comme une façon de perpétuer la tradition biblique d'un Dieu non seulement

invisible mais aussi innommable ? et si cette sage obéissance dans la voie de la négation était plutôt la négation de l'acte fondamental de l'obéissance ? » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 317). Cela va dans le sens de l'idée de ne permettre aucune association, aucune obéissance. Par ailleurs, nous avançons des hypothèses susceptibles d'éclairer cet état de choses et qui vont nous permettre de tenter d'examiner cette absence d'intitulation pour des œuvres d'art. La première consiste à considérer qu'elle est une forme d'expression à caractère révolutionnaire qui refuse les expressions langagières en tant que code social empêchant l'expression des idées d'une façon à la fois naturelle, spontanée et créative. Cependant, nous nous demandons si le syntagme « sans titre » pouvait être considéré comme une « zone de silence » (Boutang & Pavec, 2016 : 7).

> Avec l'apparition du Sans titre au XXe siècle s'est affirmé une volonté de se débarrasser d'un possible de l'interprétation. Cette forme singulière perdure dans l'art d'aujourd'hui, ou l'absence de titre - comme, à l'inverse, sa présence – opère comme marque d'apparence, manière de se positionner dans la postmodernité.
>
> (Brogniez, Jakobi & Loire, 2014 : 11).

Créer sans se soucier de la langue et de ces normes qui ne sont pas obligatoirement susceptibles de traduire la pensée de l'artiste et qui peuvent, de la sorte, faire perdre ses idées, ne devient-il pas une nécessité pour l'artiste. Nous souscrivons alors à l'idée de Brogniez et *alii* quand ils affirment que « Les formes contemporaines du titre ne se résument donc pas à une simple absence de titre mais constituent autant de stratégies pour éclairer de manière nouvelle les œuvres, et leur rapport au langage. » (2014 : 11). Certains artistes pourraient croire beaucoup plus à l'expression artistique qu'à l'expression langagière.

La seconde hypothèse consiste à considérer cette absence d'intitulation comme une forme de contestation artistique contre l'excès de l'expression langagière (orale et écrites) qui rend le langage verbal insensé pour un interlocuteur blasé, forcé d'écouter et de lire et d'accepter, sans réflexion. Par ailleurs, le signifiant, en l'occurrence le titre de l'œuvre d'art venant revendiquer une forme d'anonymat, rappelle la caractéristique du signifié, l'œuvre, un « Sans titre ». Cependant le sens ne peut advenir que par l'articulation de plusieurs signifiants, d'une chaîne de signifiants, si elles en ont un. Le signifiant ne pointe pas vers l'objet présent, l'œuvre, il ne représente que l'absence de son nom. Nous schématisons cette absence comme suit :

Ø → Signifié → Référent (l'œuvre d'art)



Figure 345.
Sans Titre
Jean-Michel Basquiat (1981)

Dans ce cadre, cette pratique devient « l'indice linguistique d'une radicalisation du bouleversement du système de représentation. » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 316) et de référenciation. Une autre contrariété se situe au niveau de la signification de cette forme d'intitulation. Elle « rature ou dénie ouvertement tout lien entre œuvre et sens. » (*Ibid*. 317). Aucune conciliation entre sens et référence n'est plus dès lors possible faute de signifiant. Aucune piste n'est donnée au spectateur quant au sujet de l'œuvre. De ce fait, le spectateur de l'œuvre d'art est pour cette raison appelé à chercher le lien qui pourrait exister entre l'œuvre, son auteur, son époque et lui-même. L'œuvre d'art trouve alors son sens et son charme dans la désunion entre titre et contenu (Signifiant et Signifié). L'attention du spectateur se concentre plutôt sur l'acte créatif, visuel que celui linguistique. Ce qui pourrait donner plus de valeur à l'œuvre et au rôle du récepteur appelé plus que jamais à la réflexion. Optant pour l'absence de titre, l'artiste laisse libre cours aux récepteurs d'imaginer quel titre peut désigner telle œuvre. Il faut à ce moment qu'il trouve lui-même les justes mots auxquels les œuvres peuvent donner du sens ou inversement. Cette nouvelle forme d'expression incite le récepteur passif à devenir actif en s'interrogeant sur l'absence des titres et à construire une interprétation personnelle de l'œuvre rien qu'en la regardant. Le monde est tellement vaste que l'artiste ne souhaite plus se limiter à sa propre vision des choses, titre de son œuvre compris.

Une troisième hypothèse, qui découle des deux premières, consiste à considérer la valeur composite de cette absence des formes linguistiques comme à la fois un refus des normes sociétales (langue) et une dénonciation de l'excès de l'expression langagière spécifique à l'époque contemporaine. Dans ce cas précis, il est possible de soutenir que « Ne pas exprimer quelque chose, c'est tendre vers cet horizon où les langues (…) s'entendront entre elles pour s'échanger à l'infini. (…) Non seulement car les langues diffèrent mais encore parce que le mot est inapte à restituer le réel » (Pic, 2014 : 57). A la différence d'association habituelle de mots et d'images dictés par le sens partagé, ce type d'intitulation active le regard

du spectateur, désormais invité à repenser l'œuvre et à former sa propre vision du monde tel qu'il est représenté par l'œuvre d'art.

Pensée autrement, « L'artéfact[119] sans nom n'est encore qu'un objet en puissance, une simple potentialité d'œuvre qui cherche à exister. Même si l'excellence de sa forme peut suffire à me fasciner et à me convaincre de sa nécessité, l'objet d'art dépourvu de titre ressemblerait un peu au Golem privé de la formule magique qui permet de le réanimer » (De Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 : 93). Nonobstant, nous pensons qu'il ne faut pas enlever au titre sa fonction de désignation qui est indubitablement pourvue d'une forme linguistique et d'une valeur référentielle. Il reste à dire que la dénomination d'une œuvre d'art demeure rigide étant donné qu'elle est dotée d'un référent unique coprésent. Le titre nomme de façon unique l'œuvre d'art. C'est pour cette raison que l'objet d'art « se transforme en œuvre, il lui faut passer le portail des mots » (*Ibid.* 94). Quoi qu'il en soit, le titre témoigne en quelque sorte des limites de la langue eu égard ce que nous pouvons dire de l'œuvre et ce que nous ne pouvons pas en dire. Pour en rendre compte, nous postulons que « L'objet d'art privé de nom relève encore du simple possible. Sa beauté, même plus que virtuelle, reste dans l'inassignable et la suspension du probable. Il lui manque la puissance affirmative de la dénomination pour convertir ce probable en quelque chose de probant. » (*Ibid*.).

Si le signifiant est non existant, comment faire le lien alors avec le référent d'abord, avec le sens par la suite ? L'absence du titre signifie-t-elle l'absence de référent et la vacuité du sens ? Pouvons-nous penser dans ce cas que les référents de telles œuvres sont non identifiables ?

L'absence de titre pose la question du référent puisqu'il n'y plus d'élément linguistique qui réfère à un objet du monde qu'est le référent. Par ailleurs, nous notons que le fait de supprimer le titre ne veut pas dire le négliger. Il s'agit plutôt d'une prise de position de l'artiste quant aux moyens habituellement utilisés pour désigner l'œuvre d'art. Si nous nous limitons à l'œuvre d'art, produit visuel dans le cas, négliger le titre de la part de l'artiste, c'est négliger le caractère représentatif du titre. Autrement dit, tout ce qui est destiné à servir à l'identification de l'objet figuré. Cela nous amène à dire que l'absence de titre est une invitation du spectateur à admirer la pureté de l'œuvre et rien que l'œuvre. En effet, cette revendication de littéralité, conduit à se défaire d'un modèle d'intitulation qui fige la chose perçue. Le titre limite l'interprétation dans un cadre aussi bien artistique que linguistique. Nous pouvons justifier notre idée en nous appuyant sur l'affirmation de l'artiste Donald Judd

[119] L'œuvre d'art

quand il exprime clairement son choix d'anonymat des titres en affirmant : « J'aimerais que l'œuvre ne renvoie pas à d'autres choses, et soit une chose spécifique en soi, qui dérive d'une qualité spécifique de sa forme. ».

D'ailleurs, dans le domaine des arts, nous pouvons nous demander si l'objet tel qu'il est représenté, voire l'œuvre d'art elle-même, est vraiment nommable. Dans les exemples donnés plus haut, les objets représentés ne font pas apparaitre le réel de l'ordre de l'imaginaire comme le disait Paul Klee : « l'objet dépasse le cadre de sa simple apparence » (1973 : 66). L'objet observé de tous les côtés, rejette tous les codes de l'identification. Cette façon de présenter les choses, peu répandue qu'elle soit, pose de nombreux problèmes en ce qui concerne la référence sémantique : l'échec de l'acte de la référence.

Nous pouvons dire dans ce cas que le « sans titre » devient le signifiant de l'œuvre. Il s'agit d'un choix motivé de la part de l'artiste qui refuse un titre canonisé stratifiant aussi bien l'œuvre que son titre : tel titre renvoie à telle œuvre et telle œuvre réfère à tel titre. Dans une perspective discursive, le « sans titre » est un énoncé comme une « production variable et parfois atypique » (Barbéris, 2001 : 102). L'énoncé « sans titre » est ainsi cette manière de l'artiste de dire qu'il refuse le savoir partagé quant à l'obligation d'attribuer un titre à l'œuvre artistique.

> « « Quand une œuvre n'est pas forte, titrez-là ! » On titre pour enrichir une création, même si c'est un chef-d'œuvre qui n'en a nullement besoin. La peinture n'est pas une langue, mais on y ajoute de la langue pour que les gens se sentent à l'aise, se sentent accueillis par le peintre, comme s'il leur présentait son enfant. Notre société ne fait confiance qu'au langage. »
>
> (Vayssières, 2013 : 36).

In sus, il convient de préciser que certains artistes mettent le syntagme « sans titre » entre parenthèses. Les exemples *infra* nous servent d'échantillon :



Figure 346.
(Sans titre)
František Kupka (1926)



Figure 347.
(Sans titre)
Per Kirkeby (1978-1979)

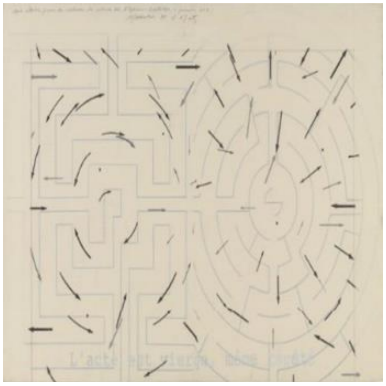


Figure 348.
(Sans titre)
Shusaku Arakawa (1988)



Figure 349.
(Sans titre)
Vassily Kandinsky (1919-1921)



Figure 350.
(Sans titre)
Per Kirkeby (1978-1979)



Figure 351.
(Sans titre)
Pierre Alechinsky (1970)

Nous nous demandons alors s'il s'agit d'une explication ou d'un commentaire dudit titre. Dans cet ordre d'idées, nous postulons que le « sans titre » est à la fois polémique et rebelle. Il est polémique puisqu'artistes et spectateurs vont le discuter, voire le critiquer. Ils peuvent le rejeter puisqu'il ne répond pas à la norme en la matière, comme ils peuvent l'adopter étant donné qu'il constitue déjà un titre. Il est rebelle dans le sens que l'artiste se refuse à se soumettre à la tradition en la matière. Intituler son œuvre par l'expression « sans titre » est, d'une manière ou d'une autre un titre. Le « sans titre » voulu par l'artiste est loin d'être un non-dit. Ainsi donc, comme locuteur, l'artiste refuse que le langage dont il use le « piège dans les préconstruits et qui le contraint dans l'interdiscours » (Siblot, 2001 : 147). En même temps, il n'y échappe pas car il s'inscrit dans un autre interdiscours, avec les autres « sans titres ». Quand l'artiste appose sous son tableau un « sans titre », il décampe à l'emprise de la tradition qui exige que toute œuvre d'art ait un titre, comme tout objet ou être ait un nom. Il nous semble que ce choix entretient « un rapport évident avec l'aspect sériel, impersonnel et finalement industriel des œuvres qu'ils désignent. Ces titres par défaut revêtent presque une fonction de « manifeste », car ils ne traduisent pas la réalité de la fabrication des œuvres. » (Loire, 2014 : 199). Nous pensons qu'en fait, l'artiste qui refuse d'attribuer un titre à sa création adopte une stratégie qui l'inscrit dans une perspective révolutionnaire, puisqu'il rejette une certaine tradition dans le domaine. De ce fait, le caractère d'anonymat de l'œuvre d'art interpelle le spectateur à plus d'un titre. Optant pour l'absence de titre, l'artiste laisse libre cours aux récepteurs d'imaginer quel titre peut désigner telle œuvre car nommer fige un point de vue. Cette option du « sans titre » est-elle une dénomination effective de l'œuvre d'art ou est-elle plutôt un procédé de séduction ?

Dans le « sans titre », on ne voit souvent pas grand-chose, c'est le titre qui fait jouer le spectateur entre image et imaginaire. Il peut aussi se borner à donner des indications permettant d'identifier l'œuvre d'art et lui rendre son état d'objet non testé.

> Cette désignation [Sans titre] très méthodique, exhaustive, distanciée, neutre, dénuée d'affect, non descriptive (au point qu'elle ne saurait en elle-même permettre de reconnaître les œuvres entre elles), et effectuée par des tiers, participe donc pleinement du projet général d'un artiste qui s'est toujours montré particulièrement rétif aux projections susceptibles d'être induites par l'énoncé d'un titre. L'anonymat des « titres », ou de ce qui en tient lieu, entretient un rapport évident avec l'aspect sériel, impersonnel et finalement industriel des œuvres qu'ils désignent. Ces titres par défaut revêtent presque une fonction de « manifeste », car ils ne traduisent pas la réalité de la fabrication des œuvres.
>
> (Brogniez et *alii*, 2014 : 199).

Nous présupposons donc que la brume que révèle l'intitulation « sans titre » fait de ces œuvres une énigme suscitant la curiosité des spectateurs. Curieux de découvrir le titre dans l'œuvre, le spectateur devient beaucoup plus susceptible d'aller plus loin dans sa relation avec l'œuvre d'art. Il ne s'arrête pas à la lecture du titre mais chercherait avec beaucoup plus de curiosité et de motivation à trouver le titre quelque part au sein de l'œuvre, à lire entre les formes, à construire un titre qui demeure « sans titre » à satisfaire sa soif intellectuelle en contemplant l'œuvre sans préalable. Regarder l'œuvre d'art avec une idée sur son contenu est ainsi différent de la regarder sans cette idée « déjà là ». Le spectateur se sent jeter « volontairement » dans une aventure sans début ni fin dans tous les détails de l'œuvre afin de construire sa propre idée et de trouver l'issue de l'énigme titrologique. Par ailleurs, le « sans titre » contribue à la manipulation du spectateur en le séduisant et en lui faisant croire que le contenu de l'œuvre est tellement polysémique, tellement insaisissable qu'il dépasse le pouvoir expressif des mots. Le spectateur ne cherche plus l'œuvre dans le titre mais plutôt le titre dans l'œuvre. Il se trouve, alors, dans le labyrinthe de la forme artistique où la signification du contenu devient un mirage comme c'est le cas du titre. Il est appelé à manipuler, à sa propre façon, le sens et la symbolique de l'œuvre sans prendre en considération la culture et les intentions de l'artiste. Dans ce cas de figure, la richesse de l'œuvre ressort des différentes interprétations et des diverses lectures qui peuvent être multiples grâce à ce que l'artiste ne dit pas et non pas l'inverse, autrement écrit grâce à ce que l'œuvre transmet formellement et non pas verbalement. C'est ainsi que, lorsque les formes linguistiques deviennent inaptes à traduire et à représenter le contenu des formes artistiques, l'énigme titrologique intervient pour surmonter l'obstacle verbal.

Dénommer « Sans titre » est, ainsi, un titre auquel de nombreux artistes recourent. Est-ce pour le distinguer du reste des créations ou pour créer une certaine convergence avec les

autres formes artistiques portant le même titre ? De fait, la question se pose autrement. Le « sans titre » est-il un titre spécifique ou plutôt un titre générique ?

Ainsi, dans la perspective d'une étude linguistique des titres d'œuvres d'art, cela nous a fait parvenir au constat suivant : le titre comme le « sans titre » nous interpellent à plus d'un égard. Il est indéniable que le signe linguistique est porteur de sens. Reste à savoir où réside ledit sens.

Conclusion

L'objectif de ce chapitre a été de démontrer la particularité sémantico-discursive des titres d'œuvres d'art. Nous avons alors eu recours à une description de leur fonctionnement en langue et en discours. Nous avons conclu que les titres constituent indubitablement des dénominations désignant des entités construites par le discours en accord avec les représentations que l'artiste choisit. Ainsi, ce chapitre nous a éclairé sur les diverses valeurs sémantico-discursives des titres d'œuvres d'art (la dénotation, la connotation et la référenciation) et les particularités qui caractérisent quelques-uns d'entre eux (la polysémie). En effet tous les titres n'ont pas le même contenu sémantique ni la même valeur référentielle. La richesse sémantique de chaque titre n'est cependant pas le fait qu'il soit une structure inébranlable, mais une structure maniable ouverte à toute lecture possible. Il s'interprète et change de sens d'une personne à une autre, d'un contexte à un autre (Zelfani, 2020).

Nous évoquons dès lors la possibilité d'une interprétation du titre d'une œuvre d'art au-delà du lexique qui le constitue et/ou de sa structure morphosyntaxique. Faisant appel à plusieurs éléments extralinguistiques, l'interprétation du titre d'une œuvre d'art devrait être dans le cadre de l'énonciation et du discours.

Chapitre 8 : Approche énonciative des titres d'œuvres d'art

> *Il découle de tout ce que nous avons dit que le problème des formes de l'énonciation prise comme un tout acquiert une importance énorme. Nous avons déjà indiqué que ce qui manque à la linguistique contemporaine, c'est une approche de l'énonciation en soi.*
>
> Mikhail Bakhtine (1929 : 138).

Le langage des titres d'œuvres d'art est aussi varié que celui des œuvres qu'il dénomme. Il admet un lexique et des structures morphosyntaxiques variés. Cela dit, leur compréhension fait appel à différents paramètres discursifs. C'est ainsi que l'analyse sémantique des titres n'exclut pas l'étude de leur portée discursive afin de comprendre leur spécificité énonciative. Ce chapitre se fixe pour objectif d'observer le titre comme une légende[120] qui véhicule un point de vue de l'artiste qui orienterait le spectateur vers le sens de l'œuvre d'art. Telle qu'elle sera abordée dans cette étude, la théorie de l'énonciation[121] peut être considérée comme un enrichissement de notre approche discursive du titre d'œuvre d'art. La notion d'énonciation a été bien évidement introduite par Benveniste pour qui elle[122] est « cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (1974 : 80). Autrement dit, c'est l'acte individuel d'utilisation de la langue. Cette approche se situe à l'interface de ce qui a trait d'un côté au vaste champ de l'analyse interactionnelle des discours, de l'autre à celui de la sémantique linguistique[123].

Nos investigations nous ont amenée à recenser des titres d'œuvres d'art dépassant la structure morphosyntaxique habituelle du genre (Npr, N, GN, GNE). Il s'agit des titres-phrases déjà décrits précédemment (*Cf.* Chapitre 4) et des titres-énoncés. Nous essayerons de montrer dans ce qui suit que les titres d'œuvres d'art renferment des indications pertinentes sur divers aspects énonciatifs. L'étude de l'énonciation dans les titres débouche sur l'identification des instances énonciatives dans le discours produit par l'artiste. Nous proposerons dans un premier temps une revisite de la théorie de l'énonciation. Nous verrons

[120] Texte qui accompagne une image, une illustration ou une photographie et qui en donne l'explication, la signification ou le commentaire. (https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8871146/legende)

[121] Selon Benveniste (1970) « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation (p. 80). L'acte individuel par lequel on utilise la langue introduit d'abord le locuteur comme paramètre dans les conditions nécessaires à renonciation. Avant renonciation, la langue n'est que la possibilité de la langue. Après renonciation, la langue est effectuée en une instance de discours qui émane d'un locuteur [...] (81).

[122] La notion d'énonciation s'oppose à celle d'énoncé qui est l'objet linguistique qui résulte de cette utilisation. Il y a d'une part, ce qui est dit : l'énoncé et il y a d'autre part le fait de le dire : l'énonciation, c'est le fait de produire un énoncé. L'énonciation est « dire » et l'énoncé est un « dit ». L'énoncé est le message qui résulte de l'acte de l'énonciation « le message actualisé, oral ou écrit ».

[123] La sémantique linguistique étudie la codification du signifié dans le contexte des expressions linguistiques.

dans un second mouvement que l'apparition du sujet énonciateur dans les titres des œuvres d'art peut être considérée sous l'angle d'un *processus discursif* et comme l'expression de la présence de l'artiste dans son discours, à travers des mécanismes linguistiques particuliers.

La notion d'énonciation appelle celle de co-énonciation et offre la possibilité d'examiner les conditions de production et de réception du titre de l'œuvre d'art. La théorie de l'énonciation a été axée sur l'écrit en faisant appel à des éléments extralinguistiques (Benveniste : 1974). Partiellement codées dans la langue, les propriétés de l'énonciation qui nous intéressent tiennent exclusivement aux effets contextuels associés à l'emploi de formes linguistiques, à savoir les titres. S'appuyant sur des considérations énonciatives, notre approche permet d'esquisser la tendance chez certains artistes d'attribuer des dénominations qui demandent à être confirmées par l'analyse de notre corpus puisque certains titres contiennent des repérages déictiques, des marqueurs de positionnement énonciatif[124] et des rapports énonciateur/co-énonciateur.

L'observation de notre corpus nous fait découvrir que certains titres ne suivent pas une structure canonique limitée à une dénomination brève. En effet, beaucoup de titres sont des énoncés à part entière et présentent des caractéristiques énonciatives qui invitent à les analyser et à penser le lien titre-œuvre.

8.1. Les titres d'œuvres d'art : des micro-univers énonciatifs

8.1.1. Le titre comme énoncé

Dans sa définition de l'énoncé, Benveniste l'oppose à la phrase : « l'énoncé correspond à une réalisation concrète, référée à des circonstances particulières. La phrase est un type. Qui peut s'actualiser en des occurrences différentes. Elle obéit à une structure canonique et prévisible, alors que les énoncés sont des productions variables et parfois atypiques, auxquels le schéma de phrases canonique [SVO] n'est pas applicable » (Détrie, Siblot & Vérine, 2001 : 102). Pour Benveniste, la phrase est un phénomène constant et stable qui fournit la signification. Une phrase est construite selon les règles structurales de la syntaxe

[124] ***Les notions de « position(nement) énonciative(f) »*** (Maingueneau, 1993) ***et de « posture »*** (Bautier, 1992, 1995 ; Bucheton, 1999 ; Rebière, 2001) posent que tout discours est produit dans un champ de l'activité humaine qui a un effet sur l'énonciation elle-même. Le locuteur se projette dans une formation discursive spécifique et construit ainsi, au fil des discours, une position énonciative adaptée. Le positionnement énonciatif est donc fortement contextualisé. Cependant des schèmes d'activité langagière peuvent être partiellement automatisés, ce que désigne la « posture », d'origine sociologique (Bernstein), développée initialement par E. Bautier et D. Bucheton et qui pourrait trouver un développement didactique dans le cadre de la didactique comparée (Rebière). Alors que la circulation sur plusieurs positions énonciatives s'avère nécessaire aux apprentissages, la mise en œuvre systématique d'une posture due à une analyse erronée de l'articulation action/ activité, et/ou relevant de pratiques sociales de référence en rupture avec les attentes scolaires pour un contexte donné, peuvent alors être source de malentendus et d'obstacle aux apprentissages. (Jaubert & Rebière, 2011 : 122**)**

et selon des critères de grammaticalité. L'énoncé[125] est un phénomène variable lié à l'activité de langage en situation. Il est relié à un contexte et il fournit le sens en fonction de la compréhension et de l'interprétation.

L'observation du corpus nous a permis de constater que certains titres se présentent sous la structure de la phrase canonique (*Cf.* Chapitre 4) alors que d'autres sont sous forme d'énoncés. Les titres-énoncés sont le produit d'un acte d'énonciation mettant en place un cadre énonciatif. Ce cadre est la relation entre le titre-énoncé, les interactants, artiste et spectateur, et les circonstances dans lesquelles ces derniers s'inscrivent. L'artiste produit le titre-énoncé dans une situation d'énonciation déterminée qui correspond aux différentes circonstances spatio-temporelles. Nous faisons nôtres les propos de Maingueneau quand il affirme que « le plus souvent on est incapable de déterminer le sens d'un énoncé si on ne prend pas en compte, outre ce que signifie l'énoncé en tant que type, les circonstances de son énonciation. » (1994 : 11). En effet, de nombreux titres révèlent des traces d'énonciation telles que l'emploi des pronoms (personnels, possessifs), des verbes conjugués et des adverbes. Le titre est donc posé comme étant actuel et réel et porte l'empreinte de l'artiste par la présence de ces déictiques. En regardant une œuvre d'art, le spectateur attend que le titre soit informatif indiquant le thème ou le sujet de l'œuvre. La présence des déictiques ne prend sens qu'en relation avec la situation d'énonciation dans laquelle ils sont employés. Les éléments linguistiques qui réfèrent à cette situation, les déictiques « je », « tu », vous », les adverbes de lieu et de temps, et les déterminants possessifs explicitent l'acte énonciatif par la référentialité situationnelle. Pour mieux expliciter cette idée, considérons le fragment ci-dessous :



Figure 352.
Je vous donne ma fille
Roger Blin (1928)

[125] Dans le sens général, on entend par énoncé toute grandeur pourvue de sens et relevant de l'axe syntagmatique c'est à dire de la coprésence de plusieurs signes dont l'articulation correspond à l'organisation de cet axe dans une sémiotique donnée. Par opposition à l'énonciation comprise comme acte de langage, l'énoncé en est l'état résultatif, indépendamment de ses dimensions syntagmatiques (phrase ou discours). (Greimas & Courtés, 1979 : 123).

S'agissant d'une formule utilisée dans une situation spécifique, ce titre-énoncé constitue un discours inscrit dans un cadre précis. Il est présenté sous une sorte de « citation ». L'expression « Je vous donne ma fille » est socialement utilisée dans la réponse à une demande en mariage. La parente, le parent ou le tuteur répond ainsi à une telle demande par la formule consacrée : « Je vous donne ma fille ». Le titre attribué au dessin met en scène à travers les déictiques, « je » et « vous », un cadre énonciatif faisant du titre un énoncé. Les deux voix de l'énonciation sont au cœur d'une représentation de l'activité signifiante sous-tendue « d'un « intérieur » cognitif et d'un « extérieur » socio-discursif incarnés » (Longhi, 2012 : 1). Dans la même veine, Longhi avance que « L'énonciation peut dans un premier temps être abordée selon son versant psychologique ou cognitif, comme processus de mise en œuvre de la parole » (2012 : 2). Par ailleurs et selon Benveniste, l'énonciation est le fait qu'un énoncé ou une phrase a été produit(e) par un sujet énonciatif, c'est la « conversion du langage en discours » (1966 : 254). L'expression sujet énonciateur concerne chez Benveniste le champ de la psychologie et « désigne l'individu dans un procès de locution. […] Son être-sujet (ego) transcende les procès dans lesquels il est engagé, et n'est pas, en tout cas, dépendant de l'activité de parole » (Dessons, 2006 : 133). Le sujet énonciateur se constitue donc dans et par l'énonciation. Nous illustrons notre idée via les exemples suivants :



Figure 353.
J'ai vu au sommet...
Léopold et d'Oettingen (1919-1920)

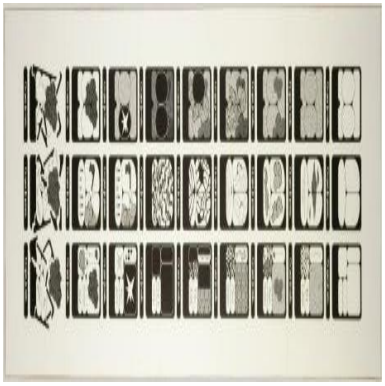


Figure 354.
Ce que je vois, ce que je pense, ce que je sais
Georgik (1989)



Figure 355.
Je ne sais si c'en est la cause
Mario García Torres (2009)

Dans les trois titres, le « je »[126] renvoie à un sujet-énonciateur qui manifeste sa présence en prenant position dans l'énoncé. Le verbe de perception « voir » et les verbes d'opinion « penser » et « savoir » correspondent à un discours où nous décelons l'attitude de

[126] Il convient de préciser que « Les instances d'emploi de *je* ne constituent pas une classe de référence, puisqu'il n'y a pas d'objet définissable comme *je* auquel puissent renvoyer identiquement ces instances. Chaque *je* a sa référence propre et correspond chaque fois à un être unique, posé comme tel » (Benveniste, 1956 : 252).

l'énonciateur à l'égard du référent (représentation dans le tableau + référent du monde extérieur). Quant au démonstratif « ce » (Fig. 354), étant donné sa proximité avec l'antécédent, permet l'identification du référent dans le discours impliquant un appui sur la composante signifié de l'expression référentielle pour se baser exclusivement sur la situation d'énonciation et le cotexte. En effet, quelle que soit la catégorisation de ces verbes, leur invariant sémantique est la description d'une action accomplie ou d'une attitude adoptée par l'énonciateur. C'est à ce juste titre que Maingueneau avance qu'« Il se trouve en effet que certaines classes d'éléments linguistiques présents dans l'énoncé ont pour rôle de « réfléchir » son énonciation, d'intégrer certains aspects du contexte énonciatif. » (1994 : 11). En analysant de pareils cas, l'observation du déictique « je » nous permet de reconnaitre les traces de la présence de l'énonciateur, qui peut être l'artiste. En disant et en montrant, l'artiste peut référer par la représentation qu'il crée à sa propre présence, à sa situation d'énonciation, non seulement par l'emploi des pronoms personnels « je » et de certains temps du verbe, mais encore au moyen d'indices spatio-temporels, de termes modalisateurs : à travers des marques déictiques.

Nous enchainons notre analyse par d'autres structures telles que les « petites phrases » comme titres d'œuvres d'art [127].

8.1.2. Les « petites phrases » comme titres d'œuvres d'art

Notre corpus nous offre des variétés de structures syntaxiques dont certaines sont des phrases courtes, « des petites phrases [128]» ou encore des « phrasillons ». Dans cet ordre d'idées, Krieg-Planque considère qu'une petite phrase est « un syntagme dénominatif métalinguistique » (2011 : 26). Cela veut dire que toute formule, plus ou moins courte, propre aux acteurs sociaux, sert à qualifier un ensemble d'énoncés spécifiques à leur milieu. À cet égard, nous considérons que souvent le titre constitue un propos bref et concis, servant à dénommer des œuvres d'art. Les titres d'œuvres d'art que nous présentons ci-dessous n'en sont que des exemples.

[127] Il convient de rappeler ici la distinction entre phrase et énoncé. La phrase se définit comme une suite de mots organisés selon les règles syntaxiques et véhiculant un sens. Cependant l'énoncé est la réalisation d'une phrase dans une situation de communication déterminée.

[128] La notion de « petite phrase » a été employée par des acteurs sociaux pour désigner des énoncés qu'ils considèrent comme de « petites phrases ».En 2011, l'*Académie* la reçoit dans la neuvième édition de son *Dictionnaire* au sens de « formule concise qui, sous des dehors anodins, vise à marquer les esprits ».Par extrapolation et en appliquant la notion à des titres d'œuvres d'art, nous retenons la définition de l'*Académie* puisqu'elle peut englober toute formule qui peut être diffusée et commentée non pas exclusivement par les politiques mais aussi par tous les acteurs sociaux dont les artistes, bien sûr.



Figure 356.
Viens plus près...
Georges Rouault (1938)

Figure 357.
Regardez, il va peut-être se passer quelque chose...
Alain Baczynsky (1953)

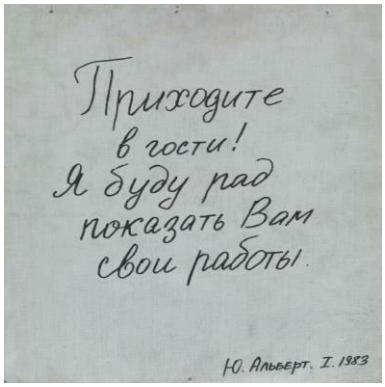


Figure 358.
Soyez mes invités ! Je serais heureux de vous montrer mes œuvres
Yuri Albert (1983)

Les deux titres *Regardez, il va peut-être se passer quelque chose...* et *Soyez mes invités ! Je serais heureux de vous montrer mes œuvres* s'adressent directement au récepteur et l'interpellent au moyen du déictique « vous » et les verbes à l'impératif « regardez » et « soyez ». Cependant, dans *Viens plus près…*, il s'agit du verbe « venir » à l'impératif de la deuxième personne du singulier « tu ». Le titre tel que formulé peut avoir un impact performatif dans la réalité, en faisant que le spectateur s'approche et observe de plus près l'œuvre, la technique, mais aussi en se donnant l'impression de participer à la scène. *En sus*, nous pouvons interpréter ce titre comme un énoncé pris en charge par un des personnages du tableau ou comme une invitation à chercher à voir les choses autrement (en regardant de près). Nous postulons que dans l'exemple *Soyez mes invités ! Je serais heureux de vous montrer mes œuvres*, il est clair qu'il s'agit d'une invitation de l'artiste à « ses invités », qui peuvent être des spectateurs, afin de leur « montrer ses œuvres » et il en sera « heureux ». Il s'engage de ce fait dans son énoncé et y laisse son empreinte. En effet, il s'agit d'une interpellation dont la valeur pragmatique est omniprésente. Nous pouvons y voir également ce que Genette appelle la valeur connotative des titres dans la mesure où ce type de titre provoquera le spectateur par rapport à son implication directe dans la quête du sens. Ils peuvent, de même, tendre des pièges au spectateur dans cet espace qui sépare l'horizon d'attente de ce que propose le titre. Cette attente pourrait être comblée ou non.

Cependant, les titres d'œuvres d'art ne se limitent pas à ces structures de phrases-courtes ou de petites-phrases. La consultation du corpus nous révèle la présence d'autres structures variées. Nous signalons ainsi qu'il arrive que les artistes adoptent des adverbes et des expressions figées pour dénommer leurs œuvres. Les titres véhiculent ainsi des stéréotypes socioculturels largement partagés. Examinons les exemples ci-après :



Figure 359.
Jamais un coup de dé...
Daniel Masclet (1925)

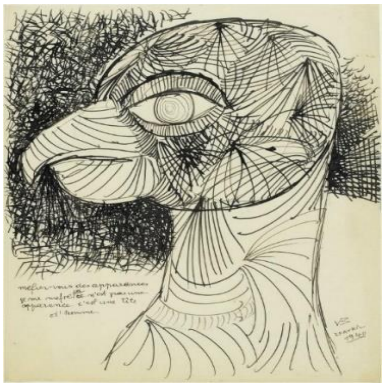


Figure 360.
Méfiez-vous des apparences
Victor Brauner (1940)



Figure 361.
Les absents ont toujours tort
Peter van Beveren (1976)

Le sens des deux titres *Jamais un coup de dé* et *Méfiez-vous des apparences*[129] est sollicité dans leur dimension proverbiale, ici tronquée, mais dont la restitution est facile : « Jamais un coup de dé n'abolira le hasard » et « Les apparences sont trompeuses ». Dans *Les absents ont toujours tort,* l'image ressemble à une pierre tombale. Qui sont alors les absents alors ? Le référent demeure ambigu.

Dans ces conditions, l'énonciateur est occulté. Nous parlons donc d'une sous-énonciation puisque l'énonciateur est anonyme. Il s'agit d'effacement énonciatif qui consiste à supprimer des marques d'énonciation, les embrayeurs, et/ou à poser « un énonciateur universel », idée dont Maingueneau rend compte en termes d'*aphorisation*[130] (2012).

Nous évoquons aussi une autre forme de « phrasillons », celle des interjections. En effet, nous relevons le recours aux interjections dans la production des titres. Présentes dans maints titres, les interjections constituent l'expression d'une subjectivité[131], liée à la situation d'interlocution de l'artiste. Elles expriment un sentiment que les mots ne parviennent pas à exprimer et constituent des mots-phrases à contenu codé et peuvent former un énoncé à elles

[129] Structurellement, ce titre ressemble à ceux cités juste avant étant donné la présence du verbe «se méfier » à l'impératif.

[130] On considère communément, en particulier dans la lignée de Bakhtine, qu'il n'est de parole que dans l'horizon du texte et du genre de discours. Dans cette perspective, un énoncé constitué d'une seule phrase (proverbe par exemple) constitue un genre de discours élémentaire. A côté de ces énoncés sentencieux il y a une foule d'énoncés attribués à un individu identifié et qui ont été détachés de textes. Une formule célèbre comme "la religion est l'opium du peuple" (Marx), aussi bien que les innombrables "petites phrases" qui circulent dans la presse fonctionnent comme des énonciations autonomes, non comme des fragments de textes. On peut considérer qu'il y a deux types d'énonciation : l'énonciation aphorisante, qui ne ressortit pas à la logique du genre de discours, et l'énonciation textualisante, qui associe des textes à des genres de discours. Il existe néanmoins une asymétrie entre ces deux types d'énonciation : l'énonciation aphorisante est inévitablement intégrée à une énonciation textualisante. L'aphoriseur prend de la hauteur, il libère l'ethos d'un homme autorisé, au contact d'une Source transcendante, de valeurs au-delà des interactions et des argumentations. L'aphorisation implique un énonciateur qui se pose en Sujet ; réciproquement, un Sujet se manifeste comme tel par sa possibilité d'aphoriser (Maingueneau, 2012).

[131] Benveniste définit la subjectivité comme la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ».

seules. Citons à ce propos le passage de Riegel et *alii* qui donne une vision claire de la notion d'interjection :

> L'interjection, qui est employée en situation d'énonciation, dialogale ou monologale, a toujours une valeur illocutoire, centrée sur le locuteur dont elle exprime la subjectivité ou tournée vers l'interlocuteur. (…) sont des expressions déictiques, dont la signification s'actualise en situation. (…) Avec leurs différentes valeurs modales, les interjections peuvent aussi jouer le rôle de connecteurs pragmatiques et contribuer à la structuration du discours, notamment de la conversation »
>
> (Rigel, Pellat & Rioul, 2009 : 772).

Cette acception alterne l'extralinguistique – le référent, la situation de communication – et le linguistique, l'énoncé. Dans une autre perspective, Tesnière (1965 : 97) propose de dénommer les interjections par « phrasillons ». Il considère que les interjections ne sont pas des espèces de mots, mais des espèces de phrases « puisqu' [elles] jouent dans le discours le même rôle que des phrases entières » (1965 : 95). Il constate que ces unités sont « structuralement inanalysables » étant donné leur caractère figé mais se prêtent à une classification sémantique, du fait de « la richesse et de la variété des idées et des sentiments qu'[elles] peuvent exprimer ». Notons aussi que les sentiments exprimés par les interjections ne sont déterminés que par un contexte d'énonciation bien précis. Elles « signifient alors non en tant que « mots » mais selon ce qu'elles expriment, en relation ou non avec un dictum, mais en relation avec le contexte et la situation, de l'état ou de la volonté subjective du sujet parlant. » (Porquier, 2001 : 110). Il est également intéressant de signaler que « les interjections, l'expression du visage et les tons de voix affectifs apportent des informations de haut niveau » (De Saussure & Wharton, 2019 : 12), favorisant ainsi les « effets cognitifs » et réduisant par conséquent l'effort d'interprétation. Nous observons dans ce cadre quelques exemples :



Figure 362.
Tiens ! Un confrère
Jacques Villon
(1900-1911)



Figure 363.
Vengeance. - Ah ! Mon père fabrique de la gomme Eléphant ! Eh bien, je vais écrire à Monsieur Barrès ce que tu faisais avec la bonne allemande.
Jean Cocteau (1915)



Figure 364.
Merde 10 000 %
Natalia Gontcharova
(1932-1933)

Dans le premier exemple, l'interjection « Tiens ! » est un verbe à l'impératif exprimant la réaction ou l'état émotionnel du locuteur par rapport à la situation d'échange. L'expression de l'émotion du sujet parlant ici est celle de la surprise. À l'égard de ce paramètre, l'événement déclencheur de l'articulation de l'interjection est l'existence d'un interlocuteur. Dans l'exemple *Merde 10 000 %,* l'interjection « Merde » est d'une nature subjective qui pourrait exprimer un accueil défavorable de l'événement par le sujet parlant. Celui-ci prend position par rapport à la situation devant laquelle il se trouve. Comme nous le voyons, l'interjection « Merde » est renforcée par le déterminant numéral cardinal « 10 000 % » qui accentue l'idée de mécontentement. D'ailleurs, nous pouvons aussi interpréter le titre comme un qualificatif : « c'est de la merde à 10 000 % ».

Dans *Vengeance. - Ah ! Mon père fabrique de la gomme Éléphant ! Eh bien, je vais écrire à Monsieur Barrès ce que tu faisais avec la bonne allemande.*, l'observation de l'interjection dans le titre permet de constater qu'à chaque fois elle interrompt l'enchainement de l'énoncé. Autrement dit, l'isolement syntaxique des interjections par rapport à la suite de la phrase est manifeste. Dans ce même sens, Wilmet parle de *expressis verbis* : « mot jeté entre deux » (1997 : 501). Cette acception met en évidence l'autonomie syntaxique de l'interjection par rapport aux autres constituants de la phrase. Les exemples qui suivent confirment notre propos :



Figure 365.
Les femmes ! ah oui, les femmes
Gérard Gasiorowski (1974)

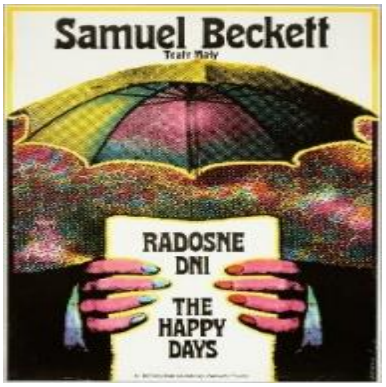


Figure 366.
Oh ! les beaux jours
Roman Cieslewicz (1979)



Figure 367.
Ah ! Paris
Tania Mouraud (1983)

Dans les exemples cités ci-dessus, les interjections « Ah ! » et « Oh ! » ont différentes valeurs sémantiques. Dans *Les femmes ! ah oui, les femmes,* l'interjection « ah oui » est renforcée par la reprise du GN « les femmes » pour mettre en valeur le sentiment d'ébahissement, d'admiration ou celui d'ironie. Dans *Oh ! les beaux jours,* l'interjection « Oh ! » est suivie du GN « les beaux jours » et enfin dans *Ah ! Paris,* l'interjection « Ah ! » est suivie du nom de lieu « Paris », exprimant un certain regret. En position initiale, les

interjections « Ah ! » et « Oh ! » véhiculent le sens d'une émotion soudaine, de surprise ou d'étonnement, suite à un fait antérieur à l'énonciation. Elles correspondent, selon les termes de Jakobson, à la fonction expressive qui « vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte. (…) La couche purement émotive dans la langue est présentée par des interjections, les variations de ton, les exclamations. » (1963 : 214). Jakobson limite son analyse aux interjections, où apparaît une gestualité de la voix, avec les modifications intonationnelles du ton, de la hauteur, du timbre, le redoublement de certains phonèmes, l'allongement d'autres phonèmes où s'indiquent des unités expressives codées.

Les interjections présentes dans les titres constituent une expression de la subjectivité et le « surgissement d'une émotion » (Kleiber, 2006 : 22), liées aux situations d'énonciation de l'artiste. Toute interjection est employée dans un contexte donné. Elle sert de relais entre la situation, l'énonciation et les instances énonciatives. Nous avons à chaque fois affaire à un morphème dont le contenu sémantique est entièrement construit par le contexte. Les interjections n'offrent pas ainsi de caractère ou de structure syntaxique propre sauf, par défaut, lorsqu'on y voit l'effet d'une ellipse. En d'autres termes, elles se trouvent cantonnées dans un paradigme de langue, en dehors ou aux frontières de la phrase, et dépassent une classification structurale. Nous explicitons cela par l'exemple ci-après :



Figure 368.
"Oui"
Marc Riboud (1962)

Les aspects sémantiques de ce mot-phrase[132] sont très variés, et fondamentaux, puisque le mot ou la locution exprime un message entier : *oui* = « je suis d'accord avec ce que vous me dites ». Dès lors, nous pouvons interpréter le titre « oui » comme suit : nous voyons

[132] Les mots-phrases sont des mots qui ont la capacité de constituer une phrase à eux seuls. Ils sont essentiellement des adverbes, évitant ainsi de reprendre le contenu informatif d'une phrase ou d'une proposition qui les précède. Parmi les mots-phrases, nous citons : oui, non, si, bien, etc.

des femmes voilées et le mot « oui » est inscrit sur le mur. Nous sommes donc dans un pays arabe et francophone. L'ironie du titre est, peut-être, de voter « oui » à une idée ou à un événement quelconque. C'est une marque d'acceptation. Nous pouvons imaginer qu'en Algérie, en 1962, c'est le politique qui prime. Nous sommes peut-être dans le cadre de l'affaire algérienne quand Charles de Gaulle a demandé aux algériens de se prononcer sur l'indépendance de leur pays. L'îlot textuel [133] « oui » est d'une attribution énonciative distinguée. Komur-Thilloy précise que « l'îlot textuel n'est pas un fragment de DD [134] » (2010 : 178) puisqu'il relève de la « modalisation autonymique » (Authier-Revuz, 1995). La présence des guillemets permet d'analyser cette séquence comme un fragment d'un discours rapporté[135].

L'étude du titre comme énoncé nous a permis de découvrir d'autres structures linguistiques qui le constituent dont le micro-texte.

8.1.3. Les titres d'œuvres d'art : des micro-textes

L'organisation linguistique et énonciative de certains titres d'œuvres d'art permet, à notre avis, de les considérer comme un genre textuel tout particulier. Nous avons d'un côté le texte - le titre - et les œuvres d'art, des cotextes non-verbaux, de nature diverse : tableaux, dessins, sculptures, photos, etc. Nous exposons succinctement quelques aspects du titre qui permettent de le considérer comme un genre de texte. C'est à ce propos que Hoek considère que le titre « est un texte formulé dans un langage particulier, qui se distingue de la langue naturelle par l'emploi de règles particulières (par exemple : la suppression des éléments verbaux) » (Hoek, 1981 : 52). Tel est le cas dans les titres suivants ou les éléments verbaux sont supprimés.

[133] « L'ilôt textuel est un segment guillemeté, relevant de la modalisation autonymique. (…) Le fragment guillemeté constitue un « ilôt » qui a échappé à l'opération de reformulation du discours représenté par le locuteur primaire et que l'on peut donc qualifier de « textuel » par contraste. »
[134] DD : discours direct.
[135] Monique De Mattia-Viviès parle d'« *effet de citation* » (2010 : 155).



Figure 369.
Marie Faou femme de pêcheur à Lesconil
Paul Charlemagne (1930)



Figure 370.
Foules attendant le cortège funèbre de Ghandi, Delhi, Inde
Henri Cartier-Bresson (1948)

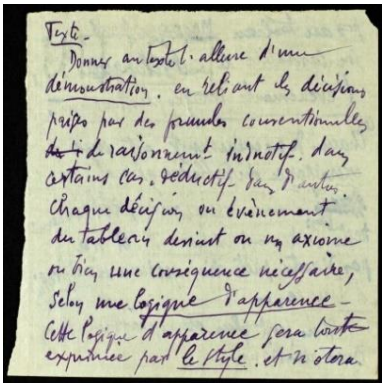


Figure 371.
Texte / Donner au texte l'allure d'une démonstration
Marcel Duchamp (1912)

Dans le premier titre, l'ajout d'un verbe rendrait plus explicite le titre. Celui-ci se présenterait ainsi comme « Marie Faou [est] femme de pêcheur à Lesconil ». Dans *Foules attendant le cortège funèbre de Ghandi, Delhi, Inde*, il y a ellipse de l'article du nom « foule » (les foules/des foules) et du verbe conjugué : « attendant » qui est un participe présent à valeur verbale. La phrase aurait été plus explicite si elle était comme suit : « Les foules [attendaient] le cortège funèbre de Ghandi » ou « Il y a des foules qui attendent le cortège funèbre de Ghandi, Delhi, Inde ». En revanche, le troisième titre est le début d'une note de Duchamp attribué par les conservateurs de Beaubourg à l'œuvre en question : « *Texte / Donner au texte l'allure d'une démonstration* ». En effet, ces titres se rapprochent des titres GN par l'absence de position énonciative. Autrement dit, aucun rapport énonciateur/co-énonciateur n'est manifeste : personne ne s'adresse à qui que ce soit d'une manière directe.

Les énoncés sans verbe pivot sont ancrés par défaut au temps de la lecture comme le précisent Bosredon et Tamba : « Le verbe est porteur de marques temporelles et personnelles qui lui assurent un ancrage énonciatif propre, dans le déroulement du texte. Les structures nominales, quant à elles, ne sont dotées d'aucune de ces marques, et sont indexées par défaut à une deixis[136] hic et nunc, orientée vers le lecteur » (2003 : 28-38). Faute de pouvoir fournir tous les éléments syntaxiques indispensables à la structure du titre, le récepteur est appelé à restituer de tels éléments manquants et qui peuvent entraver la saisie du sens : « Les nombreuses lacunes syntaxiques et sémantiques sont comblées par le récepteur de sorte que les titres deviennent des textes acceptables. » (Tunger, 2005 : 187).

[136] L'univers du sujet parlant qui établit un rapport entre l'énoncé et l'acte producteur (Dubois et *alii*, 1973 ; Ducrot, Todorov, 1972).

Le corpus que nous faisons nôtre nous astreint à tenir compte du cotexte de chaque élément du titre dans le cadre de sa structure syntaxique et du contexte socioculturel dans lequel les œuvres et leurs titres sont produits. À cet effet, nous postulons que toute séquence reconnaissable comme titre n'acquière ce statut qu'en combinaison avec un cotexte. La relation entre le titre et l'œuvre est parfois sous-jacente. Nous postulons que le cotexte et le contexte déterminent le titre. Le premier est relatif à la séquence ou à la structure alors que le second est socioculturel. Donc, ce qui donne de la valeur au titre c'est plutôt le contexte que le cotexte, bien que le rapport contigu entre les deux soit de mise.

> Autrement dit, un énoncé est attribué à la catégorie « titre » ou obtient le statut de titre seulement s'il désigne un autre texte. (…) Il semble que le titre (…) soit toujours de nature verbale tandis que le texte intitulé peut provenir d'un autre média si bien qu'on puisse également parler de titres de tableaux ou de photos, de titres de pièces musicales, de titres de films, etc.
>
> (Wulff, 1983 : 166-167).

Le titre constitue, dès lors, un énoncé à part entière. Dans son ouvrage *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes,* Jean-Michel Adam (1990 : 50) distingue trois dimensions complémentaires inhérentes à tout énoncé intitulant :

- Un acte de référence générateur d'une représentation discursive
- Un acte d'énonciation (une prise en charge énonciative)
- Un acte de discours (une valeur illocutoire et une orientation argumentative)

Comme tout texte, les titres-énoncés « mettent en place des micro-univers sémantique, ils sont pris en charge par une instance de production-émission et s'adressent à une instance de réception avec le but d'attirer celle-ci. » (Tunger, 2005 : 188). L'agencement des mots ou suites de mots est donc perçu comme une unité signifiante dotée d'une cohésion sémantique et référentielle. La dimension sémantique n'est pas toujours explicite, surtout avec les titres énigmatiques dont l'interprétation passe toujours par le savoir prédiscursif du spectateur. Sans cette connaissance, la compréhension de certains titres ne semble toujours pas évidente. Cet acte d'identification fait donc appel à des compétences discursives[137]. En effet, « "le" discours ne se présente jamais comme tel, mais toujours sous la forme d'un genre de discours particulier […]. Chaque énoncé possède un certain statut générique, et c'est sur la base de ce statut que nous le traitons. » (Maingueneau, 2000 : 29). L'idée de Maingueneau nous amène à évoquer le statut textuel du titre tel que justifié par la définition de Halliday et Hasan :

[137] La compétence discursive s'observe lorsqu'une personne, en contexte de communication, est en mesure de construire une argumentation, de mettre en page des textes écrits, de structurer un discours en termes de cohérence, de style et de registre, par exemple : comprendre et/ ou produire un discours cohérent et argumenté.

> Il est préférable de penser qu'un texte n'est pas du tout une unité grammaticale, mais plutôt une unité d'un genre différent : une unité sémantique. L'unité qu'il possède est une unité de sens dans le contexte, une texture qui exprime le fait qu'il se rapporte dans son ensemble à l'environnement dans lequel il est placé.
>
> (1976 : 293).

De ce fait, le contexte dans lequel les titres apparaissent fait en sorte qu'ils soient reconnus comme des énoncés. Par ailleurs, il est tout à fait intéressant de noter que, comme tout énoncé, les titres proviennent d'un acte d'énonciation mettant en places des instances énonciatives :

Un **locuteur** (ou énonciateur, ou émetteur) : celui qui s'exprime : l'artiste ;

Un **interlocuteur** (ou destinataire) : celui à qui le message s'adresse : le spectateur potentiel ;

Un **lieu** et un **moment** : où et quand l'énoncé est produit : le moment de l'énonciation ;

Un **objet** : dont on parle : l'œuvre d'art ou le référent représenté ;

Un **objectif** : ce pour quoi l'énoncé est produit, son but, son intention : Nommer l'œuvre en question.

Il s'agit donc de relations entre le titre-énoncé, le spectateur, la situation de communication et le moment du discours dans lequel s'inscrit une interaction différée. Les titres impliquent aussi bien le producteur du titre, l'artiste comme sujet parlant, et le spectateur probable à qui il s'adresse.

Nous avons examiné les titres d'œuvre d'art qui peuvent être comparés à des énoncés tout faits, conçus comme une catégorie spécifique de dénomination, en les rattachant au champ de l'énonciation dans la perspective de Benveniste. L'exemple prototypique de la nomination est celui de la légende. Mais ce type de titres d'œuvres d'art regroupe également d'autres formes d'étiquetage des objets.

8.2. La présence des marques déictiques dans les titres d'œuvres d'art

Du point de vue de l'analyse du discours, les déictiques codifient les traits du contexte de l'énonciation. Les déictiques ou les expressions déictiques « sont des unités linguistiques dont le sens implique obligatoirement un renvoi à la situation d'énonciation pour trouver le référent visé » (Kleiber, 1986 : 12). Dans notre corpus, la présence des déictiques est relativement peu répandue. Cet état de fait pourrait relever d'une spécificité du genre discursif « titre » en tant qu'il s'inscrit dans un contexte de fonctionnement où, bien que la présence de l'interlocuteur soit prévue de fait par l'acte énonciatif, son identité et l'espace-

temps de sa présence restent flous. Le rôle des déictiques est donc de placer les énoncés, les titres dans notre cas, dans un cadre spatio-temporel se rapportant à l'énonciateur, en l'occurrence l'artiste. Parmi les déictiques, nous distinguons les constituants adverbiaux, communément dits « adverbes d'énonciation ». Nous en relevons dans les exemples qui suivent :



Figure 372.
Vieille mère pleure maintenant solitaire
Georges Rouault (1929-1939)



Figure 373.
Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse
Martial Raysse (1967)



Figure 374.
Ici et maintenant et plus jamais
Martha Jungwirth (1982-1983)

Seuls les contextes de production et de réception de ces œuvres d'art permettent d'identifier les différents instants désignés par l'adverbe « maintenant ». Par ailleurs, la vocation de l'adverbe « maintenant » est de préciser un intervalle temporel concernant le moment où l'on parle. Le rôle des éléments extralinguistiques est donc essentiel pour nous renseigner sur la valeur temporelle de « maintenant » et la valeur spatiale de « ici ». C'est aussi le cas de « Déjà là », « ici » et « là » dans les titres suivants :



Figure 375.
Déjà là
Pierre Alechinsky (1987)



Figure 376.
Un jour ici ou là
Richard Baquié (1991)

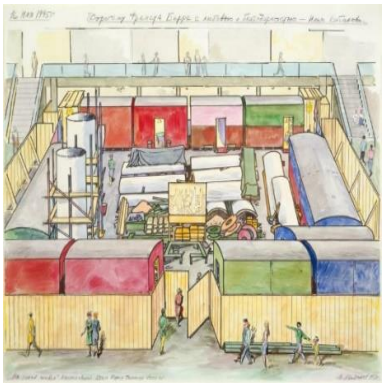


Figure 377.
C'est ici que nous vivons
Ilya Iossifovich Kabakov (1995)



Figure 378.
Sous un Jésus en croix oublié là
Georges Rouault (1939)



Figure 379.
Là où elle n'est pas
Alfred Deux (1977)



Figure 380.
Je suis de nouveau là
Damien Deroubaix (2011)

Nous sommes d'avis que la triade « je », « ici », « maintenant » possède une signification linguistique générale et stable. Ces déictiques réfèrent toujours à un lieu et un temps indiqués par l'énonciateur, dans notre cas l'artiste. Mais pour restituer leurs référents, nous sommes invitée de les rapporter à l'acte d'énonciation individuelle qui les supporte parce que dans un autre énoncé, ils peuvent renvoyer à un autre lieu et à un autre temps, tous différents. Le « ici » dans *Ici et maintenant et plus jamais* ne réfère pas au même « ici » dans *Un jour ici ou là*. L'expression *Un jour ici ou là* peut se détacher de sa valeur déictique et exprimer un sens lié au hasard ou à l'instabilité.

S'inscrivant dans cette optique référentielle, la valeur sémantique du déictique « ici » renvoie à la référence spatiale correspondant au lieu d'énonciation. Ainsi, « ici » réfère au lieu où se trouve le sujet parlant, en l'occurrence à l'endroit où l'énonciation a lieu. L'identification du référent s'opère grâce au contexte spatio-temporel singulier de cette occurrence. Kleiber (2008) décrivant le processus référentiel de « ici », le considère à partir de la catégorie des expressions *token-réflexives* « opaques » puisque le type de relation spatio-temporelle qui relie l'occurrence du mot « ici » au référent est peu défini.

Nous nous penchons maintenant sur l'étude du déictique « maintenant ». En effet, dans des emplois différents, le « maintenant » dans *Vieille mère pleure maintenant solitaire* n'est pas le même que « maintenant » dans *Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse*. Il s'agit d'un déictique constituant l'*origo* temporelle de l'énonciation. Le « là » dans *Déjà là* n'est pas le même « là » dans *Sous un Jésus en croix oublié là* ni le même dans *Là où elle n'est pas* ou dans *Je suis de nouveau là*. La valeur déictique de « là » varie d'un énoncé à un autre. Cela signifie que les indices linguistiques de la transparence sont absents. C'est-à-dire que ces titres ne peuvent être interprétés que si nous les rapportons à leur acte d'énonciation. Il est impossible d'analyser ce type d'embrayeurs en dehors de leur emploi effectif et de

l'événement unique qui constitue le moment d'énonciation. Les adverbes comme « ici » et « là » constituent de microsystèmes sémantiques qui découpent la spatialité. Les contextes de leurs emplois, parfois en concurrence, parfois complémentaires, comme dans l'exemple *Un jour ici ou là,* sont parfois difficiles à décerner précisément. La simple opposition *proche/éloigné* n'est manifestement pas suffisante. Chaque occurrence d'un embrayeur a une signification contextuelle différente.

Outre les déictiques spatio-temporels, nous rencontrons d'autres unités linguistiques dont l'interprétation est tributaire du sujet de l'énonciation comme c'est le cas des possessifs.



Figure 381.
Mon père, ma mère et moi
Marc Chagall (1911)



Figure 382.
Mienne
Man Ray (1970)

Dans le premier exemple, il est question de deux déterminants possessifs : « mon » « ma ». S'agit-il du père et de la mère de l'artiste ou de quelqu'un d'autre sujet de la représentation. Le référent du pronom possessif est identifié à partir de l'énonciation même de cette forme. Il reprend les valeurs référentielles du segment qu'il représente et la substance notionnelle d'un nom antécédent en lui associant une nouvelle détermination. En ce qui concerne le dessin *Mienne*, il s'agit de l'adjectif possessif « Mienne » et non pas d'un déterminant possessif étant donné l'absence de déterminant « la ». Cela n'exclut pas la dimension métalinguistique celle de l'autocitation. Le titre même est inscrit sur la représentation de l'œuvre.

D'autres déterminants possessifs se présentent dans des titres tels que :



Figure 383.
Notre Avenir est dans l'air
Pablo Picasso (1912)



Figure 384.
Mon tableau part en fumée
Gérard Fromanger (1966)



Figure 385.
Mon ciel est rouge
Otto Freundlich (1933)

Les possessifs déterminants « notre » et « mon » expriment la possession des objets désignés impliquant ainsi le sujet énonciateur/l'artiste. Dans le cas du premier titre, l'interlocuteur/spectateur se trouve impliqué aussi, étant donné l'emploi du déterminant possessif « notre ». Le possessif a ainsi une valeur incluant le locuteur et son interlocuteur potentiel, voire l'humanité tout entière. En revanche, le déterminant « mon » dans les autres titres réfère à l'artiste énonciateur. En effet :

> Le déterminant possessif fonctionne de façon un peu différente en raison de sa spécificité référentielle. Alors que les autres déterminants se limitent à rendre référentielle une expression linguistique en l'actualisant dans le discours, le possessif réfère à une autre entité que celle contenue dans l'expression référentielle qu'il initie. Cette expression référentielle se retrouve alors interprétable sur la base de l'expression référentielle à laquelle renvoie le déterminant possessif, elle en est ainsi dérivée.
>
> (Dupret, 2022 : 26).

Outre les déictiques dans la terminologie de Benveniste, nous relevons dans notre corpus d'autres formes d'énonciation comme le discours et le récit.

8.3. La présence du discours et du récit dans les titres

En termes de composantes sémantiques de l'énoncé, nous ne saisissons le sens du titre de l'œuvre qu'à partir d'un ensemble d'actes signifiants se rapportant aux données sur l'univers de référence de l'artiste qui sont toutes les données relatives au contexte socio-historique. Ces traces peuvent être identifiées dans le titre. En guise d'illustration, nous citons les deux énoncés suivants :



Figure 386.
Qui a planté ce clou ? Je ne sais pas.
Ilya Iossifovich Kabakov (1972)



Figure 387.
Qui est là ?
Rimma Gerlovina (1974)

Ces titres se caractérisent par la mise en scène d'un « dialogisme feint » (Adam & Bonhomme, 2012) qui se traduit via deux artefacts : la mise en scène de l'ouverture d'échange « Question : Qui a planté ce clou ? ; Réponse : « Je ne sais pas. » et la mise en scène de la figuration. Ce procédé pourrait s'inscrire dans ce qu'il est convenu de désigner par « interrogation rhétorique [138]». L'artiste-énonciateur pose une question à laquelle il n'attend pas de réponse de la part d'autrui. Il est lui-même, celui qui pose la question et qui y répond, comme dans le premier exemple. Il peut aussi poser une question à laquelle personne ne répondrait, cas du second exemple. Nous avons à préciser que dans d'autres cas de figure le titre constitue un mini-discours direct. Examinons les titres ci-dessous :



Figure 388.
Héroïne. - Tu sais, mon chéri, il pourrait se rouler à mes pieds, le Kronprinz !
Jean Cocteau (1915)

[138] Considérée comme une **interrogation figurée**, l'interrogation rhétorique consiste, selon Pierre Fontanier, « à prendre le tour interrogatif non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre. Il ne faut donc pas la confondre avec l'interrogation proprement dite, avec cette interrogation du doute, de l'ignorance ou de la curiosité, par laquelle on cherche à s'instruire ou à s'assurer d'une chose. » (1968 : 368).

Dans ce cas, le titre-séquence fait partie d'un discours direct contextuellement signalé. Il s'agit des propos du personnage-énonciateur « Héroïne ». Le contraste temporel entre formes de premier et de second plans est distinct permettant ainsi la distinction entre les degrés de la narration :

- Énonciation de premier degré : « Tu sais »
- Énonciation de second degré : « il pourrait »

Sur le plan énonciatif, la référence est déictique renvoyant directement à la situation, comme il apparaît nettement avec le « tu » (l'interlocuteur) ou « mon » (le possessif) : Héroïne parle de son « chéri », où encore avec la mention du nom propre « Kronprinz » (signifiant en allemand « le Prince héritier »). Ces éléments discursifs sont mis en relief par l'artiste dans le titre attribué à son dessin.

Dans le titre qui suit, le récit, composé par l'artiste, implique la présence d'un narrateur, qui s'adresse à un lecteur potentiel.



Figure 389.
Atrocités (XVI). - En ce temps-là, il séjournait dans la ville qu'on appelle : la Vache multicolore" (Frédéric Nietzsche).
Jean Cocteau (1915)

Cependant, dans cet exemple, ni le locuteur ni son interlocuteur ne sont déterminés. Qui raconte, l'artiste-narrateur, une instance ou un sujet ?

Ce récit a pour but essentiel de donner des informations sur le séjour d'une personne « il » dans une ville appelée « la Vache multicolore ». Cependant, le moment du récit est explicité par la locution adverbiale « en ce temps-là ». Le spectateur est donc guidé vers le sens voulu par le sujet de l'énoncé. Dans un autre exemple :



Figure 390.
Vengeance. - Ah ! Mon père fabrique de la gomme Éléphant ! Eh bien, je vais écrire à Monsieur Barrès ce que tu faisais avec la bonne allemande.
Jean Cocteau (1915)

Le discours direct produit ici un effet d'authenticité. L'artiste en utilisant le « je » participe à la discussion et donne à son lecteur l'impression d'assister à la scène, de percevoir la totalité du dialogue. Il le laisse libre aussi de visualiser les gestes, d'interpréter les sentiments des interlocuteurs. Force est de constater qu'au regard de ce qui a été développé, ces titres de dessins ressemblent à des séquences textuelles détachées d'une situation d'énonciation correspondant à un discours narrativisé. Comme illustration à notre propos, nous considérons les deux énoncés suivants :



Figure 391.
Moi, elle, illustration pour L'Amour fou d'André Breton
Man Ray (1937)



Figure 392.
Il a disposé de moi jusqu'à l'absurde, ce Dieu
Nancy Spero (1970)

Dans les deux titres la réduction du système de pronoms à une dualité moi/elle dans *Moi, elle, illustration pour L'Amour fou d'André Breton* et moi/lui dans *Il a disposé de moi jusqu'à l'absurde, ce Dieu* limite la communication à un schéma de tête-à-tête qui ressemble au cadre d'une communication orale dans le deuxième titre. Par ailleurs, l'interprétation du premier titre est étroitement liée à un savoir prédiscursif du spectateur : l'amour fou d'André Breton et de Jacqueline Lamba. La notion de prédiscours nous semble dans ce cas opérationnel. Elle a été revisitée par Paveau et se trouve au cœur de la transmission du sens :

> Les prédiscours sont en effet des opérateurs dans la négociation du partage, de la transmission et de la circulation du sens dans les groupes sociaux. Je les définis comme un ensemble de cadres prédiscursifs collectifs qui ont un rôle instructionnel pour la production et l'interprétation du sens en discours. J'entends par prédiscours des contenus sémantiques (au sens large de culturel, idéologique, encyclopédique), c'est-à-dire des savoirs, des croyances et des pratiques. (…) Ces cadres ne gisent pas seulement dans la tête des individus et dans la culture des groupes, mais sont distribués dans les contextes matériels de la production discursive, ce qui explique pourquoi j'y intègre les pratiques, à côté des savoirs et des croyances qui sont d'ordre représentationnel.
>
> (2006 : 14).

Effectivement, sans ce savoir, l'attribution d'un sens à certains titres du genre ne semble pas évidente. Dans cette perspective, les intentions de l'artiste sont envisagées comme des composantes du sens que le spectateur devrait discerner et comprendre. En tenant compte de ces observations, nous stipulons que la compréhension de certains titres-énoncés suppose pour le récepteur potentiel de reconnaitre un certain comportement communicatif chez l'artiste, d'attribuer un sens aux énoncés produits, de caractériser l'attitude énonciative qui les a stimulés et de l'identifier. Le choix de ces formes de dénominations est conditionné par un ensemble de facteurs situationnels relevant autant des caractéristiques linguistiques du discours en construction que de son inscription dans un espace-temps donné. Le processus interprétatif implique qu'un contenu implicite est moins accessible qu'un contenu explicite. Il exige un effort cognitif plus important. Le spectateur se trouve donc non seulement dans une situation d'interprétation mais également de réflexion.

Conclusion

Nous avons essayé dans ce chapitre d'étudier l'interprétation de quelques titres d'œuvres d'art dans une perspective énonciative. Par voie de conséquence, nous pensons que ces formes de titres-énoncés constituent des légendes accolées aux œuvres d'art. Nous présumons que ces formes de titres constituent « des structures phrastiques à rôle dénominal » (Bosredon, 1997 : 425). Elles sont à la fois descriptives et dénominatives. Bien que cette forme d'intitulation soit peu répandue elle est constitutive de notre corpus. Le titre déborde sa forme « concise » habituelle et acquière de nouvelles propriétés énonciatives. Il en découle que l'approche énonciative des titres nous permet de repérer des marques formelles de la présence du sujet-énonciateur ainsi que celles du co-énonciateur. Cependant, il nous semble indispensable de nous interroger sur la capacité référentielle de ces titres-énoncés : À quoi réfère le titre ? À l'œuvre (l'objet d'art) ou à un cadre énonciatif particulier représentée dans l'œuvre ?

Le spectateur se trouve pris dans une sorte de démarche de lecture et non dans le cadre d'une interprétation de l'œuvre d'art à l'instar des discours de la bande dessinée (BD). Toutefois, malgré la manifestation de certaines contraintes interprétatives de quelques titres, les artistes conservent une grande latitude pour proposer des titres qui ne visent souvent pas à ce que le spectateur saisisse le sens recherché du titre et de la représentation/de l'œuvre.

De surcroît, il arrive qu'à travers les titres qu'ils attribuent à leurs œuvres d'art, certains artistes entre en interaction d'abord avec les autres artistes et leurs discours, avec le public et ses discours, par la suite. Cela nous amène donc à parler du dialogisme des titres d'œuvres d'art.

Chapitre 9 : Dialogisme des intitulations artistiques

> *S'il y avait une seule vérité, on ne pourrait pas faire cent toiles sur le même thème*.
>
> Pablo Picasso (1966 : 140).

> *Le titre est le point de vue où l'on met le public pour juger l'œuvre.*
>
> Emile Fabre (cité par Vayssières, 2013 : 106-107).

Nous avons appris, au fil de l'histoire de l'art, que des titres d'œuvres d'art ont circulé, ont été repris et modifiés tels, par exemple, *La liberté guidant le peuple* de Eugène Delacroix chez Yue Minjun (1995), Gérard Rancinan et P Boy (2019), *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso chez Robert Colescott, Léonce Raphaël Agbodjelou et Patrick Caulfield ou encore *Le déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet chez Pablo Picasso, Daniel Spoerri et Seward Johnson.

Consacré à l'interaction[139] entre les titres, ce chapitre est une réflexion sur le discours[140] de l'artiste véhiculé par le titre qui entre en interférence avec d'autres titres, antérieurs ou à venir, et par voie de conséquence avec d'autres artistes. L'analyse que nous proposons s'intéresse aux mécanismes d'appropriation, de reformulation[141] et de circulation de certaines intitulations artistiques. En effet, nous étudions comment certains titres sont dits, repris ou modifiés faisant de la sorte signe à d'autres titres-discours et marquant des décalages intellectuels entre leurs contextes d'origine et celui d'accueil. Sera mobilisé le concept de dialogisme bakhtinien (1975 [1929]) stipulant que « l'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours » (Bakhtine dans Todorov, 1981 : 98). Sous ce rapport, nous indiquerons en quoi les titres font de la trame temporelle[142], prospective ou rétrospective, un autre critère définitoire de l'intitulation artistique. Pour ce faire, nous nous

[139] La notion d'interaction « s'inscrit dans un courant de la linguistique pragmatique qui considère la parole adressée à l'autre comme un acte (de langage) chargé d'information, mais aussi de subjectivité, d'enjeux de territoire et de narcissisme, bref d'enjeux de faces dirait Goffman (1974) » (*Dictionnaire des concepts de la professionnalisation*, 2013 : 181-184).

[140] En effet, perçue dans une approche multimodale, la notion de « discours » correspond à toute production discursive faisant l'objet d'un acte d'énonciation. Le discours est ainsi élargi à toute production pouvant mobiliser simultanément plusieurs codes tels que le verbal, le visuel, l'audiovisuel et le sonore dans un contexte particulier.

[141] L'appropriation concerne la reprise fidèle d'un titre d'origine. La reformulation correspond à une réinterprétation personnelle de l'intitulation et/ou de l'œuvre.

[142] La trame temporelle est un concept qui intervient dans l'analyse linguistique et discursive. Elle se rapporte à la manière dont les éléments temporels sont organisés et permet de suivre la chronologie des événements, de comprendre les relations temporelles entre eux et d'analyser comment le temps est structuré dans un texte ou une conversation.

appuyons sur les travaux de Bres, de Siblot, de Cislaru, en partant du postulat disant que « le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière (…) et se déploie dans le cadre de l'énoncé, qu'il soit dialogal ou monologal » (Bres et *alii*, 2005 : 26). Explicitant cette conception dialogique de l'énoncé, Bres (2005 : 52) en dégage une double orientation :

- Vers des énoncés réalisés antérieurement sur le même objet de discours ;
- Vers la réponse qu'il sollicite.

Compte tenu de cette orientation vers l'amont et vers l'aval, le concept de dialogisme « réfère aux relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire les destinataires » (Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 175). Dans une approche praxématique, Siblot définit le concept de dialogisme comme la « capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuillettent énonciativement » (2001 : 83). Nous pouvons donc dire que le caractère dialogique du titre réside dans sa multiplicité, antérieure et/ou postérieure. De là, le titre en tant qu'énoncé « peut faire entendre, en plus de sa propre voix, celle d'un énoncé antérieur (dialogisme interdiscursif), celle d'un énoncé à venir, lorsque l'énonciateur anticipe la réponse de son interlocuteur (dialogisme interlocutif), voire même la propre voix de l'énonciateur principal, lorsqu'il y a autodialogisation. » (Moirand, 2002 : 176). La citation de Moirand suggère que tout énoncé résulte d'un contexte traversé par l'interprétation et la réinterprétation d'autrui et porte les empreintes des discours précédents. Le titre, en tant qu'énoncé dialogique, se trouve de ce fait en interaction avec d'autres titres « déjà là » (Cislaru, 2005 : 445) ou à venir et auxquels il répond, d'une manière ou d'une autre. Dans ce cadre, nous analyserons certaines configurations discursives des titres, notamment le jeu des caractérisations, des marques de décontextualisation et des stéréotypisations qui disent le rapport à l'autre et à son discours.

Dans la rencontre des discours, le titre d'une œuvre d'art s'enrichit de nouvelles potentialités sémantiques. Selon le principe dialogique de Bakhtine (1977 [1929]), les mots amoncellent des sens, des points de vue, des jugements et des idéologies, pour ensuite les replacer lors d'actualisations ultérieures. Dans l'un comme dans l'autre discours, mû par des considérations aussi bien idéologiques que culturelles, l'artiste ne peut échapper aux stéréotypes qui sont le produit de la praxis[143] sociale dans sa manière de désigner les autres et

[143] La praxis concerne l'« Ensemble des pratiques par lesquelles l'homme transforme la nature et le monde, ce qui l'engage dans la structure sociale que déterminent les rapports de production à un stade donné de l'histoire » (*TLFi*).

leurs discours. Les titres-nominations mis en circulation dans la société et véhiculés par des représentations individuelles et groupales se trouvent affectés par divers éléments extralinguistiques. Les discours ainsi produits constituent des formations discursives [144] marquées par la communauté qui les produit. Nous postulons que par ce biais, l'artiste entre en interaction indirectement avec d'autres artistes. Or, cette interaction ne met pas uniquement les communicants face à face mais donne lieu à un dialogisme interdiscursif (Zelfani, 2023)[145].

Dans cette optique, nous cherchons dans ce qui suit à interroger les voix[146], qui se croisent dans l'intitulation artistique en tant que lieu possible de l'émergence de l'articulation dialogique. Afin d'examiner le caractère interdiscursif du titre, nous nous situons dans le cadre de l'analyse du discours. À cette fin, nous suggérons d'aborder le dialogisme qui caractérise la rencontre entre les titres « déjà là » et des discours antérieurs ou à venir. Quelles seraient donc les possibilités d'interprétations[147] que nous apporte l'approche dialogique des titres d'œuvres d'art comme nominations ? Comment se manifeste cette dimension ?

9.1. Le titre comme terrain de potentialités sémantico-discursives

Nous cherchons à saisir la production de sens du titre dans et par le discours que nous considérons comme le lieu par excellence où se réalise la nomination et par voie de conséquence l'interaction dialogique. De ce point de vue, le titre-nomination, est « envisagé comme moyen de catégoriser et de nommer le monde à partir des préceptes et des expériences qui en fondent la connaissance » (Siblot, 2001 : 263). Ainsi, le titre ne se borne pas à désigner un objet de discours : il révèle aussi la position de l'artiste à son égard, à l'égard des autres artistes, ainsi qu'à l'égard des discours produits ou à produire. Dès lors, le titre est de fait travaillé « par le dialogisme, entendu comme l'orientation de tout discours vers d'autres discours, orientation constitutive et au principe de sa production comme de son interprétation. » (Sarale, 2021 : 286).

Afin d'illustrer notre approche, nous citons les différentes reprises de l'intitulation *Le radeau de la Méduse* de Théodore Géricault :

---

[144] La formation discursive permet de « désigner tout ensemble d'énoncés socio-historiquement circonscrit que l'on peut rapporter à une identité énonciative » (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002 : 271).

[145] Zelfani, 2023, « Approche dialogique des titres d'œuvres d'art », In : Problèmes de la philologie : aspects théoriques et pratiques. (http://dspace.usarb.md:8080/jspui/handle/123456789/6510)

[146] La notion de voix selon Bres « réfère aux discours convoqués à partir des traces laissées par les différentes interactions » (2005 : 54).

[147] Nous tenons à préciser avant de commencer l'analyse des titres que nous proposons dans ce chapitre, qu'il s'agit de nos interprétations et que chaque titre peut avoir une infinité d'interprétations sémantiques possibles.



Figure 393.
Le radeau de la Méduse
Théodore Géricault (1818)

Le titre met en place une métaphore faisant du radeau la propriété d'un être marin « la Méduse ». Cette métaphore sera reprise et revisitée par d'autres artistes appartenant à différentes époques et à d'autres cultures. Nous en citons quelques-uns :



Figure 394.
Les " Onze Variations sur " le Radeau de la Méduse " ou la dérive de la société
Les Malassis (1974)



Figure 395.
Radeau de la Méduse
Hu Jieming (2002)



Figure 396.
Le radeau du gouvernement Bush
Joel-Peter Witkin (2006)

L'œuvre de Géricault *Le Radeau de la Méduse*, réalisée en 1818, a ainsi donné lieu à plusieurs reprises. La première d'entre elles est celle de Les Malassis, produite en 1974, soit plus d'un siècle et demi plus tard, intitulé *Les " Onze Variations sur " le Radeau de la Méduse " ou la dérive de la société.* L'artiste a repris le titre initial en y ajoutant le groupe nominal « Les Onze variations ». Il propose aussi un autre titre coordonné au premier « la dérive de la société » laissant le choix au spectateur d'opter pour l'un et/ou pour l'autre. Il s'agit d'une substitution, voire une modification partielle du titre « Le gouvernement Bush » renvoyant ainsi à tous les discours politiques en particulier critiques à l'égard du gouvernement Bush. Le dialogisme est de mise. L'artiste semble répondre aussi bien à Géricault qu'à la société. Ce « Radeau[148] de la Méduse », étant donné ce qu'il a suscité comme admiration, n'est autre

[148] Un radeau dans son sens premier peut bel et bien connaître une dérive et couler.

qu'une « Dérive de la société ». L'œuvre d'art originale, en l'occurrence celle de Géricault, n'est autre que la dérive d'une société pour Les Malassis[149].

Si l'œuvre de Hu Jieming, produite en 2002, reprend le même titre, sans le déterminant défini « le », elle instaure un dialogisme non pas uniquement des nominations, en l'occurrence des titres, mais aussi entre les représentations[150]. Le titre *Le radeau du gouvernement Bush*, celui de Joel-Peter Witkin, datant de 2006, reprend le contre-pied des titres antérieurs. Il adopte le principe de l'art comme reflet du réel. Le point de vue de l'artiste concerne encore une fois un événement discursif, le second mandat de Georges Bush et toutes les dérives qu'il a connues et dont il a été à l'origine. Les élections parlementaires ont basculé du côté des Démocrates. Par conséquent, Bush perdant la majorité parlementaire mettait son Gouvernement à la dérive. L'événement rapporté parle titre constitue ainsi en objet de discours mettant en place un évènement discursif (Moirand : 2007) : la dérive du Gouvernement Bush. En d'autres termes, il s'agit de ce que Siblot désigne par *le dialogisme de la nomination*. C'est la manifestation du dialogisme au niveau de la catégorisation (l'organisation interne des sèmes) et la nomination. Et c'est précisément autour de la notion de dérive que tournent toutes ces reprises du titre. Le titre *Le radeau du gouvernement Bush* reprend d'une manière indirecte celui de Les Malassis pour dire que la dérive de la société est causée par celle des gouvernements. La société américaine a subi donc la dérive du gouvernement Bush.

Ainsi, la notion de dialogisme nous permet d'affirmer que tout acte de nomination peut entrer en interaction avec d'autres actes du même genre, postérieurs ou bien anticipés (Sarale, 2019). Le principe est que le discours véhicule des représentations « déjà là » et du « poids de déjà-dit qui habite les mots » (Krieg-Planque, 2000 : 33). En effet, « les mots changent de sens en passant d'une formation discursive[151] à une autre » (Haroche, Henry & Pêcheux, 1971 : 102-103) d'une société à une autre et « ne sont plus attachés à un espace rigide de signifiance » (Cislaru, 2005 : 154). Si les mots laissent voir la « posture » des artistes « à l'égard de l'objet » (Siblot, 1998 : 34), le rôle du contexte va au-delà d'une

[149] La Coopérative des Malassis est un collectif d'artistes fondé en 1969 par Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean Claude Latil, Michel Parré.

[150] Rappelons ici la notion de représentation qui « renvoie à toutes les façons par lesquelles les objets concrets ou les objets de pensée peuvent être rendus présents à l'esprit » ; « à un processus permettant d'activer des images mentales, elles-mêmes portées par un lexique mental. » (Siblot, 2001 : 298-299)

[151] La notion de formation discursive est « Initialement conçue comme une des catégories maîtresses du cadre théorique de l'AD naissante, elle y signale la place centrale qu'occupe l'étude de l'idéologie et de son inscriptionen discours, ainsi que la compréhension de l'affrontement des positionnements et des mécanismes discursifs qui y sont lié. » (Https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/formation-discursive/).

identification de points de vue : il sélectionne et stabilise des points de vue sur l'objet, en l'occurrence l'œuvre d'art. Les mots sont mémorisés « au travers des situations et des contextes dans lesquels on les a déjà rencontrés » (Moirand, 2003 : 36). Les titres - anciens et nouveaux - sont des outils de la mémoire et des signes idéologiques de l'*Autre.* Ajoutons que le recours à des nominations reprises[152] dans le discours de l'*Autre* témoigne des va-et-vient entre les discours et, par voie de conséquence, entre les nominations attribuées aux œuvres d'art. Le discours apparait ainsi de nature doxique, celui du « tout un chacun » (Zelfani, 2023). Dans ce cas nous avons le titre-source et les nouveaux titres :

Un titre initial (le titre-source) → Des variétés de titres (les nouvelles intitulations)

Afin d'illustrer nos propos nous soumettons à l'analyse un autre titre, celui du tableau d'Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple* qui a inspiré plusieurs artistes appartenant à des époques postérieures :



Figure 397.
La liberté guidant le peuple
Eugène Delacroix (1830)

Cette œuvre, l'une des plus célèbres de la peinture française, constitue un symbole de la lutte du peuple français pour la Liberté. Elle fait référence à un moment marquant de l'histoire française, le 28 juillet 1830, date à laquelle Charles X a censuré la presse et réduit un droit de vote déjà très limité. A l'issue de trois journées surnommées les Trois Glorieuses, c'est la révolution à Paris. Cet évènement a donc inspiré Eugène Delacroix. La forte charge politique de cette œuvre l'amène à être mobilisée pour envoyer des messages forts de lutte pour la Liberté en général et pour la Liberté d'expression en particulier. Elle est sans cesse

[152] Cislaru parle d'un « processus de renomination » ; « acte de renomination » (avant et après, cible et résultat) ; « ex-nom » (2005 : 426). Nowakowska distingue, dans une relation d'enchâssement, deux énoncés : l'énoncé enchâssant et l'énoncé enchâssé (in : Bres, Haillet, Nølke et Rosier, 2005 : 30).

réactivée dans des contextes contemporains. Le titre a été repris par l'artiste chinois Yue Minjun (1995), l'artiste P Boy (2019) et modifié par l'artiste Gérard Rancinan (2008).



Figure 398.
La liberté guidant le peuple
Yue Minjun (1995)

Revisitant le chef d'œuvre éponyme *La liberté guidant le peuple*, le peintre chinois Yue Minjun le réinterprète en remplaçant le champ de bataille par un paysage urbain moderne et transforme les soldats en jeunes étudiants se ressemblant et souriants portant des T-shirts blancs, de sorte qu'il est impossible de les distinguer les uns des autres. S'inspirant d'un évènement historique et discursif, la Révolution française, cette œuvre évoque aussi un message révolutionnaire, la révolution chinoise sur la place Tiananmen, à Pékin en 1989. Cette révolte menée par des jeunes réclamant la Liberté a fini dans un bain de sang. Les titres constituent un exemple parfait du dialogisme de la nomination. L'espace et le temps sont, certes, distincts mais la recherche de la Liberté nécessite le même combat. Le sacrifice pour la Liberté est toujours le prix à payer dans un combat du genre. Les titres comme les œuvres se parlent.

En 2008, Gérard Rancinan nous offre aussi sa vision de l'œuvre de Delacroix par une photographie et réactualise ainsi les grandes questions de la condition humaine. La liberté devient « dévoilée ».



Figure 399.
La liberté dévoilée
Gérard Rancinan (2008)

Il s'agit, dans le cas de ce titre de repérer des marques linguistiques qui assurent la « réponse » à l'énoncé antérieur. La femme, Marianne, allégorie de la République française et symbole de la Liberté, se trouve « nikabée ». Le photographe va encore plus loin. Il reprend scrupuleusement la composition de Delacroix mais s'en sert pour repousser la provocation jusqu'à couvrir la statue d'un Nikab. Implicitement, l'œuvre et son titre font aussi allusion à plusieurs discours sur le voile, comme réalité sociale du vingt-et-unième siècle et au radicalisme musulman qui tend à dominer la France.

Dans une nouvelle version de l'œuvre, le peintre P Boy propose une fresque murale qui rend compte d'un événement discursif : le mouvement des Gilets jaunes, qui a marqué l'année 2018, manifestant contre l'augmentation fiscale.



Figure 400.
La Liberté guidant le peuple
P Boy (2019)

L'artiste y intègre donc les revendications sociales du mouvement. Il reprend la composition de la version originale et en fait une version contemporaine. Pour le street art, la *Liberté guide le peuple* des gilets jaunes. La figure inventée par Delacroix devient l'incarnation de toutes les révolutions. Dans ce cas, la prise de position est manifeste, notamment grâce au contexte de production du discours et à la situation extralinguistique du titre. Le symbole de lutte pour la Liberté est un élément prégnant dans les reprises qui insistent sur les armes et le bras levé. Certaines reformulations, comme celle de Yue Minj, insistent plus précisément sur la lutte pour la Liberté d'expression étant donné l'absence des armes sur la représentation. Cependant, l'occurrence « Liberté » est présente dans tous les titres ultérieurs. Nous pouvons noter que la représentation du sens de la « Liberté » intégrant les énoncés dans lesquels elle apparaît, peut être qualifiée de dialogique au sens où elle fait écho à la conception de Delacroix de la notion de « Liberté ». Le discours de l'*Autre* comme le dit Todorov est « disponible dans la mémoire collective d'un groupe social donné » (1981 :

113). La notion de dialogisme vient alors croiser celle d'*interdiscours*[153]. Ce dialogisme interdiscrusif des intitulations repose sur l'expression de divers points de vue de différents artistes exprimés par le discours et que la mémoire discursive se charge de réinjecter lors d'une nouvelle actualisation. C'est l'expression d'un ancrage socio-idéologique et culturel. Il nous revient de dire que le « dialogisme de la nomination pourrait se présenter comme un dialogisme des « possibles » puisqu'il appartient à l'énonciateur et au coénonciateur d'actualiser ou non certains programmes de sens du nom, certains sens en potentialité. » (Laurent, 2004 : 63).

La dimension dialogique de ces intitulations nous permet d'adopter un nouveau point de vue sur l'œuvre de Delacroix d'une part et sur les titres, leur rôle et leurs effets de l'autre. Cette tendance artistique de revisiter et de réinterpréter des titres ou des œuvres « déjà-là » éveille une conscience auprès des spectateurs, auprès de la société et contribue à modifier les structures culturelles et sociales. De ce fait, il s'agit de la mise en exergue des points de vue personnalisés, reflétant différents positionnements, portés sur le référent initial et/ou sur les représentations que lui sont rattachées et des affrontements idéologiques inhérents au débat public. Dans le même cadre d'analyse, nous citons d'autres exemples, tels que *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso :

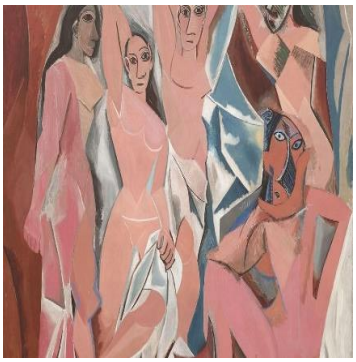


Figure 401.
Les Demoiselles d'Avignon
Pablo Picasso (1907)

Le titre de l'œuvre fait référence à la rue d'Avignon à Barcelone et les demoiselles représentées sont des prostituées. Dans le contexte de la production de l'œuvre, la provocation est évidente et le titre a suscité une grande polémique. C'est la raison pour laquelle, beaucoup d'artistes ont repris le même titre en l'adaptant à leur milieu, voir à leurs pays respectifs. Nous retrouvons donc des *Demoiselles d'Alabama* :

[153] Précisons ici que « Tout discours est traversé par l'interdiscours, il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'interdiscours. » (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002 : 324).



Figure 402.
Les Demoiselles d'Alabama
Robert Colescott (1985)

Le titre souligne ce moment de changement, lorsque Robert Colescott a pu s'éloigner de l'influence esthétique de Pablo Picasso et revenir à sa propre voie créative en donnant une nouvelle représentation des prostituées d'Alabama. En effet, « Les Demoiselles d'Avignon » devient une sorte de nom de catégorie, facilement identifiable, que les artistes adaptent à leurs contextes respectifs en modifiant un élément - ici, le lieu.

Par ailleurs, nous avons également les *Demoiselles de Porto Novo* :



Figure 403.
Les Demoiselles de Porto Novo
Léonce Raphaël Agbodjelou (2012)

Le titre de cette œuvre renvoie sans difficulté au chef-d'œuvre de Pablo Picasso, l'une des œuvres clés de l'histoire de l'art occidental. Néanmoins, au centre de la composition, la présence d'une femme aux seins découverts évoque également un héritage et une actualité, un passé et un présent. Agbodjélou invoque la mémoire collective, incarnée dans la chair d'une femme masquée mais objectivée. Si les œuvres d'art contribuent à la constitution de la mémoire collective[154] de multiples façons, les très célèbres *Demoiselles*

[154] Nous distinguons la mémoire collective de la mémoire discursive : la première réfère aux représentations qu'un groupe social partage de son passé tandis que la deuxième concerne l'*existence historique de l'énoncé* au sein de pratiques discursives. Sophie Moirand ajoute la notion de mémoire interdiscursive qui relève d'une « interdiscursivité suggérée [qui] s'entremêle sans cesse à des représentations qui paraissent relever de savoirs partagés » (2004 : 89).

d'Avignon, en tant qu'œuvres d'art, évoquent sans doute tout un pan de l'imaginaire collectif occidental. L'artiste se laisse influencer par une référence culturelle née de son propre imaginaire. Il le subvertit afin de créer de nouvelles conditions d'observation. Il met l'accent sur le recyclage des formes et la proximité avec les sujets. Dans un contexte socioculturel différent, *Les Demoiselles d'Avignon* sont représentées « vues de derrière » par Patrick Caulfield :



Figure 404.
Les Demoiselles d'Avignon vues de derrière
Patrick Caulfield (1999)

Soumettant au débat la représentation de Picasso, Caulfield a inversé l'image de l'artiste de sorte qu'au lieu de voir les femmes de face, nous les voyons de dos. L'inversion de cette image est à la fois un jeu visuel sur le processus d'impression, qui inverse la représentation originale, et un jeu de mots -verbal- sur la locution prépositive « de derrière », qui semble signifier « l'arrière-train ». Ainsi le nouveau titre relève-t-il d'un positionnement contraire à celui de Picasso : une autre vision du monde. Nous pouvons formuler l'hypothèse que les artistes ont une intention communicative. C'est que les « mots d'autrui » (Bakhtine, 1963-1970 : 236) sont pris pour des *orientations personnalisées*, modifiées et réinterprétées, afin d'imposer leurs propres lectures. Dans la formulation de Siblot « À chaque actualisation, en fonction de contextes situationnels et communicationnels, en fonction de stratégies discursives également, le locuteur opte pour une appellation, simple ou complexe, lexicalisée ou non, dans laquelle il énonce sa prise de position et son point de vue à l'égard de l'objet nommé. » (2001 : 203). En effet, les noms ne désignent pas les objets pour eux-mêmes mais expriment les points de vue à leur égard. La notion de dialogisme nous permet ainsi d'adopter un point de vue nouveau sur notre objet d'étude, les titres d'œuvres d'art. L'approche dialogique du titre d'une œuvre d'art est dès lors plus opérationnelle quand il nous faut chercher les variations de sens du titre en interaction. Comment s'établit alors cette interaction

entre les titres des œuvres d'art du XXe siècle ? Cette interaction rend-elle compte du dialogisme qui sous-tend les titres-nominations ?

9.2. Titres et interactions communicatives

L'inscription du titre dans une approche dialogique relève d'une interaction mémorisée et linguistiquement colportée. Il s'agit d'un cumul interdiscursif des « couches ». Ce statut de référence des titres est manifeste aussi bien dans la reproduction des titres que des représentations artistiques. Autrement dit, le dialogisme n'est pas strictement verbal mais également non verbal, voire plastique (Zelfani, 2023). Dans la même veine, nous observons les différentes versions de l'œuvre *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet. De nombreux artistes sont devenus célèbres grâce à ce pygmalion. À l'origine donc, il y a ce célèbre tableau :



Figure 405.
Le déjeuner sur l'herbe
Edouard Manet (1863)

Un siècle plus tard suivant la production de Manet, la version picassienne du *Déjeuner sur l'herbe* a vu le jour avec un titre augmenté :



Figure 406.
Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet
Pablo Picasso (1960)

Reprenant le même thème et presque le même titre, l'artiste fait allusion d'une manière directe au travail du peintre en y inscrivant son nom comme premier auteur : « D'après Manet ». Il s'agit d'une forme de citation, faisant appel à une marque de modalité épistémique (« selon »). D'un point de vue énonciatif, Picasso ne prend pas en charge complètement le titre, cette modalité épistémique le tenant à distance. Cette distance se devine dans la représentation picturale. En même temps, il y a une sorte de « contre-sens », car justement, ce qui est représenté, ne l'est pas du point de vue de Manet mais de celui de Picasso (Zelfani, 2023). Ce dernier s'empare ainsi de l'œuvre de Manet. Nous avons une double référenciation : dans un premier temps « Un déjeuner sur l'herbe » d'après Manet de Picasso et par la suite « Un déjeuner sur l'herbe » de Manet d'après Picasso. Le tableau de Picasso ne reproduit que le titre alors que la représentation métamorphosée des personnages donne lieu à une nouvelle scène marquée par l'espace-temps et le style cubiste. En 1983, Daniel Spoerri nous livre sa propre représentation du *Déjeuner sur/sous l'herbe* :



Figure 407.
Le déjeuner sous l'herbe
Daniel Spoerri (1983)

Dans une fouille archéologique voulue par l'artiste, *Le déjeuner sur l'herbe* devient « sous » l'herbe. Faisant référence à Manet, l'artiste a remplacé la préposition locative « sur » par « sous » pour insister sur le fait qu'il n'y a plus d'herbe. Opter pour le titre *Le déjeuner sous l'herbe* au lieu de *Le déjeuner sur l'herbe*, c'est jouer sur l'opposition langue et espace en passant de la préposition « sur » à « sous ». Le titre *Le déjeuner sous l'herbe* n'a de sens qu'en répondant à un titre antérieur *Le déjeuner sur l'herbe*. Daniel Spoerri pourrait répondre à Manet, avec le titre, en disant : vous avez choisi pour votre œuvre le titre *Le déjeuner sur l'herbe* et compte tenu le changement que la nature a subi je le trouve abscons : je propose donc le titre *Le déjeuner sous l'herbe*. Nous pouvons également interpréter l'œuvre sous l'angle des vestiges d'une vie : une façon de « manger les pissenlits par la racine ».

Dix ans plus tard, selon l'artiste Seward Johnson, le titre *Déjeuner sur l'herbe* n'est plus d'actualité. Il fait partie de la mémoire collective et d'un savoir artistique partagé révolu, voire faisant partie du « déjà vu ».



Figure 408.
Déjeuner Déjà Vu
Seward Johnson (1994)

Nous voyons donc la scène recréée du *Déjeuner sur l'herbe* en bronze coulé et peint, titrée *Déjeuner Déjà Vu*. Le sculpteur américain Seward Johnson donne son propre point de vue sur l'œuvre de Manet. L'ajout de la locution verbale « déjà vu » pourrait doter le titre de l'œuvre d'un caractère archaïque puisque c'est du « déjà vu »[155]. Suite à cette nomination, nous pouvons nous sentir rassuré par la reconnaissance de l'image qui lui est familière ou, au contraire, être intrigué quant aux raisons qui l'ont amené à adopter ce titre.

En 2010, l'artiste américaine Mickalene Thomas transforme la célèbre toile d'Edouard Manet en une photographie à laquelle elle attribue le titre *Le déjeuner sur l'herbe : Les Trois Femmes Noires*.



Figure 409.
Le déjeuner sur l'herbe : Les Trois Femmes Noires
Mickalene Thomas (2010)

[155] En termes de psychologie, le « déjà vu » s'emploie aussi dans l'expression *impression de déjà-vu* pour décrire un sentiment d'avoir vu une situation présente auparavant avec une vague sensation mêlée d'irréalité et d'étrangeté.

L’artiste a remplacé les hommes habillés et les femmes nues de Manet par trois femmes de couleurs qui regardent directement le spectateur, maquillées et vêtues de robes d’été. Dans ses références à l'érotisation et à l'objectivation des femmes dans des genres représentatifs, l’artiste a remis en scène des thèmes et un symbolisme qui s'inscrivent dans la lignée de l'art occidental, en les actualisant et en les remettant en question par le biais d'un regard intersubjectif féminin. Elle a ajouté les deux points explicatifs « : » pour préciser qu’il est question de « Trois Femmes Noires » mettant ainsi en place sa version féministe du *Déjeuner sur l’herbe* de Manet.

À la même époque, l’artiste franco-marocain 2FIK donne sa propre interprétation du *Déjeuner sur l’herbe* de Manet, mais cette fois-ci, les protagonistes sont des hommes alors qu’elles n’étaient que des femmes dans l’œuvre de Thomas. Dans ce cas, le dialogisme s’opère non pas au niveau des nominations mais au niveau des référents. Les œuvres ne représentent plus les mêmes figures.



Figure 410.
Le déjeuner sur l’herbe
2FIK (2010)

L’artiste interprète lui-même tous les personnages en jouant aussi sur sa double culture via la présence de la femme-homme voilée à l’arrière-plan de la représentation. Il contextualise ainsi la nomination et construit un référent différent de l’œuvre originale. Il s’agit là de la prégnance des réalités du monde pensées par Paveau quand elle affirme qu’« en d’autres termes, le langagier n’est pas que langagier stricto sensu, puisque les réalités du monde, et en particulier les objets, contribuent à la production du discours et du sens» (2012 : 59).

Dans une prise de conscience écologique, le collectif 6, projette dans le futur les corps/figures de Manet :



Figure 411.
Déjeuner sur l'herbe
Collectif.6 (2013)

Loin d'être une provocation gratuite, cette revisite du célèbre *Déjeuner sur l'herbe* de Manet est bel et bien une interrogation sur l'avenir d'une société de consommation, d'un mode de vie et des réalités qui dérangent. Elle entretient ainsi une relation dialogique avec les discours écologistes. Ne serait-ce que parce que les artistes nourrissent leurs représentations du réel en fonction de leurs contextes socioculturels et politiques ? Dans l'esprit de la relation nom-référent, nous voyons que le nom « herbe » ne trouve pas de référent dans la représentation de l'œuvre. Nous observons également une évolution des représentations et une sorte de « revendications » d'autres stéréotypes afférents aux déjeuners.

Ainsi, nous avons quatre communautés, quatre discours différents, des positionnements et des objectifs qui produisent différentes nominations. Chacune des différentes communautés présente son propre discours et chaque artiste a ses motivations, ses représentations de *Soi* d'abord, des *Autres* ensuite. Tous les titres cités plus haut véhiculent des nominations corollaires de représentations qui, outre leur caractère divergent, se croisent quelque part dans d'autres discours, dans un cadre social pas toujours le même.

Nous reprenons ici Paveau affirmant la contiguïté entre les objets, en l'occurrence les œuvres d'art, et la vie sociale quand elle dit que « les objets ne sont pas uniquement des matières, mais sont socialement construits et appartiennent donc de plein droit à la vie sociale ; réciproquement ils construisent le social. » (2007 : 61). Ils sont « « porteurs d'affordances linguistiques, c'est-à-dire de « linguistic possibilities », pour reprendre l'expression de Gibson. Ces affordances sont de différents types, qui restent à inventorier et à décrire : niveau du genre de discours, de la disposition graphique, de la forme prosodique, de la forme

interactionnelle ou des différentes mémoires à l'œuvre dans le discours (mémoire sémantique, discursive[156]) » (Paveau, 2007 : 55).

À ce niveau de notre analyse quelques remarques s'imposent :

- Étant donné la dynamique qui caractérise la dichotomie *langue-discours*, la référence peut être sujette à évolution, les emplois servent constamment à la maintenir, mais aussi à l'enrichir et la réactualiser. Les références à Manet, Ingres, à Delacroix ou à Picasso, ne sont pas des citations de prestige uniquement, elles renvoient aussi bien à un répertoire de pratiques concrètes dans l'acte de peindre où les artistes puisent dans des titres ultérieurement attribués. L'œuvre comme référence est à considérer tant par ses dimensions plastiques et matérielles que par le réseau de significations historiques et sociales qu'elles engendrent sur les plans linguistique et discursif.

-La multiplication des dires, les déclinaisons, les nouvelles représentations, rattachées aux titres s'inscrivent dans une perspective dialogique susceptible de raviver la mémoire collective. Cette *pluralité de voix* (Bakhtine, [1929]1952/1979/1984) dans l'intitulation artistique développe un esprit d'ouverture et concourt à tisser un lien social fondé sur des références communes. Les différences culturelles sont, dans le domaine artistique, sources de connaissances et de questionnements.

-Les œuvres d'art s'ouvrent à la diversité des repères. Il s'agit de rappeler, de récupérer des discours, de produire des nouvelles œuvres traitant du même thème, en apportant des modifications qui peuvent porter sur le sens du titre, sa structure, mais aussi sur la forme du référent. Pouvons-nous dans ce cas parler de dialogisme des représentations ?

Nous pensons qu'au-delà du dialogisme des titres-nominations axé sur le lexique du titre, les conditions de production de ces titres, il y a aussi un dialogisme entre les référents des titres : les œuvres d'art elles-mêmes et leurs représentations.

9.3. Du dialogisme des intitulations au dialogisme des référents/représentations

L'analyse du titre d'une œuvre d'art ne peut pas se restreindre à creuser le seul aspect linguistique sans accorder de l'intérêt à l'aspect plastique et au contexte historique ou socioculturel dans lequel l'œuvre a été créée et son rapport aux autres œuvres. Ce rapport se traduit par la reproduction du même titre, du même thème dans différents discours en faisant

[156] La mémoire discursive concerne l'existence historique de l'énoncé au sein de pratiques discursives : « La mémoire discursive est définie en articulation avec la notion de « domaine de mémoire », qui permet de situer les discours dans le « temps long des discursivités », et d'inscrire conceptuellement la réintroduction de l'histoire dans l'analyse du discours » (Paveau, 2006 : 85-116).

référence aux œuvres antérieures d'autrui. En ce sens, référence est donc synonyme d'« œuvre source » alors que l'élément cité, que ce soit le titre ou son référent[157], une fois déplacé ou modifié, appartient à l'œuvre cible et vice-versa. Dans cette optique, nous parlons de la multiplication des formes du référent qui permet de rendre compte des altérités que nous observons dans les différents discours des artistes. Nous schématisons cette idée comme suit :

Un référent initial (l'œuvre-source) → Des variétés de référents (les œuvres créées)

Nous postulons donc que l'œuvre reproduite constitue le référent initial alors que ses reproductions postérieures ne sont que de nouveaux référents qui n'échappent pas à la prégnance du culturel et du social. Autrement dit, pourquoi un artiste recourt-il à la reproduction d'une œuvre antérieure si ce n'est dans un cadre dialogique ?

9.3.1. Le dialogisme du référent initial et de ses variétés

Cette question nous amène ainsi à évoquer un référent initial qui donnera lieu à des reproductions qui sont loin d'être des imitations. Nous citons à titre d'exemple l'œuvre de Jean Auguste Dominique Ingres intitulée *Le bain turc* qui sera reproduite selon d'autres représentations de l'objet-référent par différents artistes.



Figure 412.
Le bain turc
Jean Auguste Dominique Ingres (1862)

En effet, l'œuvre originale a donné lieu à une variété de tableaux. Ainsi, le référent initial se trouve repris autrement, un siècle plus tard.

[157] Il convient de rappeler que le référent du titre est l'œuvre d'art (l'objet d'art).



Figure 413.
Le bain turc
Sylvia Sleigh (1973)



Figure 414.
Le Bain Turc
Erró (1980)

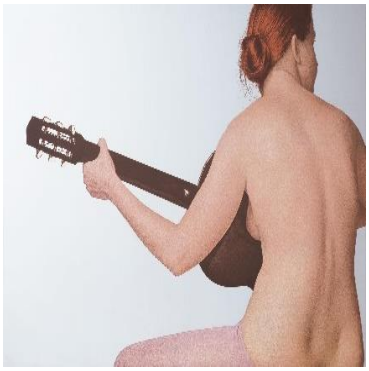


Figure 415.
Le bain turc
Michelangelo Pistoletto (1971)

Bien que les référents, ici les représentations, ne soient pas identiques, les artistes ont gardé le titre original *Le Bain turc*. La seule petite différence se trouve dans le titre de l'œuvre de Erró dans lequel le nom « Bain » et l'adjectif « Turc » sont en majuscule. Nous pouvons parler, dans ce cas, d'un dialogisme des référents. Chacun des artistes revisite l'œuvre originale en y ajoutant son propre point de vue artistique. Chaque artiste répond à Ingres d'une manière différente en représentant sa propre version du *Bain turc*. En effet, bien qu'il s'agisse de la même intitulation et de la même période de production (1970-1980), ces titres ne sont évidemment pas équivalents dans l'usage. Chaque actualisation présuppose un choix culturellement et/ou idéologiquement marqué. Si, dans *Le Bain turc* d'Ingres, il est question de femmes seulement, *Le bain turc* de Sylvia Sleigh est exclusivement réservé aux hommes, quant à celui de Erro, il est mixte[158]. La mixité est inscrite dans un cadre socioculturel qui l'admet. En revanche, l'artiste Pistoletto ne reprend qu'un fragment de la représentation d'Ingres, la femme au violon.

Nous présumons donc qu'en reprenant la même intitulation et en proposant des œuvres/référents différents les artistes, qui réinterprètent l'œuvre d'Ingres, entrent en double interaction avec ce dernier non seulement via les titres mais aussi par le biais de leurs représentations respectives.

9.3.2. Un double dialogisme

Notre observation du corpus nous fait découvrir des cas de reproductions dans lesquelles la représentation est doublement dialogique. Dans un premier temps, le dialogisme met en scène une interaction entre les titres ; dans un deuxième temps, le dialogisme met en scène une interaction entre les œuvres elles-mêmes, en l'occurrence entre les représentations

[158] L'arrière-plan de la représentation de Erro représente des hommes en scaphandres qui n'ont pas l'air de prendre un bain.

ainsi qu'entre le titre et l'œuvre en même temps. Dans ce dernier cas, nous proposons de parler d'un double dialogisme. Nous argumentons nos propos par l'exemple de l'œuvre icône : La Joconde portrait de Mona Lisa de Vinci et ses différentes reproductions que nous considérons comme des variétés du référent initial. Cette œuvre a un poids artistique et certaines de ses variations sont en relation dialogique avec plutôt les discours sur l'art que le discours de l'actualité :



Figure 416.
La Joconde-Mona Lisa
Léonard de Vinci (1503-1506)

La célèbre œuvre de Léonard de Vinci *La Joconde-Mona Lisa* a en effet donné lieu à de nombreuses reproductions dont les plus connues sont :



Figure 417.
Mona Lisa à l'âge de douze ans
Fernando Botero (1959)



Figure 418.
Mona Lisa
Andy Warhol (1963)



Figure 419.
La Joconde
Jean Michel Basquiat (1983)



Figure 420.
Mona Lisa
Tati Moons (2020)

Si des artistes ont gardé le même titre tout en proposant de nouvelles représentations (Andy Warhol, Jean Michel Basquiat, Tati Moons), d'autres ont adopté de nouveaux titres et de nouvelles représentations (Marcel Duchamp (Fig. 330), Fernando Botero, Huang Yong Ping (Fig. 331)).

Les artistes Basquiat, Moons et Warhol, ont gardé le même titre, en optant tantôt pour *La Joconde* tantôt pour *Mona Lisa*. Ils proposent, en revanche, de nouvelles représentations qui remettent en cause des canons soit artistiques soit de beauté en tant que telle. Duchamp, Botero, Ping, ont adopté de nouveaux titres et de nouvelles représentations. Il s'agit dans le cas du titre de Duchamp d'un allographe que nous pouvons déchiffrer en « elle a chaud au cul ». La représentation pourrait renvoyer à tous les discours qui circulent disant qu'il s'agit d'un autoportrait de Léonard de Vinci. Par ailleurs, cette œuvre et son titre sont en relation dialogique avec les autres titres et œuvres de Marcel Duchamp.

L'artiste Botero, quant à lui, a imaginé la Mona Lisa de Vinci à l'âge de douze ans. Et l'artiste Ping a retenu une partie du prénom « Mona » et le nom de famille de l'artiste « Vinci ». Le dialogisme est dans ce cas double. Dans un premier temps, le dialogisme est véhiculé par les différents titres adoptés. Par la suite, il l'est tant par le titre que par la représentation. Le lien est dès lors établi entre le titre attribué au tableau - l'œuvre d'art -. L'œuvre n'est que la représentation de l'être ou de l'objet, réels ou virtuels, que l'artiste transforme en tableau. En effet, nous avons affaire à des associations entre des valeurs, des représentations et à des opérations d'inférence, et d'abstraction favorisées par le contexte idéologique, culturel et social. De ce fait, le dialogisme des référents se nourrit des concepts et des stéréotypes qui circulent dans chaque communauté à une époque donnée. Nous proposons un autre exemple, la célèbre sculpture d'Auguste Rodin *Le Baiser*, comme référent initial :



Figure 421.
Le Baiser
Auguste Rodin (1882)

Le baiser[159] est l'incarnation magistrale du baiser amoureux et de la sensualité du couple représenté. L'œuvre a donné lieu à différentes reprises tant au niveau du titre qu'au niveau de la représentation. Si le titre est souvent le même, la représentation est multiple. Nous pouvons donc parler d'une variété de référents.



Figure 422.
Le baiser
Gustav Klimt (1907)



Figure 423.
Le Baiser
Constantin Brancusi (1908)



Figure 424.
Le Baiser
Pablo Picasso (1925)

Reproduisant différentes représentations de la scène de baiser, Klimt, Brancusi, Picasso et Muniz auraient eu recours au même titre « Le baiser ». Ils n'ont cependant pas non plus adopté la même technique artistique, en l'occurrence la sculpture. En effet, sans voir la représentation ni le nom de l'artiste, nous ne savons pas de quoi ça parle exactement, nous ne savons pas qu'il s'agit des reprises d'une même œuvre, celle de Rodin. Nous pouvons remarquer qu'il existe autant d'œuvres que de titres.

Quant à Vrubel et Banksy, ils ont reformulé le titre d'origine en gardant le même thème de la représentation : le baiser.

[159] Le Baiser représentait à l'origine Paolo et Francesca, personnages issus de La Divine Comédie, poème de Dante Alighieri (1265-1321). Tués par le mari de Francesca qui les avait surpris en train de s'embrasser, les deux amoureux furent condamnés à errer dans les Enfers. Ce groupe, conçu tôt par Rodin, dans le processus créatif de La Porte de L'Enfer, figura en bonne place au bas du vantail gauche, face à Ugolin, jusqu'en 1886, date à laquelle le sculpteur prit conscience que cette représentation du bonheur et de la sensualité était en contradiction avec le thème de son grand projet. (Https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/baiser)



Figure 425.
L'amour mortel
Dmitri Vrubel (1990)



Figure 426.
Policiers s'embrassant
Banksy (2004)



Figure 427.
Le baiser
Vik Muniz (2010)

Dans ce cas, le dialogisme se situe à notre sens au niveau des référents, c'est-à-dire les œuvres d'art elles-mêmes. S'agissant de représentations, les œuvres d'art véhiculent les points de vue de leurs auteurs sur le titre-source. Le choix parmi ces différentes possibilités dépend de ce qui est retenu comme situation de discours dans l'interprétation du sens du titre-source. Qu'un artiste postérieur reprenne une œuvre d'art tout en gardant son titre original constitue un nouveau point de vue que l'œuvre d'art exprime. La prégnance du contexte de la (re)production d'une œuvre d'art est de mise.

Faire référence, c'est donc l'acte par lequel un artiste s'approprie ou se saisit de l'œuvre d'autrui en la reprenant dans un style qui lui est propre. C'est donc le contraire du pastiche, qui consiste en l'imitation du style d'autrui. Ainsi, le but n'est pas de faire des copies mais de proposer une interprétation, voire une vision autre, de ces œuvres dans un style différent. Autrement dit, toute interprétation s'appuie sur l'expérience discursive des locuteurs. Cette expérience discursive comprend des données linguistiques sous forme de nouvelles intitulations et des données conceptuelles sous forme de représentations multiples (Zelfani, 2023). Nous argumentons nos propos par l'exemple *Les Ménines* de Velásquez :



Figure 428.
Les Ménines
Velásquez (1656)

Ce chef-d'œuvre a suscité débats et réflexions inspirant un grand nombre d'artistes dont nous citons quelques-uns par ordre chronologique :



Figure 429.
Les ménines
Picasso (1957)

La composition de Picasso reprend quasiment celle de Velázquez mais avec le nom en minuscule « ménines » dans un style cubiste. Néanmoins, sans la moindre référence, les éléments convoqués ne pourraient pas être identifiés à première vue. C'est la représentation symbolique de ces éléments, c'est-à-dire à l'aide de signes distinctifs qui nous permettent de les reconnaître, qui rend possible la reconnaissance de la filiation du référent original. Le spectateur peu averti aurait beaucoup de difficultés à établir le rapport entre l'œuvre de Picasso du XXe siècle et sa source d'inspiration, celle de Velásquez datant, elle, du XVIIe siècle.

Un autre artiste, Herman Braun Vega, s'approprie le style de Velásquez et forge son propre style, consistant en un mélange de citations de la peinture occidentale et des référents visuels propres à sa culture d'origine, la culture américaine.



Figure 430.
Velázquez mis à nu accompagné des Ménines
Herman Braun Vega (1968)

L’artiste intitule sa toile *Velázquez mis à nu accompagné des Ménines* citant ainsi l’artiste et le titre de l’œuvre-source. Dans la perspective de cette citation, le dialogisme entre les référents est assuré par l’interaction établi entre les deux œuvres. Le dialogisme est dans ce cas une interaction entre les artistes via leurs représentations respectives. Par ailleurs, nous pouvons établir un parallèle entre les opérations de substitution[160] et de déplacement mises en œuvre dans cette représentation des *Ménines* : le titre original est substitué [Velázquez mis à nu accompagné des + Ménines] et les figures de la représentation également.

En modifiant certains éléments pour mieux le faire dialoguer et contraster avec le décor d'un appartement des années 1970 dans lequel ils transposent les personnages, Crónica reprend le thème des *Ménines.*



Figure 431.
Las Meninas
Equipo Crónica (1970)

Il a traduit le titre original dans sa langue espagnole [Las Meninas] ce qui semble cependant élargir les horizons du transfert linguistique et culturel. L’artiste reprend les codes de la peinture classique pour les détourner et les réinterpréter dans une image actualisée. Il se sert des objets de la société de consommation pour mieux la remettre en question et la critiquer. L’œuvre se situe donc entre parodie et citation.

Les Ménines de Witkin en revanche met en scène une petite fille qui joue le rôle de l’infante :

[160] L’opération de substitution consiste à remplacer un élément *A* d’une expression donnée par un élément *B* afin de la modifier. La nature de ces éléments dépend toutefois du contexte et de l'utilisation qui est faite du sens et des critères d'ordre sémantique.



Figure 432.
Les ménines
Joel-Peter Witkin (1987)

Les compositions baroques mêlant objets et êtres amputés et recrutés par petites annonces et fragments de cadavres, nous mettent en présence de difformités ou malformations humaines en tout genre. Le point de vue de l'artiste trouve écho dans sa manière de représenter l'objet peint, en l'occurrence *Les Ménines*.

Le peintre espagnol Antonio de Felipe, quant à lui, s'est emparé de la même œuvre en la détournant par une connotation publicitaire pour Coca cola et Disney.



Figure 433.
Ménine avec coca cola
Antonio de Felipe (1996)

Le format de ce titre fait écho à d'autres titres « X avec Y » tels que les titres *Mère avec ses deux enfants* (González, 1929) et *Nu féminin grimé avec un sabre* (Ray, 1925). Cette régularité peut être interprétée comme une sorte de dialogisme entre les formats des titres. Force est de rappeler ici que citer implique la transformation de l'œuvre-source : une transformation plastique tout d'abord, car l'artiste reformule par sa création plastique l'élément cité et opère de ce fait une transformation sémantique car l'élément cité, sorti de son contexte, introduit dans un autre, acquiert de nouvelles connotations.

Gérard Rancinan propose une réinterprétation moderne du célèbre tableau de Vélasquez en déplaçant l'œuvre en dehors du domaine purement pictural pour proposer des adaptations de celle-ci :



Figure 434.
Les ménines
Gérard Rancinan (2009)

En effet, Marilyn Monroe prend la place de l'infante Marguerite-Thérèse, tandis que ses demoiselles d'honneur et toute sa cour deviennent des femmes quelque peu fou-folles. Altéré par la mise en image, le référent se dérobe. De ce fait, chaque œuvre est une épreuve perceptive qui a du sens dans une société ou l'image se substitue de plus en plus à l'expérience du réel : ici la présence de la star Marilyn Monroe[161].

Dans un tout autre contexte, la version à la sauce marocaine de « Les Ménines », exécutée par Faissal Ben Kiran, privilège un point de vue contextualisé :



Figure 435.
Les ménines
Faissal Ben Kiran (SD)

L'œuvre représente des femmes en caftans aux broderies et aux motifs à l'oriental. Cette représentation révèle tout un art de vivre marocain. L'artiste fait donc référence à

[161] Il y a aussi une question de replacement d'une problématique dans le contexte d'actualités (valeurs sociales, rôles sociétaux et leurs évolution).

l'œuvre de Vélasquez et la réactualise selon sa culture marocaine. En fait, « Ménine » a un sens bien spécifique et assez restreint [jeune personne au service d'une maison princière espagnole]. Or, dans les différentes représentations (sauf avec Coca Cola), nous constatons que le sens du mot change selon son usage en contexte et que la représentation de la cour d'Espagne est complètement revisitée.

Peintes dans des styles et des cultures distincts, ces œuvres peuvent être perçues comme une synthèse de différentes explorations graphiques développées tout au long des siècles : réductions schématiques, représentations cubistes, figures en aplat, dessin enfantin, affiche publicitaire, etc. Il convient de préciser qu'au niveau sémantique, le thème est donné par le titre de l'œuvre-source mais les artistes communiquent différents contenus et interprétations sémantiques. Se dérobant à des réalités indépendantes, ces contenus sont largement significatifs. En effet, nous voyons un rapport entre le titre original de Vélasquez et ses différentes réinterprétations. Ces dernières illustrent la volonté constante de la part des artistes d'activer la mémoire du spectateur en faisant référence à l'iconographie du passé et en recourant à des citations de chefs d'œuvres. L'interdiscursivité[162] de ces œuvres permet de créer des connexions entre les diverses citations en les insérant dans de nouveaux contextes, en les mettant en dialogue. Les modifications que chaque artiste a fait subir à l'œuvre-source sont nécessaires pour établir ce dialogisme, des titres en premier lieu et des référents en second temps. Dans ce sens, adapter un référent c'est réaliser les modifications pour le mettre au goût du jour et l'utiliser dans un nouveau contexte. C'est aussi transposer ce référent d'un genre à un autre, comme la transposition d'une œuvre picturale en une sculpture, en un dessin ou encore en une affiche publicitaire, etc. Adapter un référent à notre sens signifie aussi le modifier en vue d'une nouvelle référence. À ce propos, nous postulons que faute de pouvoir attribuer un nouveau titre à une œuvre reproduisant une autre « déjà là », l'artiste y apporte une touche, soit-elle minime. Par ce procédé ce ne sont plus uniquement les titres qui entrent en interaction mais les œuvres elles-mêmes. L'œuvre reproduisant une autre instaure un dialogisme au niveau des référents des titres respectifs. L'interaction se situe au niveau des œuvres d'art qui, l'une et l'autre, véhiculent les points de vue des artistes appartenant à des époques et des sociétés distinctes. La différence essentielle entre les artistes est l'intention qui motive leurs choix, leurs visions rhétoriques du monde, de l'art et de la société. Chaque artiste cherche à affirmer son style en le confrontant à celui d'autrui. Cette différence réside

[162] Parmi les caractéristiques de l'interdiscursivité c'est qu'il est possible de repérer un discours hors-texte d'où provient le point de vue externe. L'interdiscursivité dérive de celle d'intertextualité.

également dans la manière dont ils traitent les formes qu'ils empruntent à leurs modèles et dans leurs intentions. Il y a ainsi autant de points de vue que d'artistes reproduisant, totalement ou partiellement, une même œuvre. Ce dialogisme au niveau des référents peut se développer et donner lieu à différentes œuvres qui sont peu ou prou les mêmes mais chacune d'elles se distingue de toutes les autres.

Conclusion

Comme tout autre nomination, le titre d'une œuvre d'art est traversé lui aussi par des discours qui y laissent leurs empreintes, des discours qui l'enrichissent et qui l'actualisent. L'enjeu de cette réflexion a été de souligner les enjeux dialogiques eu égard les différentes références interdiscursives qui ont pu être faites à travers les titres-nominations d'œuvres d'art ou les représentations artistiques elles-mêmes. Les titres d'œuvres d'art sont à la fois des produits et des outils dialogiques. Nous admettons toutefois que les œuvres reproduites par les artistes ne sont pas toujours des reprises d'un point de vue strictement sémantique mais elles le restent d'un point de vue plastique. C'est en quelque sorte une émanation visuelle des œuvres. L'analyse des titres observés a mis en valeur différentes logiques de reproduction (grâce aux réinterprétations, aux reformulations, aux reprises et aux réappropriations), de circulation (les citations) et de création (glissement métaphorique, originalité, inventivité) des titres et des œuvres d'art comme représentations d'une praxis sociale évidente. Ces différentes logiques sont donc étudiées comme des formes de dialogisme et de références interdiscursives. Notons également que les buts communicationnels des détournements d'une œuvre d'art par rapport à l'œuvre initiale dépendent évidemment du contexte et varient en fonction des acteurs discursifs respectifs concernés. Les détournements renforcent de la sorte la valeur symboliques des titres-sources en les faisant passer d'une échelle individuelle à une échelle visible. L'interdiscursivité permet de créer des connexions entre les diverses intitulations en les insérant dans de nouveaux contextes, en les mettant en dialogue (Zelfani, 2023). Par ailleurs, cette pratique illustre la volonté constante, de la part des artistes d'activer la mémoire collective permettant ainsi de multiplier la part d'interprétation de l'intitulation en question.

Synthèse de la troisième partie

Nous avons tenté de faire de cette dernière partie de notre thèse une ouverture de l'étude des titres d'œuvres d'art sur l'analyse du discours. En effet et bien que les titres se présentent sous différentes structures morphosyntaxiques, ils sont les noms des œuvres auxquelles ils sont attribués, ils ne peuvent pas s'inscrire dans une perspective qui les limitent soit au lexique, soit à la syntaxe ou leurs combinaisons.

Expression langagière du réel et comme on ne parle jamais à soi-même mais obligatoirement à quelqu'un d'autre, le discours est présent à chaque prise de parole, même quand il s'agit d'attribuer un titre à une œuvre d'art.

La dénomination d'une œuvre d'art est ainsi une nomination qui fait que l'artiste entre en interaction avec d'autres artistes qui lui sont contemporains ou à venir. Production langagière, le titre lui aussi entre en interaction, manifeste ou sous-jacente, avec d'autres titres attribués à d'autres œuvres d'art.

De telles interactions entre artistes d'une part et titres d'œuvres d'art de l'autre débouchent sur le dialogisme interdiscursif des titres. Le dialogisme des titres d'œuvres d'art est double. Il se manifeste à travers les titres attribués comme il se lit à travers les représentations elles-mêmes.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Comme tout travail qui arrive à sa fin, il est temps d'en tirer une conclusion.

Pour passer en revue l'essentiel de ce que nous avons démontré tout au long de cette thèse, il est à la fois nécessaire et intéressant de rafraîchir notre mémoire sur nos interrogations et hypothèses de départ. Celles-ci constituaient la raison même pour laquelle nous nous sommes lancée dans cette étude.

Cette thèse s'est attachée à décrire et à analyser la titrologie dans les arts plastiques du XXe siècle.

Avec le rappel de notre point de départ, nous serons plus à même de résumer ce que nous avons accompli à travers les différentes approches des titres d'œuvres d'art, qui paraissent souvent quelque peu hétérogènes. Notre travail de recherche s'est fondé sur trois cadres de réflexion : le cadre théorique et méthodologique, le cadre conceptuel et épistémologique et enfin l'analyse.

Si nous avons à retracer brièvement le processus de notre recherche, nous découvrons que nous avons répondu tant soit peu aux interrogations qui ont porté d'abord sur le titre en tant que fait linguistique. En effet, les titres d'œuvres d'art constituent un type de titre parmi tant d'autres (titres d'œuvres littéraires, de films, de musiques, etc.). De ce point de vue, un énoncé acquiert le statut de titre seulement s'il entretient une relation de dénomination avec un « cotexte », l'œuvre d'art. C'est l'une des fonctions communes à tous les types de titres : dire l'identité de l'œuvre d'art de façon, souvent définitive, en lui attribuant un « nom ».

Dans notre cas, le contexte est indissociable de l'œuvre d'art et de son titre. Nous avons ainsi démontré que généralement, la concision lexicale et syntaxique caractérise les titres d'œuvres d'art de notre corpus. Cette caractéristique de brièveté est liée à une spécificité des titres, consistant à donner une idée première sur leurs cotextes, une sorte d'annonce de leurs cotextes. Cependant, nous avons constaté que les titres d'œuvres d'art plastique n'ont pas tous cette forme concise ni la même forme lexicale. Une majorité des titres analysés font en sorte que souvent ni leurs fonctions ni leurs sens ne soient compris en dehors du contexte de leur production spécifique. En d'autres termes, seul le contexte permet de les identifier, comme étant des titres, et ils acquièrent, par conséquent, des significations possibles. Même si souvent nous ne comprenons pas ce que le titre veut exprimer sur l'œuvre d'art, nous l'acceptons comme un *bloc désignatif*, comme un énoncé ayant la fonction de désigner un objet d'art. D'où l'idée de figement qui caractérise certains titres comme dénominations. De

surcroît, le titre ne peut pas être soumis à des modifications morphosyntaxiques sinon il perd sa capacité désignative principale : désigner un référent singulier/un objet unique, en l'occurrence l'œuvre d'art. En conséquence, un titre transformé ou décomposé engendre un nouveau titre. Certes, nous observons parfois des doublons : *Le déjeuner sur l'herbe* / *Le déjeuner sur l'herbe* ; *Le bain turc* / *Le bain turc*, mais chaque nouveau titre engendre une nouvelle œuvre, et donc un nouveau référent. Nous avons parlé alors de *variétés des titres* / *variétés des référents*.

Par ailleurs, nous avons montré que c'est surtout au niveau lexical et morphosyntaxique que les différentes structures de titres se distinguent. Tout d'abord, les titres ont des référents de divers domaines (peintures, sculptures, photographies, dessins). Ces domaines artistiques expriment en effet des systèmes sémiotiques différents. Chaque artiste a son propre style et son propre langage qui se manifestent dans ses choix d'intituler sa création. Ensuite, il existe plusieurs modes d'intitulation. Le titre peut être composé d'un mot simple, ou polylexical, composé de plusieurs éléments. Il peut prendre la forme d'une phrase, d'un énoncé ou même d'un micro-texte. En nous appuyant sur l'analyse morphosyntaxique, nous avons regroupé les titres en trois grandes catégories : les titres Npr/N commun, les titres GN/GNE, les titres phrases-énoncés. Les formes non-linguistiques, chiffres ou lettres, ont été également abordées.

L'analyse de ces catégories a démontré que la majorité des titres sont loin d'être explicites sur le contenu de l'œuvre. En effet, le titre ne décrit pas souvent le thème de l'œuvre en question. Ce qui a soulevé plusieurs problèmes dans l'interprétation sémantique et la capacité référentielle du titre. De fait, au départ, un titre n'est qu'un mot ou un ensemble de mots ayant pour fonction essentielle d'attribuer une identité à l'œuvre d'art dont il constitue la légende, voire la clé d'entrée dans les méandres de sa signification. Dès lors, nous nous sommes aperçue que le lexique auquel il a été fait appel se présente sous la forme de diverses formes lexicales et structures syntaxiques. Il fallait en analyser de telles structures pour aboutir à déceler leurs portées sémantiques dans un rapport contiguë avec la référence du titre : une référence sous-jacente. A cet égard, le titre réfère à l'œuvre d'art qui est déjà une représentation d'un objet ou d'un être du monde.

Trois objectifs ont structuré cette étude. Au départ, nous avons proposé une étude du titre d'œuvre d'art, complémentaire aux études et aux théories linguistiques du titre-nom. Nous avons commencé par une revisite des définitions existantes de l'objet titre en nous appuyant sur des considérations théoriques puisées dans la littérature sur la question. Dans cet

objectif, nous avons analysé le titre comme étant une désignation, une dénomination et une nomination de l'œuvre d'art.

Ensuite, nous avons envisagé une étude morphosyntaxique du titre afin de rendre compte de son fonctionnement syntaxique d'abord, sémantique et référentielle par la suite. Au terme de l'étude morphosyntaxique des titres, nous avons pu constater qu'ils sont des formes désignatives polyformes : nom propre, nom commun, adjectif, verbe, phrase, énoncé, expression figée, chiffres, lettres, etc. En fait, la plupart des titres de notre corpus ont des formes étendues (*Derrière la gare Saint-Lazare* ; *Nu de dos à la toilette* ; *Un fût énorme et pur...,* ; *Je dessine lentement*) et des formes polylexicales (*Mère avec ses deux enfants* ; *Vieil homme et enfant dans la rue, Maroc* ; *Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude* ; *Ce que je vois, ce que je pense, ce que je sais*) ou tout simplement des « Sans titre ».

Du point de vue méthodologique, cela implique que l'étude morphosyntaxique du titre doit évaluer les différents sens attachés à celui-ci et prendre en compte les marques linguistiques qui cernent ses propriétés référentielles. Ceci nous a amenée à quitter le terrain purement morphosyntaxique pour traiter les titres dans l'articulation sens/référence. Dès lors, la question du sens et de la référence du titre s'est posée de plein droit. Où réside le sens du titre ? Réside-il dans le linguistique ou dans l'artistique ou bien dans un va et vient entre les deux productions, linguistique et artistique ?

À ce propos, nous avons traité la question du rapport sens/référence des titres attribués par les artistes pour nommer leurs œuvres dans une perspective sémantico-référentielle. Le but était d'explorer la manière dont les titres comme expressions linguistiques réfèrent à des entités du monde. Nous avons examiné les relations entre le titre, le sens et le référent. Voici quelques points que nous avons retenus :

- **Sens et Référence :**

La référence est ce à quoi le titre comme expression linguistique renvoie, c'est-à-dire l'entité du monde qu'il désigne. En d'autres termes, la référence concerne la manière dont le titre se rapporte au monde réel (*Chien* / *Chien de chasse*).

Le sens, quant à lui, est la signification du titre, qui peut être descriptive (*Canard s'épluchant*) ou connotative (*Le soleil bleu*).

- **Types d'expression référentielles :**

Les expressions référentielles sont des éléments linguistiques qui permettent d'identifier et de faire référence à des objets, personnes ou concepts dans un contexte donné (*Le Roi Soleil* (Fig. 12).

Les noms propres : Ils désignent spécifiquement un individu ou un lieu, comme « Marie » ou « Paris ».

Les groupes nominaux définis : Ils incluent des articles définis (comme « le », « la », « les ») et précisent l'identité d'un référent, par exemple, *Les jambes de Pierre Jamet prêtes pour la randonnée* (Pierre Jamet, 1937).

Dans d'autres expressions, *les pronoms* comme « on » dans la phrase *On voit filer plus d'un notaire laissant tomber sa voix en cadence* (Max Ernst, 1929) ou pronom relatif « ce que » dans la phrase *Ce que je vois, ce que je pense, ce que je sais* (Fig. 354), dépendent du contexte qui permet de déceler leur référence.

- **Polysémie :**

Le titre comme forme linguistique peut avoir plusieurs sens associés. Par exemple, le mot « feuille » peut référer à une feuille d'arbre, ou bien une feuille pour écrire. C'est ainsi que la détermination vient en préciser le sens exact : *Feuille roulée* (Albert Giordan, 1980) ; *Feuille de framboisier* (Jean-Pierre Sudre, 1956).

- **Compositionnalité du Sens :**

Le sens global d'un titre est construit à partir de la combinaison du sens des mots qui composent le titre (*Porte-manteau* (Fig. 84)). Ainsi, il ne suffit pas de comprendre le sens de « tête », le sens de « dans les nuages » et les règles syntaxiques de l'ordre des mots pour comprendre l'expression « avoir la tête dans les nuages » (Fig. 105) qui signifie être distrait ou rêveur. À cet effet, le sens global de l'expression est idiomatique et ne peut pas être déduit de manière purement compositionnelle.

En somme, la sémantique référentielle explore comment les mots et les phrases se rapportent au monde réel, tout en tenant compte du contexte et de la pluralité des sens. Autrement dit, il s'agit de l'établissement d'une relation directe entre le « nom » et la « chose » dénommée, en l'occurrence l'œuvre d'art. Néanmoins, tous les titres n'ont pas le même contenu sémantique ni la même valeur référentielle. La richesse sémantique de chaque titre n'est cependant pas le fait qu'il soit une structure inébranlable, mais une structure maniable ouverte à toute interprétation possible : le titre s'interprète et change de sens d'une personne à une autre, d'un contexte à un autre. L'enjeu du titre n'est plus de le limiter à une fonction

stricte : donner un nom à une œuvre d'art. Par conséquent le titre déborde le canevas *stricto sensu* d'un moyen de catalogage des œuvres d'art et peut atteindre un but référentiel : renvoyer à un référent unique.

Au niveau du contenu, les titres se distinguent d'une manière importante. En effet, une grande partie des titres sont assertifs et neutres : tel est le cas des titres mentionnant des noms propres de personne, de lieux, des catégories d'objets ou des genres artistiques (composition, nu, nature morte, etc.). Il en découle une certaine « objectivité ». En revanche, d'autres titres se distinguent par leur « subjectivé » apparente.

Suite à ce cela, nous avons démontré qu'au niveau de l'énonciation les titres dévoilent des caractéristiques spécifiques. Le titre est un énoncé produit par une instance de production, l'artiste ou la critique d'art, dans un cadre énonciatif déterminé, destiné à un interlocuteur potentiel qu'est le public cible. Cette spécificité peut se traduire à travers l'emploi des indicateurs spatio-temporels et des déictiques impliquant ainsi une subjectivité de la part de l'artiste. Le récepteur se trouve ainsi directement interpellé par le titre. L'analyse des titres-énoncés prouve que le lexique et les formulations adoptés sont imprégnés du point de vue énonciatif de l'artiste. Le titre est un « nom » mais surtout l'expression d'un point de vue qui s'inscrit dans un cadre socioculturel et idéologique de sa production et dont l'impact est manifeste. Ainsi, l'analyse de certains titres, comme ceux attribués par Magritte à ses œuvres d'art, par exemple, a démontré que les titres ne s'adressent pas aux mêmes publics. La compréhension de quelques intitulations présuppose un savoir encyclopédique et des compétences discursives, outre les compétences proprement artistiques, du spectateur. Les artistes disposent, dans de tels cas, d'un savoir lexical, voire langagier, assez développé non accessible à tout le monde. Le spectateur de son côté est invité à se laisser entraîner par ces différentes images discursives que lui propose le titre.

Par ailleurs et contrairement au modèle « traditionnel » d'intitulation, la plupart des titres contemporains sont plutôt insolites et contiennent souvent des jeux de mots, des néologismes, des emprunts. De ce fait, leur interprétation ne va pas souvent de soi et leur fonction informative semble restreinte. Ainsi, les titres lancent le récepteur dans l'exploration des multiples méandres sémantiques possibles. À ce propos, Hoek souligne à juste titre que souvent « dans le titre le sens est donné en vrac » (1981 : 42).

La catégorisation des titres et leurs inscriptions dans un cadre socioculturel nous a amené à les étudier dans le cadre du discours. C'est par ce biais que certains titres sont susceptibles d'être gravés dans la mémoire discursive collective. La mémorisation d'un titre dépend, selon nous, de son élégance langagière, de son attractivité du récepteur et de ses

valeurs discursives. Cela tient aussi à sa fonction séductrice et sa manière de toucher le spectateur.

Les titres ne sont plus dès lors détachés tant de leurs cotextes que de leurs contextes. Ils sont ainsi pris dans un faisceau de sens qui les inscrivent dans des discours en interaction. En outre, nous ajoutons que les titres varient aussi en fonction des lieux géographiques, des sociétés et des cultures dans lesquels ils circulent. Ainsi le contexte dispose-t-il d'un rôle crucial dans la détermination de la signification du titre et de son interprétation. Sans lui, il serait impossible de comprendre pleinement les relations entre les faits linguistiques et les faits sociaux (les couches d'histoire et d'idéologies). En effet, chaque titre peut avoir autant de sens possibles que de contextes dans lesquels il est utilisé. Nous avons développé cette idée dans notre approche dialogique du titre. Ce concept réfère à l'interaction qui se constitue entre le discours d'un artiste principal et les discours d'autres artistes, ou entre deux discours internes du même artiste. En d'autres termes, le dialogisme indique la présence de l'autre dans le discours, car le discours émerge dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond.

Le dialogisme aussi bien des titres que des représentations trouve sa justification tant dans les titres repris et revisités que dans les œuvres reproduites. C'est ainsi que nous avons pu démontrer qu'un titre est porteur d'un discours sur l'œuvre d'art à laquelle il est attribué, sur d'autres titres ainsi que sur d'autres. À cet effet, il est appréhendé comme un lieu d'observation des phénomènes de dialogisme et d'interdiscours. La confrontation des données sémantiques et des données discursives a permis de mettre au jour un certain nombre de particularités de la titrologie au niveau du fond et de de la forme. En tout cas, cela peut constituer une piste à explorer lors de recherches ultérieures pour offrir une analyse discursive des titres d'œuvres d'art encore plus fine. Ce travail constitue une contribution à un domaine de recherche linguistique très vaste mais encore peu considéré : le discours intitulant (Hoek, 1981).

Les artistes contemporains puisent indubitablement leur inspiration dans leur héritage culturel, leurs traditions et leur environnement socioculturel, créant des œuvres qui incarnent l'essence de leur culture. En retour, la culture a également une prégnance profonde sur l'art. Par exemple, les artistes issus de divers horizons fusionnent leurs traditions culturelles pour créer des formes d'art hybrides, reflétant leurs expériences et perspectives uniques. De plus, l'art contemporain célèbre la diversité culturelle, encourage le dialogue interculturel et met en lumière les voix sous-représentées, tout en préservant l'identité culturelle.

Cette thèse a fourni les premiers éléments de réflexions sur la manière dont les artistes désignent leurs œuvres d'art en utilisant des séquences identifiantes variées pour référer à leurs créations. Cependant, elle présente certains aspects formels et fonctionnels qui pourraient être développés à l'avenir. Tout d'abord, le nombre de titres analysés dans notre étude était relativement limité. Il serait donc intéressant de tester les résultats obtenus sur un plus grand nombre de titres. Ce qui permettrait de comparer les modes d'intitulation dans chaque domaine artistique, entre la sculpture et la photographie par exemple.

Par ailleurs, l'analyse discursive des titres n'a pas été largement détaillée. Il pourrait être pertinent d'étoffer l'analyse de cet aspect dans les intitulations artistiques. Cela pourrait aider à mieux comprendre comment certains indices discursifs sont utilisés afin d'observer le discours, véhiculé par le titre de l'œuvre d'art et comment ils peuvent être interprétés.

Enfin et étant donné que les productions artistiques sont toujours empreintes de l'environnement socioculturel et même parfois politique de la société où elles sont produites, nous comptons étudier le même phénomène des titres d'œuvres d'art, en langue arabe, par exemple. Nous pourrons également mener des études « transculturelles » et « translinguistiques » afin de voir comment ces dimensions affectent les titres. Ainsi, nous pouvons par exemple s'attendre à ce que les titres ne soient pas les mêmes en Occident, en Tunisie qu'au Japon ou ailleurs. Et même à l'intérieur d'un même pays, il peut y avoir des différences entre les régions linguistiques.

Conclure c'est clore l'analyse, en revanche la recherche sur la titrologie reste ouverte…

BIBLIOGRAPHIE

Achard-Bayle, G. (2001). *Grammaire des métamorphoses. Référence, identité, changement*, Bruxelles : Duculot.

Adam, J-M. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris : Nathan.

Adam, J-M., Bonhomme, M. (2012). *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris : Armand Colin.

Allet, O. (1997). « Israël et Palestine, les paradoxes de l'Histoire », *Mots*, 50, 134-137.

Arrivé, M., Gadet F., Galmiche M. (1986). *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris : Flammarion.

Authier-Revuz, J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris : Larousse.

Azouzi, A. (2011). « Désignation, dénomination et nomination de la langue au discours », In : *L'analyse du discours : notions et problèmes*, Tunis : Sahar éditions, 221-246.

Bakhtine, M. (1977). *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit.

Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard.

Barbéris, J-M. (2001). « Subjectivité. Subjectivité dans le langage. Texte/textualité », In : Détrie, C., Siblot, P., Verine, B. *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris : Honoré Champion, 349-356.

Barbéris, J-M., Bres, J., Siblot, P. (1998). *De l'actualisation*, Paris : C.N.R.S. Éditions.

Barthes, R. (1964). « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 40-51.

Benveniste, É. (1956). « La nature des pronoms », In : *Problèmes de linguistique générale* I, Paris : Gallimard, 251-257.

Benveniste, É. (1970). « L'appareil formel de renonciation », *Langages*, 17, 12-18.

Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale II*, Paris : Gallimard.

Bergson, H. (2011). *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Presses Universitaires de France.

Bertrand, G-A. (2014). « Enjeux, codes et jeux de mots dans les intitulés des œuvres de Christian Dotremont », In : *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon : Fage, 62-70.

BiscHofsBerger M. (2002). « Quel constructivisme pour la linguistique cognitive ? », In : S. Bouquet, S., Rastier, F., *Introduction aux sciences de la culture*, Paris : PUF.

Biserni, M. (2014). « Le titre performatif peint et filmé chez Magritte », In : *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon : Fage, 123-132.

Bokobza, S. (1986). *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*, Genève : Droz, coll. « Stendhalienne ».

Bosredon, B. (1997). *Les titres des tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Paris : PUF.

Bosredon, B. (2002). « Les titres de Magritte : surprise et convenance discursive », *Linx*, 47, 43-54.

Bosredon, B. (2012). « Entre dénomination et catégorisation : la signalétique », *Langue française*, n°174, 11-26.

Bosredon, B., et Tamba, I. (2003). « Aux marges de la phrase écrite : analyse d'univers typographiques autonomes », *L'information grammaticale*, 98, 28-38.

Bosredon, B., Tamba I. (1995). « Titres de tableaux et noms propres », In : Noailly M., *Nom propre et nomination*, Actes du Colloque de Brest 21-24 avril 1994, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail/Klincksieck, 123-135.

Bosredon, B., Tamba, I. (1991). « Verre à pied, moule à gaufres : préposition et noms composés de sous-classe », In : Berthonneau, A-M., Cadiot, P. *Préposition, représentation, référence*, 40-55.

Bosredon, B., Tamba, I. (1992). « Thème et titre de presse : les formules bisegmentales articulées par un 'deux point' », *L'information grammaticale*, 54, 36-44.

Bosredon, B., Tamba, I. (1999). « Une balade en toponymie : de la rue Descartes à la rue de Rennes A toponymic walk from rue Descartes to rue de Rennes », *Linx*, 40, 1-12.

Bottineau, D. (2003). « Iconicité, théorie du signe et typologie des langues », *Cahiers de linguistique analogique*, 209-228.

Brea, J-L., Poinsot, J-M., Rosler, M. (2007). « Discours actuels sur l'histoire de l'art du XXe siècle. Écrire en mots et en objets », *Perspective*, 3, 490-504.

Bréal, M. (1924 [1897]). *Essai de sémantique*, Paris : Gérard Monfort.

Brès, J. (1999). « Vous les entendez ? Analyse du discours et dialogisme », *Modèles linguistiques XX*, 2, 71-86.

Brès, J. (2017). « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14-2, 1-12.

Brès, J., Delamotte-Legrand, R., Madray-Lesigne, F., Siblot, S. (1999). *L'autre en discours*, Montpellier : Publications université de Montpellier, Praxiling/CNRS.

Brès, J., Haillet, P-P., Mellet, S., NØLKE, H., Rosier, L. (2005). *Dialogisme et polyphonie*. *Approches linguistiques*, Bruxelles : Duculot.

Brès, J., Nowakowska, A., Sarale, J-M. (2019). *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*, Paris : Classiques Garnier.

Brogniez, L., Jakobi, M., Loire, C. (2014). *Ceci n'est pas un titre : Les artistes et l'intitulation*, Lyon : Fage.

Brown, G., Yule, G. (1983). *DiscourseAnalysis*, New York : Cambridge UniversityPress.

Butor, M. (1969). *Les mots dans la peinture*, Paris : Skira.

Camprubi, J-B. (2002). *Les fonctions du titre*, Limoges : Presses Univ.

Cassanas, A., Demange, A., Laurent, B., Lecler A. (2007). *Dialogisme et nomination*, Montpellier III : Praxiling Université Paul-Valéry.

Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette Éducation.

Charaudeau, P., Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Seuil.

Charolles, M. (1988). « Les plans d'organisation textuelle : Périodes, chaînes, portées et séquences », *Pratiques*, 57, 3-13.

Charolles, M. (2001). « Référents évolutifs et évolution de la référence », In : Mulder, W., Schnedeckereds, C., *Les référents évolutifs entre linguistique et philosophie*, Klincksiek, 39-97.

Charolles, M. (2002). *La référence et les expressions référentielles en français*, Paris : Ophrys.

Cislaru, G. (2005). *Étude sémantique et discursive du nom de pays dans la presse française avec référenceà l'anglais, au roumain et au russe*, Thèse de doctorat, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

Cislaru, G. (2008). « Le nom de pays comme outil de représentation sociale », *Mots, Toponymes. Instruments et enjeux*, 86, 53-64.

Cislaru, G. (2014). « Noms propres : domaine de définition, domaine de référence, sens », In : Hilgert, E., et al. *Les théories du sens et de la référence : Hommage à Georges Kleiber*, (éds), Res per nomen IV, 467-481.

Cislaru, G., Lecolle, M. (2009). « Noms propres de lieux habités, espace et temporalité », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 1-10.

Cislaru, G., Lecolle, M. (2010). « Noms propres de lieux habités, espace et temporalité », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, Presses de l'Université d'Orléans, 121-137.

Constantin de Chanay, H. (2001). « La dénomination : perspective discursive et interactive », *Cahiers de praxématique*, 36, 169-188.

Corblin, F. (1985). « Les chaînes de référence : Analyse linguistique et traitement automatique », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 1, 123-143.

Cormier, A. (2013). *Rôle de l'énonciation dans l'analyse linguistique du nom propre*. Limoges. Lambert-Lucasn.

Coseriu, E. (2001 [1983]). « Le changement linguistique n'existe pas », In : Engelhard, H-D., Durafour, J-P., Rastier, F., *L'homme et son langage*, Louvain : Éditions Peeters, 413-430.

Couégnas, N. (2008). « La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif », *Protée*, vol. 36 (3), 67-77.

Courtés, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours-de l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette.

Cruse, D-A. (1996). « La signification des noms propres de pays en anglais », In : Rémi-Giraud, S., Rétat, P., *Les mots de la nation*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 93-102.

Darras, B. (2006). *Images et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive*, Paris : Publication de la Sorbonne.

De Biasi, P.M., Jakobi, M., Le Men, S. (2012). *La Fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris : CNRS Editions.

De Mattia-Vivès, M. (2010). « Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides », *ANGLOPHONIA-SIGMA*, 28, Presses Universitaires du Mirail, 151180.

De Saussure, L., Wharton, T. (2019). « La notion de pertinence au défi des effets émotionnels », *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*, 35, 1-25.

De Tienne, A. (1999). « Ceci n'est pas un signe ? Magritte sous le regard de Peirce ». In : Everaert-Desmedt, N., *Magritte au risque de la sémiotique*, (Actes de colloque), Bruxelles : Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 13-27.

De Vogüé, S. (1999). « Construction d'une valeur référentielle : entités, qualités, figures » *Travaux linguistiques du CerLiCO*, La référence 2, 12, 77-106.

Deledalle, G. (1978). « Commentaire », in : *Écrits sur le signe*, Paris *:* Seuil.

Deleuze, G. (1986). *Foucault*, Paris : Editions de Minuit.

Deroy, L. (1956). *L'emprunt linguistique*, Liège : Presses universitaires de Liège, Les Belles Lettres.

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*, Paris : Minuit.

Dessons, G. (2006). *Émile Benveniste : l'invention du discours*, Paris : Éditions In Press.

Détrie, C., Siblot, P., et Vérine, B. (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours*. Paris : Champion.

Détrie, Ch. (1999). « Alain Rabatel, La construction textuelle du point de vue », *Cahiers de praxématique*, 32, 219-222.

Dictionnaire des concepts de la professionnalisation (2013).

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500).

Dictionnaire encyclopédique des termes de l'art (2021), Paris : La maison du dictionnaire.

Dictionnaire Le Gaffiot latin-français (1934), en ligne.

Didrot, D. (1934). *Paradoxe sur le comédien*, Paris : Classiques Larousse.

Dinca, D. (2010). « La néologie et ses mécanismes de création lexicale », In : Gabriela, S., Dincă, D., *Typologie des emprunts lexicaux français en roumain. Fondements théoriques, dynamique et catégorisation sémantique. Revue de Linguistique Romane*, 74. Strasbourg : Société de Linguistique Romane, 589-604.

Doelker, Ch. (2000). U*ne image est plus qu'une image. La compétence visuelle dans la société multimédiatique*, Lausanne : Editions Loisir et Pédagogie.

Dubois J. et al. (1994-1999). *Dictionnaire de linguistique et des Sciences du langage*, Larousse-Bordas : Montréal.

Dubois, J. et al. (1973). *Dictionnaire de Linguistique*, Paris : Larousse.

Dubois, J. et al. (1975). *Lexis, dictionnaire de la langue française*, Paris : Larousse.

Dubois, J.et al. (1994). *Grand Dictionnaire Linguistique et sciences du langage*, Paris : Larousse.

Dubuffet, J. (1986). *Prospectus et tous écrits suivants. Tome II*, Paris : Gallimard.

Duchet, C. (1973). « La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, 12, 49-73.

Ducrot, O., Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Le Seuil.

Dumarsais, C. (1730 [1988]). *Des Tropes ou des différents sens*, Paris : Flammarion.

Dumas, F. (2013). « Les noms des saints dans l'Orthodoxie. Construction du sens en français et en roumain », In : *Le nom propre a-t-il un sens ?* Actes du Colloque d'onomastique d'Aix-en-Provence (juin 2010), Paris : Société française d'onomastique, 223-235.

Dupret, C. (2022). *Le développement de la référence en récit à l'âge préscolaire et scolaire : une analyse multifactorielle*, Thèse de doctorat en Linguistique, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.

Eco, U. (1985). *Apostille au « Nom de la rose »*, France : Grasset.

Eco, U. (1985). *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset.

Eco, U. (1987). *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris : Le livre de poche.

Fiala, P. (1996). « Ex-Yougoslavie, les noms aussi sont morcelés », *Mots*, 47, 144-147.

Fontanier, P. (1968). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.

Foucault, M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier : Fata Morgana.

Foucault, M. (2009). *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard.

Frath, P. (2015). « Dénomination référentielle, désignation, nomination », *Langue française*, 188, 33-46.

Frath, P. (2016). « Référence et dénomination de l'être et du non-être », *Res-per-nomen V : Négation et référence*, 127-143.

Fromilhague, C. (1995). *Les Figures de style*, Paris : Nathan.

Furet, F., Fontana., A. (1968). « Histoire et linguistique. Les titres d'ouvrages au XVIIIe siècle », *Langages*, 11, 112-138.

Gary-Prieur, M-N. (1971). « La notion de connotation(s) », *Littérature*, n°4, 96-107.

Gary-Prieur, M-N. (1994). *Grammaire du nom propre*, Paris : Puf.

Gary-Prieur, M-N. (2016). « Le nom propre comme catégorie de la grammaire », *Langue française 2*, 190, 45-64.

Gaudin, F., et Guespin, L. (2000). *Initiation à la lexicologie française : de la néologie aux dictionnaires*. Bruxelles : De Boeck-Duculot.

Genette, G. (1988). « La structure et les fonctions du titre dans la littérature », *Critique*, n°14, 692-693.

Gérard, P. (2008). « Dénomination et figement », Peter Blumenthal ; Salah Mejri. Les séquences figées : entre langue et discours, *Franz Steiner Verlag*, 131-144.

Giraut, F. (2020). « Dénominations plurielles : quand les noms de lieux se concurrencent ! », *EchoGéo*, 53, 1-8.

Gouvert, X. (2008). *Problèmes et méthodes en toponymie française. Essais de linguistique historique sur les noms de lieux du Roannais*, Thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne - Paris IV.

Greimas, A.J., Courtés J. (1979). *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 1, Paris : Hachette.

Grevisse, M. (1964). *Le bon usage– Grammaire française*, Paris : Duculot.

Grevisse, M., Goosse, A. (1980). *Nouvelle grammaire française*, Paris : Duculot.

Grivel, Ch. (1973). *Production de l'intérêt romanesque « puissance du titre »*, La Haye : Mouton.

Gross, G. (1996). *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Paris : Ophrys.

Groupe μ (1992). *Traité du signe visuel-Pour une rhétorique de l'image*, Paris : Seuil.

Guiraud, P. (1967). *Structures étymologiques du lexique français*, Paris : Larousse.

Guiraud, P. (1979). *Les jeux de mots*, Paris : Presses Universitaires de France.

Gustave, G. (2009). *Leçons de linguistique 1939-1940 : Théorie des parties du discours*, Québec : Presses de l'Université Laval.

Hahn, O. (1964). « Entretien - Marcel Duchamp », *L'Express*, 23 juillet 1964.

Hammad, M. (1983). « L'énonciation : procès et systèmes », *Langages*, n° 70, 35-46.

Haroche, C., Henry, P., Pêcheux, M. (1971). « La sémantique et la coupure saussurienne : langue, langage, discours », *Langages*, 24, 93-106.

Hébert, L. (2011). « Les fonctions du langage », In : Hébert, L., *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp.

Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Hoek, L. (1981). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, New York : Mouton, La Hage.

Huot, H. (2001). *Morphologie. Forme et sens des mots français*, Paris : Armand Colin.

Huyghe, R. (2013). « Noms syncatégorématiques et degrés de dépendance syntactico-sémantique », hal-00975628, 1-13.

Jacobi, D. (1985). « Références iconiques et modèles analogiques dans des discours de vulgarisation scientifique », *Informations sur les sciences sociales*, 24(4), 847-867.

Jacobi, D., Jeanneret, Y. (2013). « Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées », *Culture & Musées*, 47-72.

Jakobson, R. (1963). « Linguistique et poétique », In : *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 09-248.

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit.

Jaubert, A. (2017). « Nommer et faire être. Pragmatique du nom propre et de l'appellatif », *Les Seuils du nom propre*, 1-13.

Jonasson, K. (1994). *Le nom propre : Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve : Duculot.

Jongen, R-M. (2002). *Variation sur la question langagière*, Bruxelles : Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles.

Judd, D., In : *Symposium on « The New Sculture* », New York, 2 mai 196. Manuscrit non publié, Archives of American art, Smithsonian Institution, Washington, DC. Partiellement reproduit dans James Meyer (dir.), Minimalism, Londres, PhaidonPress Limited, 2000, p.211.

Klee, P. (1973). *La pensée créatrice*, Paris : Dessain et Tolra.

Kleiber, G. (1981). *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris : Klincksieck.

Kleiber, G. (1984). « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, 19e année, n°76, La dénomination, 77-94.

Kleiber, G. (1986). « Déictiques, embrayeurs, "token-réflexives", symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L'information grammaticale*, N° 30, 3-22.

Kleiber, G. (1992). « Quand le nom propre prend article : le cas des noms propres métonymiques », In : *Onomastique et langues de contact*, Actes du Colloque d'onomastique de Strasbourg (septembre 1991), Paris : Société française d'onomastique, 11-20.

Kleiber, G. (1994). « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », In : *Langue Française*, n° 103, Le lexique : construire l'interprétation, 9-22.

Kleiber, G. (1994). *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris : Armand Colin.

Kleiber, G. (1997). « Sens, référence et existence : que faire de l'extralinguistique ? », *Langages*, 31e année, n°127, Langue, praxis et production de sens, 9-37.

Kleiber, G. (1999). *Problèmes de sémantique. La polysémie en question*, Villeneuve d'Ascq : coll. Presses Universitaires du Septentrion.

Kleiber, G. (2006). « Sémiotique de l'interjection », *Langages*, Vol 1, n° 161, 10-23.

Kleiber, G. (2008). « Petit essai pour montrer que la polysémie n'est pas un sens interdit », *Université Marc Bloch de Strasbourg & EA 1339 LILPA-Scolia*, 87-101.

Kleiber, G. (2008). « Comment fonctionne ici », *Cahiers Chronos*, N°20, 113-145.

Kleiber, G. (2012). « De la dénominationà la désignation : le paradoxe ontologico-dénominatif des odeurs », *Langue française*, n°174, 45-58.

Kleiber, G. (2018). « Quel type de traits pour la sémantique lexicale ? », In : Ion Gutu (éd.), tome II, Chisinau, CEP USM, 84-97.

Kleiber, G. (2019). « C'est quoi ça, Papa ? ou Histoire de sens partagé », In : G., et Nyckees V., (éds), *Le partage du sens. Approches linguistiques du sens commun*, Londres : ISTE éditions Ltd, 31-49.

Kleiber, G. (2020). « Sur le sens et la référence des unités lexicales : quelques marques et remarques », In : Hilgert E., Palma S., Kleiber, G., Frath P., Daval, R., (éds), Lexique et référence. Res per Nomen VII, 267-293.

Kleiber, G. (2022). « Sémantique référentielle », In : Biglari, A., Ducard, D., *La sémantique au pluriel*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 207-224.

Komur-Thilloy, G. (2010). *Presse écrite et discours rapporté*, Paris : Orizons.

Krieg, A. (2000). « La dénomination comme engagement », *Langage et société*, 93, 33-69.

Krieg-Planque, A. (2011). « Les « petites phrases » : un objet pour l'analyse des discours politiques et médiatiques », *Communication & langages*, N° 168, 23-41.

Kripke, S. (1972). « Naming and Necessity », In : Davidson, D., Harman, G., Semantics of Natural Language (Dordecht : D. Reidel).

Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*, Cambridge : Harvard University Press.

Kristeva, J. (1969). *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.

Kwaśna, T. (2014). « L'art dans la didactique littéraire : la métaphore dans la peinture de René Magritte », *Synergies Pologne*, n°11, 101-112.

Ladrière, J. (1999). « Représentation et connaissance », in : *Encyclopædia Universalis*, (cédérom version 5).

Laroche, J-M. (1983). « Tentative d'éclaircissement : les noms de pays », *The Canadian Modern Language Review*, 39/4, 889-894.

Larousse, en ligne.

Larrivée, P. (2008). « Qu'est-ce que la sémantique peut dire du sens lexical ? », *Langages*, 3-13.

Larrivée, P. (2008). *Une histoire du sens : panorama de la sémantique linguistique depuis Bréal*, Bruxelles : GRAMM-R Études de linguistique française.

Laurendeau, P. (1998). « Théorie des opérations énonciatives et représentations : la référenciation », *Cahiers de praxématique*, 31, 91-114.

Laurent, B. (2004). « Comme de longs échos qui se confondent... dans le nom de marque et de produit », *Cahiers de praxématique*, 43, 57-80.

Laurier, D. (1993). *Introduction à la philosophie du langage*, Liège : Pierre Margada.

Le Pesant, D., Mathieu-Colas M. (1998). « Introduction aux classes d'objets », *Langages*, n° 131, 6-33.

Le Petit Robert des noms propres (2018).

Lecolle, M. (2007). « Polysignifiance du toponyme, historicité du sens et interprétation en corpus. Le cas de Outreau », *Interprétation, contextes, codage*, 6, 101-125.

Lecolle, M. (2014). « Dénomination de groupes sociaux : approche sémantique et discursive d'une catégorie de noms propres », *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF*, 2265-2281.

Lecolle, M. (2015). « Jeux de mots et motivation : une approche du sentiment linguistique », In : *Enjeux du jeu de mots : Perspectives linguistiques et littéraires*, Berlin : De Gruyter, 217-243.

Lecolle, M., Paveau, et M.A., Reboul-Touré, S. (2009). *Le nom propre en discours* : Presses Sorbonne Nouvelle : Paris.

Lecolle, M., Paveau, M-A., Reboul-Toure, S. (2009). « Les sens du nom propre en discours », *Les Carnets du Cesdiscor*, n°11, Presses Sorbonne nouvelle, 9-20.

Legé, A. (2015). « Titrologie : une nouvelle approche génétique », DIGA. Consulté le 17 juin 2024, à l'adresse https://doi.org/10.58079/nmab.

Lehmann, A., Martin-Berthet, F. (2002). *Introduction à la lexicologie*, Paris : Nathan.

Leimdorfer, F. (1985). « Analyse sociolinguistique des titres d'écrits académiques et sociologie de la science », *Langage et société*, n°31, 39-61.

Leplatre, O. (2000). *A plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Age au XXe siècle*, Lyon 3 : Université Jean Moulin, C.E.D.I.C.

Lercher, A. (1985). *Les mots de la philosophie*, Paris : Belin.

Lerot, J. (1983). *Abrégé de linguistique générale*, Louvain-la-Neuve : Cabay.

Leroy S., Muni, T. (2007). « Une date dans la description linguistique du nom propre : l'Essai de grammaire de la langue française de Damourette et Pichon », *Lalies*, 27, 115-190.

Leroy, S. (2004). *Le Nom propre en français*, Paris : Ophrys.

Littré

Loire, C. (2014). « Fabriques du titre. New York 1959-1975 », In : *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon : Fage éditions, 178-200.

Longhi, J. (2012). « Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation », *Arts et Savoirs*, N°2, 1-9.

Ludovic, F. (1997). « La dénomination d'objets : théories et données », *L'année psychologique*, vol. 97, n°1, 113-146.

Magritte, R. (1979). *Écrits complets*, Paris : Flammarion.

Magritte, R. (1999). *Les mots et les images*, Belgique : LABOR.

Maingueneau, D. (1994). *L'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette.

Maingueneau, D. (1998). *Analyser les textes de communication*, Paris : Armand Colin.

Maingueneau, D. (2000). *Analyser les textes de communication*, Paris : Nathan.

Maingueneau, D. (2012). *Les phrases sans texte*, Paris : Armand Colin.

Martin, R. (1997). « Sur les facteurs du figement lexical », In : Martins-Baltar, M. (éds.), *La locution : entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses : ENS Éditions, 291-305.

Martin, R., Pellat, J-Ch., Rioul, R. (2004). *Grammaire méthodique du français*, Paris : P.U.F.

Martine, J., Maryse, R. (2011). « Positions énonciatives pour apprendre dans les différentes disciplines scolaires : une question pour la didactique du français ? », *Pratiques*, 149-150.

Martinet, A. (1967). *Éléments de linguistique générale*, Paris : Collection U2 15.

Mathieu-Colas, M. (1996). « Essai de typologie des noms composés français », *Cahiers de Lexicologie*, 69, 71-125.

Mejri, S. (2000). « Figement et dénomination », *Meta*, 45(4), 609–621.

Mejri, S. (2003). « Le figement lexical », *Cahiers de lexicologie*, 82, 23-39.

Mejri, S. (2005). « Figement absolu ou relatif : la notion de degré de figement», *Linx*, 53,183-196.

Melin, C. (2014). « Art & Language, l'art de la re-description », In : *Ceci n'est pas un titre, les artistes et l'intitulation*, Lyon : Fage.

Mellet, S. (2000). « Les trois niveaux de la construction aspectuelle », *Scolia* 13, 139-153.

Mercier, F-G., Paillet, A-M. (2018). *Le sens de l'humour. Style, genres, contexte*, Louvain la neuve : Academia-L 'Harmattan.

Milner, J-C. (1976). « Réflexions sur la référence », *Langue française*, 30, 63-73.

Mitterand, H. (1977). « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac », *Communications*, n° 27, repris dans *Le Discours du roman*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1986.

Mitterrand, H. (1979). *Les titres dans les romans de Guy des Cars*, Paris : Nathan.

Moirand, S. (1976). Aller en Chine, en Iran ou au Pérou. Le français dans le monde, 124, 31-32.

Moirand, S. (2002). « Entrée « Dialogisme » », In : Charaudeau, P., Maingueneau, D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 175-178.

Moirand, S. (2007). *Les discours de la presse quotidienne*, Paris : PUF.

Moirand, S. (2014). « Trois notions à l'épreuve de la dimension morale du discours », *Pratiques*, 163-164, 1-15.

Molino, J. (1982). « Le nom propre dans la langue », *Langages*, n°66, 5-20.

Morizot, J., Pouivet, R. (2012). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris : Armand Colin Dictionnaires.

Mortureux, M-F. (2008). *La lexicologie entre langue et discours*. Paris : Cursus, 2e édition, Armand Colin.

Neveau, F. (2004). *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris : Armand Colin.

Niklas-Salminen, A. (1997). *La lexicologie*, Paris : Cursus, 2e édition, Armand Colin.

Niklas-Salminen, A. (2013). *La lexicologie*, Paris : Armand Colin.

Nobert, M. (1983). « Le titre comme séduction dans le roman Harlequin : une lecture sociosémiotique », *Études littéraires*, 16(3), 379–398.

Noël, B. (1998). *Magritte*, Paris : P.O.L.

Nogueira, I. (2013). *Théorie de l'art au xx siècle : modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*, Paris : L'harmattan.

Nougé, P. (1980). *« Dernières recommandations » dans Histoire de ne pas rire (1956)*, Lausanne : L'Age d'homme, Cistre-Lettres différentes.

Nussbaum, V. (2005). *L'Identité à l'œuvre. Titre, portrait et nom dans la peinture et au cinéma*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, Suisse.

Nyckees, V. (1998). *La sémantique*, Paris : Belin.

Nycole, P. (2008). « Les titres-les sculptures-les lieux. Une relation d'inter-différance », *Portée*, 36(3), 79-87.

Paquin, N. (2008). « Le titre des œuvres : un « titulus » polyvalent », *Protée*, 36(3), 5-10.

Paveau, M-A. (2006). *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Paveau, M-A. (2007). « Discours et cognition : les prédiscours entre cadres internes et environnement extérieur », *Corela*, HS-6, 1-26.

Paveau, M-A. (2008). « Le toponyme, désignateur souple et organisateur mémoriel. L'exemple du nom de bataille », *Mots. Les langages du politique*, 86, 23-35.

Paveau, M-A. (2012). « Ce que disent les objets. Sens, affordance, cognition », *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, n° 9, 53-65.

Paveau, M-A. (2013). *Langage et Morale. Une éthique des vertus discursives*, Limoges : Lambert-Lucas.

Payant, R. (2004). « L'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », Parachute, essais choisis 1975-1984, Bruxelles, ANTE POST a.s.b.l., 53-63.

Peirce, C. (1978). *Écrits sur le signe*, rassemblés et commentés par Deledalle, G., Paris : Seuil.

Perret, D. (1970). « Les appellatifs », *Langages*, 5e année, n°17, L'énonciation, 112-118.

Perret, M. (1994). *L'Énonciation en grammaire de texte*, Paris : Nathan.

Petit, G. (2001). « Pour une conception lexicologique de la dénomination », *Cahiers de praxématique*, 36, 1-24.

Petit, G. (2001). « Pour une conception lexicologique de la dénomination », *Cahiers de praxématique*, 36, 1-24.

Petit, G., Haillet., P., Salvador, X-L. (2017). *La dénomination : lexique et discours*, Paris : Honoré Champion éditeur.

Pic, M. (2014). *Lire le titre. Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard de Stéphane Mallarmé*, In : *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon : Fage, 46-59.

Polguère, A. (2015). « Non-compositionnalité : ce sont toujours les locutions faibles qui trinquent », *Verbum XXXVII*, n° 2, 257-280.

Porquier, R. (2001). « Mots-phrases, phrasillons, locutions-énoncés : aux frontières de la grammaire et du lexique en français langue étrangère », *Langue française*, n°131, Grammaires d'enseignants et grammaires d'apprenants de langue étrangère, 106-123.

Pottier, B. (1974). *Linguistique générale : théorie et description*, Paris : Klincksieck.

Pottier, B. (1974). *Linguistique générale, Théorie et description*. Paris : Hachette.

Pruvost, J., Sablayrolles, J.F. (2016). « Chapitre IV. Un signe linguistique variable », *Les néologismes*, 52-90.

Raccah, P-Y. (1990). « Signification, sens et connaissance : une approche topique », In : Cahiers de linguistique française N°11, Marquage linguistique, inférence et interprétation dans le discours, Actes du 4ème colloque de Pragmatique de Genève, 16-18 octobre 1989, Université de Genève, 179-198.

Rastier, F. (1987). *Sémantique interprétative,* Paris : Puf.

Rastier, F. (2001). « L'hypallage & Borgès », *Variaciones Borges*, 11, 3-33.

Recanati, F. (1983). « La sémantique des noms propres. Remarque sur le désignateur rigide », *Langue française*, n°57, 106-118.

Reuter, Y. (2013). *Dictionnaire des concepts fondamentaux des didactiques*, Bruxelles : De Boeck.

Rey, A. (1976). *Théories du signe et du sens,* Paris : Klincksieck Linguistiques.

Rey, A. (1977). *Le Lexique : images et modèles*, Paris : Colin.

Rey, A. (2004). *Préface Le Petit Robert des Npr* : XI.

Rey-Debove, J. (1987). *Métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Paris : Armand Colin.

Rey-Debove, J. (1995). « Nom propre, lexique et dictionnaire de langue », In : Noailly, M., *Nom propre et Nomination*, Paris : Klincksieck, 107-122.

Ricœur, P. (1996). « Soi-même comme un autre », In : *Académie*, 9ème édition. Seuil, Points Essais.

Riegel, M., Pellat, J-C., Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.

Roig, A. (2010). « L'article, apport ou support du nom ? Réponse par l'argument fonctionnel de l'actualisation », *Travaux de linguistique 2*, n°61, 115-133.

Rosier, L. (2008). *Le discours rapporté en français*, Paris : Ophrys, « L'essentiel français ».

Sablayrolles, J-F. (2000). *La néologie en français contemporain : examen du concept et analyse de productions néologiques récentes,* Paris : Honoré Champion.

Sablayrolles, J-F. (2003). *L'innovation lexicale,* Paris : Honoré champion.

Sanouillet, M. (1975). *Duchamp du signe*, Paris : Flammarion.

Sarale, J-M. (2021). *Praxème, Langage et société* 2021/HS1, 285-288.

Sarrazin, S. (2001). « Gilles Luquet, Regards sur le signifiant », *Cahiers de praxématique*, 36, 1-5.

Saussure, F. (1995 [1916]). *Cours de linguistique générale,* Paris : Grande Bibliothèque Payot.

Saussure, F. (1996). *Cours de linguistique générale*, France : Editions Payot et Rivages.

Schapira, Ch. (1999). *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Paris : OPHRYS.

Schnedecker, C. (1997). *Nom propre et chaînes de référence*, Paris : Klincksieck.

Schwarze, Ch. (2001). *Introduction à la sémantique lexicale*, Germany : Tübingen : Narr.

Searle, J-R. (1972). *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, trad. fr. H. Pauchard, Paris : Hermann [1969].

Seuren, P.A.M. (1975). *Tussentaal en denken, Eenbijdragetot de empiriche fun derigen van de semantiek*, Utrecht : Oosthoek, Scheltema en Holkema.

Shokhenmayer, E. (2009). *Champs associatifs des noms propres et mécanismes de la compréhension textuelle*, Thèse soutenue de doctorat, l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense École Doctorale 139 « Connaissance, Langage, Modélisation ».

Shokhenmayer, E. (2011). « Connotation du nom propre, ou si Nicolas Chauvin était « chauviniste » », *Nouvelle revue d'onomastique*, n°53, 211-237.

Siblot, P. (1990). *Georges Kleiber, La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical, Cahiers de praxématique*, 15, 170-173.

Siblot, P. (1997). « D'un nom l'autre », *N.R.O.*, n° 29-30, 3-18.

Siblot, P. (1997). « Nomination et production de sens : le praxème », *Langages*, n°127, 38-55.

Siblot, P. (1998). « De l'un à l'autre. Dialectique et dialogisme de la nomination identitaire », In : Bres et al., *L'autre en discours*, Montpellier : Praxiling ; Dyalang, 27-43.

Siblot, P. (2001). » De la dénominationà la nomination. Les dynamiques de la signifiance nominale et le propre du nom », *Linguistique de la dénomination*, 36, 189-214.

Siblot, P. (2007). « Nomination et point de vue : la composante déictique des catégorisations lexicales », In : *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 25-38.

Spinoza, B. (1677). *L'Ethique. Deuxième partie : De la nature et de l'origine de l'esprit, Scolie de la Proposition XVIII*, Paris : Gallimard.

Stosic, D., Fagard, B. (2012). « Formes et sens : de l'unicité à la variabilité », *Langages*, 188, 3-24.

Świątkowska, M. (2006). « L'interjection : entre deixis et anaphore », *Langages*, n° 161, 47-56.

Tesnière, L. (1965). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris : Klincksiek.

TLFi

Touratier, C. (2010). *La sémantique*, Paris : Armand Colin.

Tunger, V. (2005). *Attirer et informer. Les titres d'expositions muséales*, France : L'Harmattan.

Ulmann S. (1952). *Précis de sémantique française*, Switzerland : Francke & Berne.

Van Langendonck, W. (2000). « La théorie du nom propre et la neurolinguistique », *Nouvelle revue d'onomastique*, n°35-36, 13-24.

Van Langendonck, W. (2007). *Theory and Typology of ProperNames*, New York : Mouton De Gruyter.

Van Raemdonck, D., Detaille, M. (2009). « Le sens grammatical. Référentiel à l'usage des enseignants », (sur www.communelangue.com).

Vaxelaire, J-L. (2005). *Les Noms propres : une analyse lexicologique et historique*, Paris : Champion.

Vayssières, Z. (2013). *Le titre dans tous ses états*, Paris : Archibooks.

Vendler, Z. (1967). *Linguistics in Philosophy*, New York : Cornell UniversityPress.

Wald, P. (2012). « La langue est un fait social. Rapports entre la linguistique et la sociologie avant Saussure », *Langage et société*, N° 142, 103-118.

Wang, Ch. (2017). *Les emplois appellatifs de Mlle et son paradigme énonciatif en français contemporain*, Thèse de doctorat, Lyon, École normale supérieure.

Weinrich, H. (1973). *Le Temps, Le récit et le commentaire*, Paris : Seuil.

Wilmet, M. (1997). *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve : Duculot.

Wilmet, M. (1997). *Grammaire critique du français*, Paris : Hachette.

Winter-Froemel, E., Zirker, A. (2015). « Jeux de mots, enjeux et interfaces dans l'interaction », In : *Enjeux du jeu de mots : Perspectives linguistiques et littéraires*, Berlin : De Gruyter, 1-28.

Wulff, H-J. (1983). SemioticheDimensionen des Titels. In : Wulff, H-J., *Zur Textsemiotik des Titels*, Munster: MAKS, 158-198.

Zelfani, R. (2020). *L'intitulation en peinture : Du sens aux valeurs pragmatico-discursives*, Éditions universitaires européennes.

Zelfani, R. (2023). « Approche dialogique des titres d'œuvres d'art », In : *Problèmes de la philologie : aspects théoriques et pratique*, 221-226.

Zufferrey, S., Moeschler, J. (2012). « Le rapport entre langage, monde et pensée : concepts », *Initiation à l'étude du sens*, 23-36.

SITOGRAPHIE

http://dspace.usarb.md:8080/jspui/handle/123456789/6510

http://www.fls.rnu.tn/storage/app/public/Publication/Lintitulation%20en%20peinture.pdf

http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp.

https://diga.hypotheses.org/289

https://spiegato.com/fr/quest-ce-que-xanadu

https://unphilosophe.com/2016/11/07/magritte-une-esthetique-du-mot/

https://www.centrepompidou.fr/fr/collection/arts-plastiques

https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/ynH4USZ

https://www.fabula.org/actualites/45964/pouvoirs-du-titre-genese-et-enjeux-de-l-intitulation-artistique-a-l-epoque-contemporaine-xixe-xxie-.html

https://www.jstor.org/stable/2953764

https://www.telerama.fr/sortir/la-joconde-en-rubiks-cubes-invader-nous-raconte-lhistoire-dune-oeuvre-insolite,n6608366.php

https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8871146/legende

C

cognition, 52, 228, 330
contexte, i, 5, 6, 13, 14, 18, 21, 27, 32, 35, 45, 50, 52, 61, 62, 64, 65, 69, 75, 83, 92, 93, 96, 109, 111, 113, 117, 136, 137, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 172, 176, 178, 179, 183, 186, 191, 202, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 222, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 232, 234, 237, 240, 251, 254, 255, 257, 261, 262, 265, 266, 267, 269, 271, 277, 278, 282, 285, 286, 287, 294, 299, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 310, 313, 315, 328
cotexte, 19, 61, 189, 211, 257, 265, 310

D

décontextualisation, 8, 207, 278
déictiques, 7, 136, 207, 216, 254, 255, 256, 257, 260, 267, 268, 269, 270, 314
dénomination, 8, 13, 21, 23, 24, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 41, 43, 45, 52, 57, 59, 61, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 77, 78, 79, 82, 90, 91, 111, 112, 116, 118, 122, 128, 133, 140, 144, 147, 164, 174, 177, 179, 186, 187, 189, 190, 196, 197, 199, 201, 209, 216, 217, 222, 223, 226, 227, 232, 233, 235, 238, 240, 247, 250, 254, 267, 308, 310, 312, 318, 319, 321, 323, 325, 326, 328, 330, 332, 377
désignation, 6, 8, 13, 15, 18, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 43, 44, 45, 59, 91, 109, 111, 112, 131, 140, 144, 147, 164, 165, 190, 211, 235, 247, 250, 312, 323, 326
dialogisme, i, 8, 9, 33, 140, 156, 207, 271, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 288, 289, 292, 294, 295, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 307, 308, 315, 319, 320, 332
discours, 3, i, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 19, 23, 24, 26, 29, 32, 33, 34, 36, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 76, 86, 92, 93, 109, 112, 113, 114, 118, 128, 129, 130, 133, 135, 136, 141, 144, 152, 170, 178, 192, 196, 198, 202, 207, 209, 212, 222, 227, 228, 233, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 263, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 292, 293, 294, 297, 298, 300, 306, 308, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 340

E

énoncé, 9, 43, 83, 87, 92, 109, 135, 136, 137, 138, 141, 144, 152, 153, 157, 176, 179, 190, 216, 227, 228, 229, 231, 234, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 273, 278, 282, 284, 287, 294, 310, 311, 312, 314, 321
Énonciation, 272, 330
expression référentielle, 147, 210, 240, 257, 270

F

figement, 43, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 92, 310, 323, 328
fonction, 3, 5, 7, 14, 18, 19, 20, 21, 23, 28, 30, 32, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 52, 58, 62, 65, 68, 81, 89, 90, 91, 92, 97, 109, 112, 117, 119, 121, 122, 126, 128, 134, 137, 140, 141, 142, 143, 150, 151, 153, 157, 158, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 192, 193, 203, 207, 209, 210, 212, 215, 220, 223, 227, 231, 233, 234, 241, 243, 247, 249, 250, 255, 262, 288, 293, 307, 310, 311, 313, 314, 315, 376, 379, 380, 381

I

interaction, iii, 1, 8, 52, 93, 162, 200, 201, 209, 217, 230, 235, 266, 275, 277, 278, 279, 281, 288, 296, 302, 306, 315, 333
interdiscours, 215, 238, 249, 285, 315

L

lexical, 30, 31, 43, 49, 60, 64, 67, 68, 70, 77, 79, 82, 83, 87, 92, 94, 110, 112, 117, 131, 147, 189, 190, 200, 212, 231, 311, 314, 326, 328, 332
linguistique, i, 1, 2, 3, 5, 6, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 30, 31, 34, 35, 37, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 101, 107, 109, 111, 113, 117, 122, 126, 129, 132, 136, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 199, 201, 202, 211, 212, 213, 227, 228, 229, 235, 237, 238, 240, 242, 243, 244, 246, 247, 251, 253, 260, 264, 268, 270, 277, 294, 303, 310, 312, 313, 315, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 342, 351, 357, 364

M

morphosyntaxe, i, 2, 70, 91, 92, 96

N

nomination, i, 8, 13, 23, 24, 32, 33, 34, 44, 45, 59, 90, 111, 117, 119, 177, 179, 235, 267, 279, 281, 283, 285, 291, 292, 306, 308, 312, 318, 319, 320, 323, 332

R

récit, 270, 272, 273, 323, 333
référence, i, 7, 21, 22, 27, 30, 34, 38, 43, 46, 49, 51, 52, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 86, 92, 93, 112, 113, 116, 117, 118, 120, 124, 128, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 166, 171, 172, 173, 182, 190, 192, 193, 195, 198, 201, 202, 207, 209, 210, 212, 213, 226, 229, 234, 246, 248, 254, 257, 265, 268, 271, 272, 282, 286, 287, 288, 290, 294, 295, 301, 305, 311, 312, 313, 319, 320, 321, 323, 325, 326, 328, 332, 368, 369, 370, 372, 374, 376, 377, 379, 382, 384, 386
référent, i, 5, 6, 7, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 53, 58, 60, 61, 65, 66, 68, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 87, 89, 92, 107, 109, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 124, 128, 129, 131, 136, 138, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 162, 165, 172, 173, 178, 180, 189, 190, 191, 195, 196, 201, 207, 212, 216, 223, 226, 227, 228, 230, 231, 239, 240, 241, 243, 247, 257, 260, 266, 267, 269, 285, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 302, 304, 306, 311, 312, 313, 314
référer, 2, 3, 23, 31, 42, 47, 61, 75, 138, 151, 152, 153, 156, 172, 178, 211, 215, 223, 229, 232, 257, 313, 316
représentation, 2, 4, 14, 15, 25, 26, 29, 33, 35, 38, 39, 48, 50, 51, 58, 61, 62, 63, 64, 73, 81, 89, 90, 96, 113, 117, 119, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 136, 137, 139, 141, 143, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 159, 161, 165, 167, 168, 169, 172, 173, 176, 180, 183, 184, 185, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 200, 201, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 246, 256, 257, 265, 269, 281, 285, 286, 288, 289, 292, 293, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 311, 319, 320
reprise, 262, 280

S

sémantico-référentielle, 3, 8, 38, 87, 91, 92, 93, 94, 102, 146, 158, 187, 251
sens, i, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 14, 18, 22, 25, 29, 30, 32, 33, 34, 43, 49, 51, 53, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 83, 86, 87, 88, 92, 93, 96, 101, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 117, 119, 122, 128, 129, 131, 133, 137, 142, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 253, 255, 258, 259, 262, 265, 266, 267, 268, 270, 273, 274, 275, 278, 279, 281, 285, 288, 289, 290, 292, 294, 295, 300, 302, 305, 306, 310, 312, 313, 314, 315, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 368, 370, 373, 374, 376, 380, 381, 382, 384, 386

U

unité lexicale, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 75, 77, 81, 83, 92, 103, 146, 199, 227
usage, 31, 33, 44, 51, 53, 62, 63, 64, 65, 68, 82, 116, 119, 120, 148, 152, 153, 155, 158, 160, 211, 212, 214, 216, 231, 240, 296, 305, 324, 333

ANNEXES

Annexes I – Corpus
Annexes II – Enquête

Annexes I – Corpus

Abréviations utilisées

AD	Analyse du discours
Adj	Adjectif
Adv	Adverbe
Fig.	Figure
GN	Groupe nominal
GNE	Groupe nominal étendu
Gpré	Groupe prépositionnel
L'OA	L'œuvre d'art
N	Nom
N composé	Nom composé
NC	Nom commun
Npl	Nom propre de lieu
Npr	Nom propre
Ø	Déterminant zéro
SF	Séquence figée

Titres	Nom de l'artiste	Date	Pays d'origine	Genre artistique	Catégorie morpho-syntaxique	Domaine de définition
" 77 "	Robert Breer	1977	États-Unis	Photographie	Structure non-linguistique	Titre d'une œuvre d'art
"Dansez le menuet"	Lucien Hervé	1962	Autriche-Hongrie	Photographie	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
"Oui"	Marc Riboud	1962	France	Photographie	Mot-Phrase	Titre d'une œuvre d'art
"Tautologie de terreur sans tête..."	Ghérasim Luca	1962	Romanie	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
229 Boulevard Raspail	Man Ray	1928	États-Unis	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
2850 T&P, 27, 28, 29 VI 98, h/t, 260 x 300	Vincent Corpet	1998	France	Peinture	Structure non-linguistique	Titre d'une œuvre d'art
A mon seul désir	Gérard Fromanger	1979	France	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
A Orléans	Teo Hernandez	1989	Mexique	Photographie	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Abraham	Barnett Newman	1949	New York	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Adam et Eve	Robert Couturier	1946	France	Sculpture	2 Npr coordonnés	Titre d'une œuvre d'art
Adam et Eve	Richard Lindner	1970	Allemagne	Dessin	2 Npr coordonnés	Titre d'une œuvre d'art
Ah ! Paris	Tania Mouraud	1983	France	Photographie	Interjection + Npr	Titre d'une œuvre d'art
Ailleurs	Maurice Henry	1947	France	Dessin	Adverbe	Titre d'une œuvre d'art
Air	Kenneth Noland	1964	États-Unis	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Aller et retour	Klaus Rinke	1985	Allemagne	Dessin	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Ame déçue	Anonyme	SD	SP	Peinture	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Arabe	Georges Rouault	1938	France	Peinture	Ø NC ou Adj	Titre d'une œuvre d'art
Art méchant	Serge III	1980	France	Dessin	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Aspirateur DC 01	James Dyson	1993	Royaume-Uni	Objet	ØNP	Titre d'une œuvre d'art

Assia	Charles Despiau	1937-1941	France	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Assiette	Maurice de Vlaminck	1910-1920	France	Objet	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Au bord du Danube	Stefan Popescu	1916	Romanie	Peinture	Groupe prépositionnel	Titre d'une œuvre d'art
Autoportrait à Saint-Tropez	Man Ray	1957	États-Unis	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Autoportrait de Jean Daligault	Jean Daligault	1942-1943	France	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Autoportrait ou portrait d'Eli Lotar	Eli Lotar	1926-1946	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude	Richard Baquié	1984	France	Objet	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Avenue de Châtillon, Paris	Louis Stettner	1947-1951	États-Unis	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Avenue des Gobelins	Edith Claire Gérin	1954	France	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Avenue René Coty, Paris	Bruno Réquillart	1974	France	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Bagage de lune	Louise Nevelson	1959	Russe	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Bague	Julio González	1919	Espagne	Objet	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Baigneuse couchée	Marcel-Antoine Gimond	1925	France	Sculpture	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Bal du rat mort	Harry Gruyaert	1979	Belgique	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Baladeur TPS-L2	Akio Morita	1979	Japon	Objet	ØNP	Titre d'une œuvre d'art
Banlieue parisienne	Albert Marquet	1908	France	Peinture	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Barque au bord de l'eau, Naples	Jean Moral	1934	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Beauté rayonnante	André Derain	1939	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Bijoux	Jean Moral	1934	France	Photographie	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Blanc	Simon Hantaï	1981-1984	Hongrie	Peinture	Adjectif	Titre d'une œuvre d'art

Blanc à l'intérieur	Cecilia Edefalk	1998	Suède	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Blanc et Noir	Man Ray	1935	États-Unis	Photographie	Groupe adjectival	Titre d'une œuvre d'art
Bol	Yves Guillot	1988	France	Photo	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Bonheur	Charles Lapicque	1977	France	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Boomerang	Richard Serra	1973	France	Photographie	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Boulevard du Montparnasse	Maurice Tabard	1930	France	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Boulevard st. Martin	Lucien Aigner	1937	Autriche-Hongrie	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Bretagne	Gaston Paris	1935	France	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Brisés	Pierre Buraglio	1985	France	Sculpture	Adjectif	Titre d'une œuvre d'art
Cadeau	Man Ray	1921	États-Unis	Objet	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Café	Eli Lotar	1929	France	Photographie	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Canard s'épluchant	Jane Poupelet	1904	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Ce que je vois, ce que je pense, ce que je sais	Georgik	1989	Suisse	Dessin	3 Phrases juxtaposées	Titre d'une œuvre d'art
Ceci continue de ne pas être une pipe	René Magritte	1952	Belgique	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Ceci n'est pas une pipe	René Magritte	1929	Belgique	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Ceci n'est pas une pomme	René Magritte	1964	Belgique	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Ceux qui bâtissent des églises	Jean-M Alberola	1989-1990	Algérie	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Chaise, palette et chiffon	Jean Pougny	1943-1944	Russe	Peinture	ØNoms communs coordonnés	Titre d'une œuvre d'art
Chat	Anne-Marie Profillet	1927	France	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Chien	Henri Gaudier-Brzeska	1914	France	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Chien de chasse	Jean Moral	1935	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Christ à la robe verte	Georges Rouault	1953	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Christ au bord du lac	Georges Rouault	1949	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Ci-contre	Moï Ver	1931	Lituanie	Photographie	Locution adverbiale	Titre d'une œuvre d'art
Combat d'ombre ou La tragédie grecque	Jean Bazaine	1974	France	Peinture	ØNC cordonné	Titre d'une œuvre d'art
Comédie italienne	Luigi Corbellini	1937	Italie	Peinture	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Composition	Natalia Gontcharova	1913-1914	Russe	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Composition à la cheminée	Albert André	1963	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Conversation animée	Charles Lapicque	1946	France	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Couple	John De Andrea	1971	États-Unis	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Couscoussier ABD01	Abdelkader Abdi	1999	Algérie	Objet	ØNP	Titre d'une œuvre d'art
Cristal de roche	Anonyme	SD	SP	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Danseuse à la marguerite	Julio González	1937	Espagne	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Danseuse de Flamenco	Jean Moral	1934	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
De forces mouvantes	Jean Dewasne	1970-1980	France	Dessin	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
De mémoire	Christophe Vigouroux	1994-1995	France	Dessin	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Debout	Daniel Masclet	1945	France	Photographie	Adv. Ou Adj	Titre d'une œuvre d'art
Déçue, la mariée se rhabilla	Sylvie Blocher	1991	France	Objet	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Déjà là	Pierre Alechinsky	1987	Belgique	Dessin	Locution adverbiale	Titre d'une œuvre d'art
Déjeuner Déjà Vu	Seward Johnson	1994	New Brunswick	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Déjeuner sur l'herbe	Collectif.6	2013	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Déjeuner sur l'herbe	Roger Bissière	1927	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Demi-pomme	Raoul Dufy	1920	France	Estampe	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Derrière la gare Saint-Lazare	Henri Cartier-Bresson	1932	France	Photographie	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Deux chiens	Yves Guillot	1978	France	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
Deux Femmes	Man Ray	1926	États-Unis	Photo	GN	Titre d'une œuvre d'art
Deux personnages	Giorgio De Chirico	1920	Grèce	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Dieu	Ben	1962	Italie	Objet	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Dieu n'est pas un saint	René Magritte	1936	Belgique	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Divers	Eli Lotar	1935	France	Photographie	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Don Quichotte	Manuel Ortiz de Zárate	SD	Italie	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Douce-amère	Georges Rouault	1939	France	Peinture	ØGAdj.	Titre d'une œuvre d'art
Eau dormante	Wilson Silsby	1923	États-Unis	Estampe	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Eléphant	Gaston Etienne	1924	France	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm	NieleToroni	1967	Suisse	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
En ce temps-là, il séjournait dans la ville qu'on appelle : la Vache multicolore" (Frédéric Nietzsche).	Jean Cocteau	1915	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile	Georges Rouault	1927	France	Objet	GNE	Titre d'une œuvre d'art
En un soir chaud d'automne	Chauvin	1945	France	Sculpture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Entre ciel et terre	Jacques Lipchitz	1958	Russe	Sculpture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Erik Satie	Man Ray	1922	États-Unis	Photographie	Npr	Titre d'une œuvre d'art

Espagne	Josef Koudelka	1976	Tchécoslovaquie	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Esprit de l'escalier	Marcel Janco	1969	Romanie	Estampe	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Esprit de sel	Jean-Jacques Lebel	1961	France	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Esprit de terre	Jean Dubuffet	1960	France	Estampe	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Essuie-mains / Hygiène de l'art	Hervé Fischer	1971	France	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
État-major	Jean Cocteau	1915	France	Dessin	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Etude pour la fontaine lumineuse du paquebot Normandie	Chauvin	1935	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Etude publicitaire pour Spaghetti	Aurel Bauh	1950	Romanie	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Exotisme	Bernard Borgeaud	1977	France	Photographie	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Femme accroupie	Karl-Jean Longuet	1950	France	Dessin	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Femme dans un intérieur	Jean Jules Louis Cavailles	1936	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Femme et enfant	Jean-René Carrière	1914	France	Sculpture	Ø2 Noms coordonnés	Titre d'une œuvre d'art
Femme et ses compagnons	ZAO Wou-Ki	1951	Chine	Peinture	Ø2 Noms coordonnés	Titre d'une œuvre d'art
Femme s'enveloppant la tête	Foldes	SD	Hongrie	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Femme s'essuyant un pied	Robert Couturier	1952	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Fenêtre à Honfleur	Jean Jules Louis Cavailles	1935	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Fer à repasser	Michele de Lucchi	1979	Italie	Objet	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Feuille de framboisier	Jean-Pierre Sudre	1956	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Feuille roulée	Albert Giordan	1980	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Finalement	Agnès Thumauer	2009	France	Dessin	Adverbe	Titre d'une œuvre d'art
Fleur	Vladimir Yakovlev	1961	URSS	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Fontaine	Marcel Duchamp	1917	France	Objet	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Forêt	Natalia Gontcharova	1940-1950	Russe	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Fou	Alfred Deux	1968	France	Dessin	Adjectif	Titre d'une œuvre d'art
Fou	Alfred Deux	1968	France	Dessin	Adjectif	Titre d'une œuvre d'art
Foules attendant le cortège funèbre de Ghandi, Delhi, Inde	Henri Cartier-Bresson	1948	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
France	Bernard Plossu	1970	Vietnam	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
France	Werner J. Hannappel	1993	Allemagne	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
France	Gérard Fromanger	1968	France	Estampe	Npl	Titre d'une œuvre d'art
François Mitterrand	Gisèle Freund	1981	Allemagne	Photographie	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Froid	Vassily Kandinsky	1929	Russe	Peinture	Adj. Ou N	Titre d'une œuvre d'art
Froufrou	Georgik	2014	Suisse	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Gardien	Jean Daligault	1943	France	Objet	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Globe en verre contenant des oiseaux exotiques	Anonyme	SD	SP	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Grand aliment blanc	Robert Malaval	1962	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Grand gris clair (Personnage)	Olivier Debré	1959	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Grand nu	Jean Puy	1963	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Granit, laitue, fil de cuivre	Giovanni Anselmo	1968	Italie	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Gris-gris tête de mort	Robert Combas	1983	France	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Guerre	Marc Chagall	1914	Russe	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Haut	Emmanuel Saulnier	1999	France	Sculpture	Adj. Ou N	Titre d'une œuvre d'art
Haut-parleur	Pierre Alechinsky	1979	Belgique	Estampe	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Henri Matisse	Man Ray	1922	États-Unis	Photographie	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Héroïne. - Tu sais, mon chéri, il pourrait se rouler à mes pieds, le Kronprinz !	Jean Cocteau	1915	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Heureux évènement	Pierre L-M Courtin	1967	France	Estampe	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Homme	Judit Reigl	1967	Hongrie	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Humanité	Zoltán Kemény	1948	Hongrie	Objet	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Ici et maintenant et plus jamais	Martha Jungwirth	1982-1983	Autriche	Dessin	Groupe adverbial	Titre d'une œuvre d'art
Identification absurde n°1111	Georges Tony Stoll	2015	France	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Identité n°2	Piotr Kowalski	1973	Pologne	Objet	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse	Martial Raysse	1967	France	Objet	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Idole	Jean Arp	1950	Allemagne	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Il a disposé de moi jusqu'à l'absurde, ce Dieu	Nancy Spero	1970	États-Unis	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis	Max Ernst	1923	Allemagne	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Il pleut	Pierre Chapel	1947-1948	France	Objet	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Ile-de-France	Georges Rouault	1926	France	Peinture	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Ile-de-France	Georges Rouault	1949	France	Peinture	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Ile-de-France	Marie Laurencin	1940	France	Peinture	Npl	Titre d'une œuvre d'art

Intérieur	Joseph Sima	1938	Hongrie	Peinture	Adj. Ou N	Titre d'une œuvre d'art
Iran	Gilles Ehrmann	1964	France	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Irlande	Josef Koudelka	1971	Tchécoslovaquie	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Issu de l'eau, du roc et de la bête	André Francis Verdet	1962	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Italie	Henry de Waroquier	1923	France	Dessin	Npl	Titre d'une œuvre d'art
J'ai vu au sommet…	Léopold et Oettingen	1919-1920	France	Estampe	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Jazz	Henri Matisse	1947	France	Objet	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Je dessine lentement	Alfred Deux	1978	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Je hais les histoires d'amour	Georgik	1989	Suisse	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Je ne sais si c'en est la cause	Mario García Torres	2009	Mexique	Objet	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Je souffle les bougies	Christian Boltanski	1974	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Je vous attends	Francis Picabia	1948	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Je vous donne ma fille	Roger Blin	1928	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Jean Cocteau	Marie Laurencin	1923	France	Dessin	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Jean Paulhan	Rogi André	1947	Hongrie	Photographie	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Jean-François jamais ne chante Alleluia	Georges Rouault	1923-1939	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Jeanne d'Arc	Georges Rouault	1939	France	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Jeanne Kamienska	Charles Despiau	1921	France	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Jeune fille mélancolique	Julio González	1934-1936	Espagne	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Joie de la nuit	Henri Goetz	1969	États-Unis	Estampe	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Joie de vivre	Robert Delaunay	1930	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Joueurs d'échecs	Suzanne Roger	1923	États-Unis	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Juif errant	Grisha Bruskin	1984-1985	URSS	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Jupiter	Raoul Dufy	1936	France	Dessin	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Kimono	Apel.les Fenosa	1957	Espagne	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
L.H.O.O.Q.	Marcel Duchamp	1930	France	Dessin	Structure non-linguistique	Titre d'une œuvre d'art
L'Âme	Rimma Gerlovina	1974	URSS	Objet	GN	Titre d'une œuvre d'art
L'amour mortel	Dmitri Vrubel	1990	Moscou	Peinture murale	GNE	Titre d'une œuvre d'art
L'Avant-garde ne se rend pas	Asger Jorn	1962	Danemark	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
L'Espoir rapide	René Magritte	1927	Belgique	Peintre	GNE	Titre d'une œuvre d'art
L'homme qui pointe	Alberto Giacometti	1947	Suisse	Sculpture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
L'œil du silence	Max Ernst	1943	Allemagne	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Bonté (pour-contre)	Maurice Henry	1935-1936	France	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La bouche qui voit	Nathan Lerner	1940	États-Unis	Photographie	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
La cafetière	André Dropsy	1951	France	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La cathédrale d'Hircan	Julius Jacobsen	1965	Danemark	Sculpture	Npl	Titre d'une œuvre d'art
La Cène	David Lachapelle	2003	États-Unis	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
La Chute d'Icare	Marc Chagall	1977	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La clairvoyance	René Magritte	1936	Belgique	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La clé de verre	René Magritte	1959	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Clef des songes	René Magritte	1935	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Clocharde	Abraham Habbah	1959	Irak	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La cour	Per Lasson Krohg	1930	Norvège	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La cour	Per Lasson Krohg	1930	Norvège	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La Durée poignardée	Magritte	1938	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La France joyeuse	Alfred Courmes	1937	France	Dessin	Npr	Titre d'une œuvre d'art
La grande Odalisque	Ingres	1814	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure	Max Ernst	1920	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art

La guerre	Marc Chagall	1943	Russe	Dessin	GN	Titre d'une œuvre d'art
La Guerre	Pierre Albert-Birot	1916	France	Dessin	GN	Titre d'une œuvre d'art
La Jeune Fille à la fleur	Marc Riboud	1967	France	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Joconde	Jean Michel Basquiat	1983	Brooklyn	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
La Joconde	René Magritte	1960	Belgique	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
La Joconde	Invader	2020	France	Objet	Npr	Titre d'une œuvre d'art
La Joconde-Mona Lisa	Léonard de Vinci	1503-1506	Italie	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
La liberté dévoilée	Gérard Rancinan	2008	France	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La liberté guidant le peuple	Eugène Delacroix	1830	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La liberté guidant le peuple	Yue Minjun	1995	Chine	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Liberté guidant le peuple	P Boy	2019	France	Fresque murale	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La mariée	John Chamberlain	1988	États-Unis	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La mère d'André	André Derain	1904-1906	France	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La misère	André Papillon	1935	France	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties	Georges Rouault	1922-1939	France	Estampe	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Là où elle n'est pas	Alfred Deux	1977	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
La Pose enchantée	René Magritte	1927	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La récolte du café	Ghérasim Luca	1960-1970	Royaume de Roumanie	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Révolution	Marc Chagall	1931	Russe	Dessin	NP (avec majuscule) ou NC	Titre d'une œuvre d'art
La rivière	Nicolas Valabrègue	1983-1985	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La sienne	Alfred Deux	1978	France	Dessin	Pronom possessif	Titre d'une œuvre d'art
La Tasse de café	Pablo Picasso	1912	Espagne	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Tentative de l'impossible	René Magritte	1928	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art

La tête dans les nuages	Pierre Boucher	1936	France	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Trahison des images	René Magritte	1928-1929	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
La Vérité	Charles Malfray	1932	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
La ville qui rêve	Victor Brauner	1937	Roumanie	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
La Voix des airs	René Magritte	1931	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
L'Agonie	Maurice Henry	1928	France	Dessin	GN	Titre d'une œuvre d'art
Laissez-moi dormir I	Richard Kalvar	1976	États-Unis	Photographie	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
L'Amour	Raoul Dufy	1910	France	Estampe	GN	Titre d'une œuvre d'art
Lancelot	André Masson	1927	France	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
L'Apparition	Bernard Faucon	1984	France	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
L'art pur l'or	Carl Fredrik Reuterswär	1974-1976	Suède	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
L'artiste, sa femme et son modèle Au bord de la mer	Charles Kvapil	1920	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Las Meninas	Equipo Crónica	1970	Espagne	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
L'assassinat	Félix Vallotton	1893	Suisse	Estampe	GN	Titre d'une œuvre d'art
L'automne	René Collamarini	1936	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le "livre" du silence	Jirí Kolár	1971	Tchécoslovaquie	Objet	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le bain turc	Jean Auguste Dominique Ingres	1862	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le bain turc	Sylvia Sleigh	1973	New York	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le bain turc	Michelangelo Pistoletto	1971	Italie	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Bain Turc	Erró	1980	Islande	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Baiser	Pablo Picasso	1925	Espagne	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le Baiser	Constantin Brancusi	1908	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le Baiser	Auguste Rodin	1882	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art

Le baiser	Vik Muniz	2010	Brésil	Installation	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le baiser	Gustav Klimt	1907	Autriche	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le bon exemple	René Magritte	1953	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le cirque de l'Arc-en-ciel	Georges Rouault	1949	France	Objet	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le déjeuner sous l'herbe	Daniel Spoerri	1983	Suisse	Fouilles archéologiques	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le déjeuner sur l'herbe	Edouard Manet	1863	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le déjeuner sur l'herbe	2FIK	2010	Maroc	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet	Pablo Picasso	1960	Espagne	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Déjeuner sur l'herbe	Alain Jacquet	1964	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le déjeuner sur l'herbe	Vladimir E. Dubossarsky, Alexander A. Vinogradov	2002	Russe	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Déjeuner sur l'herbe	Alain Jacquet	1964	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le déjeuner sur l'herbe : Les Trois Femmes Noires	Mickalene Thomas	2010	Camden	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le double secret	René Magritte	1927	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le goût du vide	Jean Dubuffet	1959	France	Estampe	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le grand signal	Takis	1964	Grèce	Objet	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le jour et la nuit	Jean-Claude Silbermann	1979	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Lieu de l'audace	Teresa Gierzynska	1978	Pologne	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le malheur	Rosemarie Trockel	2000	Allemagne	Dessin	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le Masque vide	René Magritte	1928	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le modèle rouge	René Magritte	1937	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le mot de passe	Alfred Deux	1995	France	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Nouveau-Né I	Constantin	1920	Romanie	Sculpture	GNE	Titre d'une œuvre d'art

	Brancusi					
Le paradis	Marc Chagall	1964	Russe	Dessin	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le président du Tribunal	Jean Daligault	1942	France	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le printemps	Mikhail F. Larionov	1912	Russe	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le Propre et le Figuré	Hervé Télémaque	1982	Haïti	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le radeau de la Méduse	Théodore Géricault	1818	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le radeau du gouvernement Bush	Joel-Peter Witkin	2006	New York	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le réalisateur	Charles Despiau	1929	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le Roi Soleil	Brassaï	1945-1950	Autriche-Hongrie	Graffiti	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Rouge à lèvres	František Kupka	1908	Hongrie	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le sourire du diable	René Magritte	1966	Belgique	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Temps bouge	Gil J Wolman	1961	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Le Temps de rien à Montpellier	Noritoshi Hirakawa	2001	Japon	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le temps présent	Agnès Thurnauer	2002	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Le Toucher	Teresa Gierzynska	1978	Pologne	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le Vélo	Alain Séchas	1984	France	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le vieux	Marc Chagall	1914	Russe	Dessin	GN	Titre d'une œuvre d'art
Le Violon d'Ingres	Man Ray	1924	États-Unis	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
L'eau	Tal-Coat	1949	France	Estampe	GN	Titre d'une œuvre d'art
L'église de Saint-Bernard	Suzanne Valadon	1929	France	Peinture	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Les " Onze Variations sur " le Radeau de la Méduse " ou la dérive de la société	Les Malassis	1974	France	Peinture	GNE coordonnés	Titre d'une œuvre d'art
Les absents ont toujours tort	Peter van Beveren	1976	Pays-Bas	Sculpture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art

Les amoureux en vert	Marc Chagall	1917	Russe	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les Animaux	Victor Brauner	1957	Romanie	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les centaures motorisés	Bernard Lorjou	1963	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les chiens	Pierre Bonnard	1893	France	Estampe	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les Demoiselles d'Alabama	Robert Colescott	1985	Californie	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les Demoiselles d'Avignon vues de derrière	Patrick Caulfield	1999	Londres	Estampe	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les Demoiselles d'Avignon	Pablo Picasso	1907	Espagne	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les Demoiselles de Porto Novo	Léonce Raphaël Agbodjelou	2012	Bénin	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les dieux ont soif	Roman Cieslewicz	1988	Pologne	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Les eaux perdues et fortes	Olivier de Bouchony	1984	France	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les femmes ! ah oui, les femmes	Gérard Gasiorowski	1974	France	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les jambes de Pierre Jamet prêtes pour la randonnée	Pierre Jamet	1937	France	Photographie	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Les lutteurs	Camille Bombois	1922	France	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les Ménines	Velásquez	1656	Espagne	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les ménines	Picasso	1957	Espagne	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les ménines	Joel-Peter Witkin	1987	New York	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les ménines	Gérard Rancinan	2009	France	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les ménines	Faissal Ben Kiran	SD	Maroc	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les repasseuses	Simone Baltaxé	1948	France	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Les ruines elles-mêmes ont péri	Georges Rouault	1950	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
L'esprit sur la tige	Paul Klee	1930	Suisse	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
L'étoile matinale	Joan Miro	1940	Espagne	Estampe	GNE	Titre d'une œuvre d'art

L'homme	Henry de Waroquier	1948	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
L'homme au chapeau mou	Eugène Biel-Bienne	1956	Autriche	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Liberté	Fernand Léger	1953	France	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
L'Imploration	Camille Claudel	1963	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
L'inquiétude	Man Ray	1920	États-Unis	Photo	GN	Titre d'une œuvre d'art
Lithographie n° II	Vassily Kandinsky	1925	Russe	Estampe	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
LLLL	Florence Valay	1985	France	Sculpture	Structure non-linguistique	Titre d'une œuvre d'art
L'Orage	Germaine Richier	1947-1948	France	Sculpture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Louis XIV	Erró	1977-1981	Islande	Dessin	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Lyon	Hervé Fischer	1974	France	Objet	Npl	Titre d'une œuvre d'art
M. Mario	Charles Despiau	1946	France	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Ma jolie	Pablo Picasso	1912	Espagne	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Ma mère	Fernand Sabatté	1924	France	Peinture	GN	Titre d'une œuvre d'art
Mademoiselle J. Jossonne	Léon Ernest Drivier	1927	France	Sculpture	Appellatif +Npr	Titre d'une œuvre d'art
Mai 68	Joan Miró	1973	Espagne	Peinture	Ø Npr d'événement	Titre d'une œuvre d'art
Maman	Niki de Saint Phalle	1971	France	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Marchand de dattes à Biskra	Anna Morstadt	1911	Autriche	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Marie Faou femme de pêcheur à Lesconil	Paul Charlemagne	1930	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Masque de Picasso	Pablo Gargallo	1913	Espagne	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Maternité	Roberta González	1940	France	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Maternité	Edouard Pignon	1952	France	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Mélancolie d'un après-midi	Giorgio De Chirico	1913	Grèce	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Ménine avec coca cola	Antonio de Felipe	1996	Espagne	Lithographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Merde 10 000 %	Natalia Gontcharova	1932-1933	Russe	Dessin	Interjection + chiffre	Titre d'une œuvre d'art
Mère	Hannah Höch	1930	Allemagne	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Mère avec ses deux enfants	Julio González	1929	Espagne	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Métro	Jean Dubuffet	1943	France	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Meuble à coulisse	Francis Jourdain	1928	France	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Mienne	Man Ray	1970	États-Unis	Dessin	Adj	Titre d'une œuvre d'art
Mme Pierre Moreau	Charles Despiau	1929-1930	France	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Mme Vautheret	Charles Despiau	1929	France	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Moi, elle, illustration pour L'Amour fou d'André Breton	Man Ray	1937	États-Unis	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Mon ciel est rouge	Otto Freundlich	1933	Allemagne	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Mon père, ma mère et moi	Marc Chagall	1911	Russe	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Mon tableau part en fumée	Gérard Fromanger	1966	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Mona Lisa	Andy Warhol	1963	Pennsylvanie	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Mona Lisa	Tati Moons	2020	Espagne	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Mona Lisa à l'âge de douze ans	Fernando Botero	1959	Medellín	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Mona-Vinci	Huang Yong Ping	1986-1987	Chine	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Monument symbolisant la libération de l'esprit	Antoine Pevsner	1955-1956	Russe	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Mot de passe	Alfred Deux	1995	France	Dessin	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
N'abolira	Roberto Matte	1990	Chili	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Nationaliste	Jacques Grinberg	1965	Bulgarie	Peinture	Ø NC ou adj	Titre d'une œuvre d'art

Nature morte à la flûte de pain	Jean Metzinger	1918	France	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nature morte à l'ananas	Henri Manguin	1929	France	Peinture	ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nature morte au magnolia	Henri Matisse	1941	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nature morte au torse antique	Henry Déziré	1934	France	Peinture	ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nature morte aux fruits	Conrad-Kickert	1922	Pays-Bas	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Ni fait, ni à faire	Bernard Frize	1988	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Notre Avenir est dans l'air	Pablo Picasso	1912	Espagne	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Nous ne sommes pas les derniers	Zoran Music	1973	Autriche-Hongrie	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Nouveau-né	Otto Dix	1927	Allemagne	Dessin	ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Nu	Georges Saupique	1936-1937	France	Sculpture	ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Nu allongé	Kees Van Dongen	1928	Pays-Bas	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu allongé au livre	Julio González	1914	Espagne	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu allongé de dos	Emilie Charmy	SD	Autriche	Photographie	ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu assis	André Steiner	1933	Autriche-Hongrie	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu assis	Edmond Ceria	1939	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu au voile	Man Ray	1928-1929	États-Unis	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu bleu II	Henri Matisse	1952	France	Dessin	ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu de dos à la toilette	Pierre Bonnard	1934	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu descendant d'un escalier	Marcel Duchamp	1912	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu féminin	Sasha Stone	1932	Russe	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nu se soignant un pied	Jane Poupelet	1906	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nue au cactus	Willy Zielke	1932	Pologne	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Nuit blanche	Maria Helena Vieira da Silva	1960	Portugal	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Nuit ouvrante	Etienne-Martin	1945-1955	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Œdipe	Henry de Waroquier	1934-1948	France	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Oh ! les beaux jours	Roman Cieslewicz	1979	Pologne	Photographie	Interjection + GNE	Titre d'une œuvre d'art
Oignon	Paa Joe	1988	Ghana	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
On augmentera par des lessives bouillantes le charme des transports et blessures en silence	Max Ernst	1929	Allemagne	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
On est allé voir le côté cour,...	Christian Dotremont	1975	Belgique	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
On voit filer plus d'un notaire laissant tomber sa voix en cadence	Max Ernst	1929	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Ordinateur P 603	Ettore Sottsass	1972			Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Orphée	Ossip Zadkine	1928	Russe	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Où	Marie Bourget	1988	France	Objet	Adverbe	Titre d'une œuvre d'art
Paris	Man Ray	1935	États-Unis	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Parler	Giuseppe Penone	2011	Italie	Dessin	Verbe	Titre d'une œuvre d'art
Passementerie II	Etienne-Martin	1949	France	Objet	GN	Titre d'une œuvre d'art
Pauline	André Dunoyer de Segonzac	1912	France	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Paysage à Saint-Jean-Cap-Ferrat	Francis Jourdain	1911	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Paysage d'automne en Normandie	Jean Eve	1950	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Peinture 195 x 130 cm, 11 juillet 1953 (1953)	Pierre Soulages	1953	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Peinture 195 x 130 cm, mai 1953 (1953)	Pierre Soulages	1953	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Peinture 260 x 202 cm, 19 juin 1963 (1963)	Pierre Soulages	1963	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004 (2004)	Pierre Soulages	2004	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Pense bête	Pierre Alechinsky	1980	Belgique	Dessin	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Pense-bête	Pierre Alechinsky	2002	Belgique	Dessin	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Personnage debout bleu	Olivier Debré	1957-1958	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Piano à queue	Günther Uecker	1963	Allemagne	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Plaisir désintéressé du dédain	Patrick Saytour	1981	France	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Planimétrie	Carlo Aymonino	1970	Italie	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Plenti- Grand Odalisque	Mel Ramos	1973	États-Unis	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Policiers s'embrassant	Banksy	2004	Royaume-Uni	Fresque murale	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Port de Cannes	Pierre Bonnard	1920	France	Peinture	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Porte-manteau	Václav Chochola	1944	Tchécoslovaquie	Photographie	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Portrait	Raoul Dufy	1950	France	Peinture	N	Titre d'une œuvre d'art
Portrait d'Auguste Rodin	Séraphin Soudbinine	1913	Empire Russe	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Portrait de Mauricia Coquiot	Suzanne Valadon	1915	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Portrait de Michel Leiris	Pablo Picasso	1963	Espagne	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Portrait d'homme (de Verack ?)	Man Ray	1930	États-Unis	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Prima Dona	Sandra Vasquez	2009	Chili	Dessin	Npr	Titre d'une œuvre d'art

Printemps dans une maison de repos des travailleurs	Erik Boulatov	1988	URSS	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Qui a planté ce clou ? Je ne sais pas.	Ilya Iossifovich Kabakov	1972	URSS	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Radeau de la Méduse	Hu Jieming	2002	Japon	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Regardez, il va peut-être se passer quelque chose…	Alain Baczynsky	1953	Belgique	Photographie	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Rendez à César	Charles Lapicque	1958	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Repentir	Albert Pommier	1933	France	Sculpture	Verbe	Titre d'une œuvre d'art
Respirer l'ombre	Giuseppe Penone	1999-2000	Italie	Objet	Phrase nominale	Titre d'une œuvre d'art
Rire	Man Ray	1970	États-Unis	Dessin	Ø NC ou Verbe	Titre d'une œuvre d'art
Robe sur cintre	JeanloupSieff	1981	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Rose Rolanda	Man Ray	1929	États-Unis	Photographie	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Rue Mouffetard	Henri Cartier-Bresson	1954	France	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Rue Raynouard	Pierre Jahan	1934	France	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Rue Saint-Jacques	Man Ray	1936	États-Unis	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Saint-Guénolé	Jean Bazaine	1959	France	Dessin	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Saint-Sulpice	Raoul Dufy	1918	France	Estampe	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Saint-Tropez	Man Ray	1960	États-Unis	Photographie	Npl	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Georges Tony Stoll	1990	France	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Yves Reynier	1983	France	Objet	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Didier Marcel	2009	France	Sculpture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Yves Reynier	1985	France	Objet	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Ernest T.	1988	France	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans Titre	Jean-Michel Basquiat	1981	États-Unis	Dessin	Gpré	Titre d'une œuvre d'art

Sans titre	Stephen Roach	1981	États-Unis	Photo	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	René Magritte	1925	Belgique	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Salvador Dali	1932	Espagne	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Per Kirkeby	1986	Danemark	Dessin	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Thomas Schütte	1993	Allemagne	Objet	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Donald Judd	1991	États-Unis	Sculpture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre	Patrick Saytour	1974	France	Objet	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sans titre 42	Alain Séchas	2012	France	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Satan	Georges Rouault	1929-1939	France	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Sculpture	Alexandre Noll	1953	France	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Sculpture à deux dimensions	Berto Lardera	1947	Italie	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Sérénité	Jean Dubuffet	1962	France	Estampe	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Seul	Eugène Leroy	1987	France	Peinture	Adjectif	Titre d'une œuvre d'art
Shopping	Erwin Wurm	1995	Autriche	Photo	Ø NCE	Titre d'une œuvre d'art
Silène riant	Jane Poupelet	1923	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Singe couvrant une guenon	Marcel Lémar	1920-1941	France	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Soleil bleu	Kumi Sugai	1969	Japon	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Sommeil hollywoodien	Jean Cocteau	1953	France	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Sous la neige	Jean Drevon	1930	France	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sous un Jésus en croix oublié là	Georges Rouault	1939	France	Peinture	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sous un pont parisien	Gaston Paris	1932	France	Photographie	Gpré	Titre d'une œuvre d'art
Sous-sol	Robert Mallet	1936	France	Dessin	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Sphinx	Francis Picabia	1929	France	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art

Statuette féminine debout avec belle coiffure, culture Chupicuaro…	Anonyme	SD	Mexique	Sculpture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Strasbourg, prostitution	Eli Lotar	1928-1935	France	Photographie	Ø GNE (2 N juxtaposés)	Titre d'une œuvre d'art
Structure optique en fils vinyliques transparents	Yvaral	1963-1964	France	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Sujet dans une direction quelconque	Zoltán Kemény	1962	Autriche-Hongrie	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Sulky	Georges Yakoulov	1919	Russe	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Suzanne	Charles Despiau	1921	France	Sculpture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
T.W. (I.N.R.I.)	Kendell Geers	1994	Afrique du Sud	Sculpture	Structure non-linguistique	Titre d'une œuvre d'art
Table de chevet	Pierre Chareau	1925-1927	France	Objet	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Table ronde	Junya Ishigami	2005	Japon	Objet	Ø GN	Titre d'une œuvre d'art
Tendresse	Charles Lapicque	1946	France	Dessin	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Ténèbres	ZoltánKemény	1947	Hongrie	Peinture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Théorie des particules	Heidi Specker	1998	Allemagne	Photo	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Tiens ! Un confrère	Jacques Villon	1900-1911	France	Dessin	Interjection + GN	Titre d'une œuvre d'art
Tire-bouchon	Ettore Sottsass	1993	Autriche	Objet	Ø N composé	Titre d'une œuvre d'art
Totem	Simone Boisecq	1957	Algérie	Sculpture	Ø NC	Titre d'une œuvre d'art
Tout pour un carré rouge	Miloslav Moucha	1987	Tchécoslovaquie	Peinture	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Toyota	Stéphane Couturier	2005-2006	France	Photographie	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Travail d'esclave	Banksy	2012	Londres	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Trente-deux Un	Edda Renouf	1974	Mexique	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Trois pêcheurs	Philippe Hosiasson	1938	Russe	Dessin	GN	Titre d'une œuvre d'art
Trompe l'œil	Jean Dupuy	1979	France	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Un chien	Man Ray	1925	États-Unis	Photographie	GN	Titre d'une œuvre d'art
Un fût énorme et pur...	Keisen Tomita & Paul Claudel	1926	France	Estampe	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Un jour ici ou là	Richard Baquié	1991	France	Dessin	GNE	Titre d'une œuvre d'art
Variante de la tristesse	Magritte	1957	Belgique	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Velazquez mis à nu accompagné des Ménines	Herman Braun Vega	1968	Pérou	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vengeance. - Ah ! Mon père fabrique de la gomme Eléphant ! Eh bien, je vais écrire à Monsieur Barrès ce que tu faisais avec la bonne allemande.	Jean Cocteau	1915	France	Dessin	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Vénus	Guy Pierre Fauconnet	1919	France	Peinture	Npr	Titre d'une œuvre d'art
Vieil homme assis	Picasso	1971	Espagne	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vieil homme et enfant dans la rue, Maroc	André Steiner	1933	Autriche-Hongrie	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vieil homme et enfant dans la rue, Maroc	André Steiner	1933	Autriche-Hongrie	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vieil homme non identifié	Man Ray	1960	États-Unis	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vieille mère pleure maintenant solitaire	Georges Rouault	1929-1939	France	Peinture	Phrase	Titre d'une œuvre d'art
Vierge à l'enfant	Natalia Gontcharova	1920-1930	Russe	Dessin	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vierge de douleur	Julio González	1940	Espagne	Peinture	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vieux messieurs	Pierre Boucher	1935	France	Photographie	Ø GNE	Titre d'une œuvre d'art

Vieux sujet	Pierre Alechinsky	1968	Belgique	Dessin	∅ GNE	Titre d'une œuvre d'art
Vieux travailleur	Alicia Penalba	1951	Argentine	Sculpture	∅ GNE	Titre d'une œuvre d'art
Voilà la femme	Francis Picabia	1915	France	Dessin	Phrase présentative	Titre d'une œuvre d'art
Voiture	Man Ray	1936	États-Unis	Photographie	∅ NC	Titre d'une œuvre d'art
Voyage en Indochine	Eli Lotar	1938	France	Photographie	∅ GNE	Titre d'une œuvre d'art
Xanadou	Wilfrid Moser	1960	Suisse	Peinture	Npl	Titre d'une œuvre d'art

Annexes II – Enquête

Nous avons mené une enquête auprès de quelques artistes français et tunisiens qui ont volontairement et aimablement accepté de répondre à nos questions. Nous joignons ci-dessous leurs réponses :

Intviewé - 1 : M. Alain Bouvier

Nom artistique : Alain Bouvier

Discipline artistique : Plasticien

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

Une attribution littéraire à une œuvre plastique, comme une métaphore ou un pas de côté.

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Personnelle.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Le titre fait partie de l'œuvre pour la désigner.

Le titre vient-il au XXIou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

A la fin de la réalisation à moins que ce soit un titre générique d'une série.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Non.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Non, une fois l'œuvre terminée, elle est du domaine du passé.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Le titre est un tout comme l'œuvre plastique est un tout. Il est condensé de l'œuvre lorsqu'il s'agit d'une série ou d'un diptyque ou d'un triptyque.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Je dirais plutôt une clef poétique.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Voir plus haut.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

La marchandisation tue l'art, marketing ? Ce terme d'économie de marché publicitaire est pour moi antinomique avec la création artistique.

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Un titre est un titre, ce n'est qu'une référence à l'œuvre, peut-on parler d'abstraction ? Même s'il ne s'agit que de quelques signes alphabétiques ou de chiffres…

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Le titre est attaché à l'œuvre, il se peut, parfois, que le titre ait une relation directe à l'œuvre et qu'il s'impose une fois l'œuvre terminée.

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Lorsque le titre est en relation étroite avec l'œuvre, il met des mots ou des chiffres qui peuvent mettre celui qui regarde l'œuvre sur une piste, mais les lectures d'une œuvre artistique sont plurielles, ce qui importe c'est ce qui est offert au regard.

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Oui, l'artiste vit à une époque, dans une société qui a ses codes, il a un potentiel culturel. Le choix des titres qu'il donne à ses œuvres a une dimension exclusivement personnelle à moins qu'il fasse partie d'un collectif auquel cas toutes les réponses à votre questionnaire est à ré - écrire.

Intviewé - 2 : M. Yann Perrier

Nom artistique : Yann Perrier

Discipline artistique : Sculpteur

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

Suis un artiste sculpteur-cueilleur aussi le titre est lié au lieu de cueillette (chemin, eau, verger …) ou arbre remarquable (Sully, lacustre…).

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Un support poétique qui évoque l'arbre et la nature.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Oui pour faire le lien entre le bois (matière de l'œuvre) et l'arbre (source du bois).

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

Mes cueillettes sont stockées pour séchage donc le lieu ainsi enregistré est prééminent.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Oui plus ou moins sauf inspiration spontanée.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Oui parfois.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Le lien arbre-bois est essentiel dans mon œuvre, ainsi oui le titre constitue la matérialisation de ce lien.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Oui pour les mêmes raisons, lieu de collecte, essence du bois ....

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

J'aimerai arriver à ce que tout un chacun ait conscience que derrière chaque morceau de bois il y a eu un arbre.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

NON je tâche de m'éloigner des vendeurs de bagnoles.

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Parfois oui, moi je suis un chemin parallèle et l'A.C. ne me concerne mais me consterne parfois.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Evidemment dans mon cas, je l'ai déjà explicité.

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Ce serait regrettable (rase).

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Oui trois fois oui.

Intviewé - 3 : Mme Danielle Lequin

Nom artistique : Danielle Lequin

Discipline artistique : Peintre

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

Pour ma part, il s'agit plutôt d'un écho de l'image peinte, avec une autre image produite (ou non) par les mots.

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Le titre est recherché, dans ma pratique, comme une sorte d'adéquation énigmatique, il est étroitement associé à la peinture à laquelle il se rapporte, il me permet d'identifier immédiatement de quelle œuvre il s'agit. C'est une « carte d'identité » décalée.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Oui. Je passe parfois beaucoup de temps à trouver la bonne adéquation entre les deux éléments. C'est une façon de « finir » le travail plastique, comme on nomme un être naissant.

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

C'est variable. Généralement, le titre est recherché vers la fin du travail. D'autres fois, plus rares, il apparaît avec évidence pendant la réalisation. Cela peut être lié à la manière de faire ou au médium employé (« Bitume »), à la difficulté rencontrée dans la mise en œuvre, (« L'Ecoute-Soupirs ») ou à une rêverie très présente dans le temps de création (« Géronimo », « Esquifs »...).

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Pratiquement toujours. Rêver le tableau avec des mots. Parfois les recueils de poésie apportent de l'aide à la précision de l'adéquation tableau/titre.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Oui, cela arrive, mais relativement rarement. Cela peut survenir quand un tableau titré un peu vite est repris et fait encore un bout de chemin d'un point de vue plastique... Le titre apparaît alors comme vidé de substance, il ne s'accorde plus avec l'image. Il faut alors en trouver un autre.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Non, comme je le disais plus haut, il s'agit d'un écho, d'une énigme supplémentaire assortie par le rêve.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Pas en ce qui me concerne. Il ajoute plutôt à l'ambiguïté, ouvre d'autres plans pour regarde.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Je ne pense pas, en tout cas, pas directement. L'œuvre peut très bien exister sans titre, ou sans relation évidente avec lui. Le titre est une lecture intime que fait l'artiste de ce qui est advenu sur la toile. Pour le regardeur, c'est comme une « petite cerise sur le gâteau », on pourrait presque s'en passer, mais cela enlèverait une saveur supplémentaire...

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

Pas du tout !

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Je ne pense rien à ce sujet...D'ailleurs il existe une telle diversité d'expressions qu'il est difficile de généraliser.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Oui, cela arrive...et c'est génial ! On est complètement désapproprié, on se sent canal de quelque chose qui nous a traversé pour « dire » un rapport possible à l'œuvre. C'est souvent une bonne surprise !

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Pour moi, non. C'est la « peau verbale » de l'image, et pas un masque. Par contre, le titre peut masquer, dans le sens de « dérouter » le regardeur tenté par une lecture trop immédiate ou trop facile. C'est un guet-apens pour de faux...

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Forcément. On est enraciné dans une culture, un mode d'être, une façon d'envisager le réel (ou de tenter de lui échapper) qui nous est propre, sur le plan individuel ou collectif. On peut peut-être avancer aussi que le choix du titre (toujours selon ma pratique) est une façon d'apporter un glissement pour déjouer les pièges de l'appartenance culturelle, et de tenter d'ensemencer le réel par le regard décalé et l'apport onirique de chacun...

Intviewé - 4 : M. Jean-Dominique BUFFARD

Nom artistique : Jean-Dominique BUFFARD

Discipline artistique : Sculpteur

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

En premier lieu une identification mais également quand c'est possible et souhaitable un guide vers le thème central évoqué.

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Les titres doivent, pour moi, éveiller l'intérêt, donner envie de lire les titres des autres œuvres. Pour cela j'utilise humour, jeux de mots, ils sont rarement attribués à la va-vite. Je n'hésite pas à en changer si je trouve mieux.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Le titre et le thème sont très souvent liés donc oui.

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

Le plus souvent en cours de réalisation.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Non, pas de démarche, pas de règles, pas de cadre. Pour moi la sculpture c'est la liberté.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Oui quand il ne me donne pas satisfaction ou que j'ai trouvé mieux.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Non, rarement.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Il essaie, le plus souvent.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Pas nécessairement. Certains visiteurs de par leur vécu peuvent avoir une interprétation différente mais tout aussi vraie.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

Non.

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Sans avis.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Oui.

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Il peut la rendre plus audible, toutefois, mais ce n'est que mon avis, une œuvre réussie se suffit à elle-même sans autres béquilles.

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Son vécu aussi sans doute, s'il se livre un peu dans ses créations et ne se contente pas de faire de l'objet design sculptural.

Intviewé - 5 : M. Alain Plésiat

Nom artistique : Alain Plésiat

Discipline artistique : Sculpteur

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

C'est tout cela à la fois (voir texte d'accompagnement).

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Les titres sont la déclinaison de mes thématiques créatives.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Assurément (voir texte d'accompagnement).

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

Généralement après la création.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Oui.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Cela arrive quelquefois lorsqu'il s'agit de donner de la cohérence à une série créative.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Oui.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Oui.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Cela marche dans les deux sens l'œuvre influe sur le titre et vice versa.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

Ce n'est pas sa fonction première.

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Ça c'est sûr mais ce n'est pas mon cas.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Oui.

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Oui.

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Sans aucun doute mais aussi sa spécialité.

Titrage des œuvres
Annexe au questionnaire
Alain PLESIAT plasticien sculpteur

Untitled or not untitled ?
Dans l'entre-deux guerres, de nombreux surréalistes utilisaient des titres fantasques ou décalés pour déstabiliser le visiteur placé devant leur œuvre et ainsi renforcer l'originalité de leur démarche (cf. Duchamp, Picabia...). Avec l'essor de l'art contemporain au cours des années 1960 de nombreux artistes ont opté pour des créations sans titres et cela pour de multiples raisons. Parmi celles-ci on retiendra la nature même des exécutions, a priori sans référence à toutes formes de réalité connue et leur volonté de ne pas orienter le public, le laissant libre de ses interprétations. Ces approches visaient à se démarquer des créations antérieures (période classique et impressionnisme surtout), créations que leurs auteurs dénommaient souvent en rappelant les sources d'inspiration telles que le lieu, la date, le sujet, la saison, les sources historiques ou mythologiques...
Personnellement je pense qu'il faut distinguer l'affichage du terme « untitled » qui en soit est un titre, de la non dénomination factuelle (plus rare) d'une œuvre. Par ailleurs, dans le cas d'un titrage il est très fréquent que celui-ci n'apparaisse qu'au dos de l'œuvre voir uniquement dans un catalogue référençant les créations de l'artiste ce qui revient à laisser une alternative au public qui peut alors suivre librement son intuition ou s'il le souhaite intégrer l'orientation que lui donne le titrage. Enfin il est fréquent qu'au gré de l'évolution des productions artistiques, les titres évoluent eux aussi pour tenir compte de paramètres internes (recyclage d'œuvres anciennes...) ou externes à la production de l'artiste (intégration dans une thématique imposée d'exposition...).

Titrage et archivage des œuvres
Tout artiste professionnel est confronté à la nécessité de garder une mémoire de ses créations ne serait-ce pour lui-même et les personnes qui suivent son travail mais aussi pour garantir une traçabilité aux acquéreurs de ses œuvres. Le cas échéant cela permet aussi les authentifications lorsqu'il y a défaut de certificat de vente (ça m'est arrivé récemment !). Cet archivage peut bien sûr être réalisé par année avec des clichés numériques (et autres paramètres utiles comme les dimensions, la technique employée...) mais je dois admettre que le titrage est d'une plus grande facilité d'identification surtout dans le cas de séries créatives, ce qui est mon cas. En pratique je nomme la source d'inspiration et je décline les œuvres avec des chiffres romains type « Echouages IV ». Chaque série devient ainsi une famille avec une chronologie qui s'affranchit de l'instant de création pour ne retenir que les étapes du développement du concept. Il m'arrive fréquemment de conduire plusieurs séries en même temps et de les alimenter au coup par coup avec parfois de long temps d'interruption. J'attends souvent d'avoir réalisé plusieurs œuvres avant d'arrêter définitivement le titrage de la série.

Les sources d'inspiration des titrages
Pour ce qui me concerne je suis fondamentalement inspiré par les matières brutes tels que le roc, le sable, l'eau, les objets en errance... mais aussi par les histoires dont ils sont les témoins ou l'objet : itinérances, fractures, empreintes, traces, marques du temps...
Partant de cet axe créatif central, ma production artistique comprend 2 volets intimement liés : les tableaux de sables et les sculptures en acier corrodé.
Pour ce qui est des tableaux de sables les thématiques que je développe sont les suivantes :

• Origines (des matières naturelles)
• Itinérances (des matières et des objets)
• Empreintes (1er stade de la mémoire de la matière)
• Rituels (intervention symbolique de l'Homme sur la matière)
• Ecritures (intervention formalisée de l'Homme à des fins de transmission)
En ce qui concerne les sculptures on citera :
• Regards (de l'artiste sur la matière)
• Lumières (incidences de la lumière sur la perception de la matière)
• Le temps (qui marque et qui se mesure)
• Le vent
• Océans
• La terre
• Equilibres (car tout n'est qu'équilibres)
Dans certaines thématiques il peut n'y avoir que quelques pièces et pour d'autres y en avoir jusqu'à une trentaine.

Intviewée - 6 : Mme Wafa Ghorbel

Nom artistique : Wafa Ghorbel

Discipline artistique : Peintre

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

Il s'agirait peut-être de tout cela à la fois. Le titre peut orienter le lecteur, lui fournir une piste de lecture, d'interprétation, de compréhension. Toutefois, il peut se jouer de son esprit, brouiller les cartes et même le perdre, des fois. Cela dépend du choix de l'artiste créateur. En ce qui me concerne, il s'agit souvent d'une image, d'une allégorie qui s'efforce à condenser l'essence de l'œuvre.

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Les titres sont, des fois, des points de départ, d'autres fois, des points d'arrivée. Ils sont essentiels parce qu'ils permettent d'identifier l'œuvre et de m'identifier moi-même en tant que créatrice derrière l'œuvre. Ils font partie intégrante du processus de la création, de la nature même de cette création et peuvent dans certains cas la déterminer. C'est exactement comme quand vous attribuez un prénom à votre enfant. Ce prénom est un choix crucial qui déterminera (en fonction de son ancienneté, de sa modernité, du fait qu'il soit celui d'un ailleurs décédé ou vivant, ou celui d'un personnage historique, religieux, littéraire ou autre) l'idée qu'on se fera de lui, le caractère qu'il aura, l'intérêt qu'il suscitera. Donc, j'ai un rapport très intime et exigeant avec mes titres.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Tout à fait. Il arrive que le titre s'allume dans ma tête comme une étincelle, dans ce cas, il s'impose dès le départ comme une évidence et je n'en cherche pas d'autres. Cependant, ce n'est pas toujours les cas. Tout au long de la création, différents titres peuvent traverser mon esprit. Je peux en noter vingt ou trente. C'est à la fin du processus seulement qu'un seul finit par s'imposer. Présenter une œuvre sans titre c'est comme présenter un individu sans identité. Cela me fait penser aux apatrides. Le nom est à la fois une identité et un pays.

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

Comme je l'ai dit plus haut, il n'y a pas de règle. Le titre peut être le point de départ, la matrice de l'œuvre, comme il peut être le point d'arrivée, le point culminant de la création.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Non, à chaque œuvre son identité et son mode de fonctionnement. Il m'arrive d'avoir une image en tête, qui donne forme à un titre qui, à son tour, donne corps à l'œuvre. Ce titre peut être inspiré d'une chanson, d'un film, d'un poème, d'un roman, d'une toile... Mais le titre peut venir aussi au moment de la création ou vers sa fin. Dans ce cas, c'est l'œuvre elle-même qui génère son propre nom.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Oui, à plusieurs reprises. L'œuvre peut évoluer différemment de ce qui était prévu. Donc le titre de départ, s'il y en a un, peut être abandonné en faveur d'un autre plus ressemblant à cette évolution ou à ce cheminement. Il m'arrive, par ailleurs, de découvrir, en cours de route, une autre œuvre, portant le même titre. Je le change parce que je préfère que ma création soit unique et identifiable parmi toutes les autres, à moins de vouloir cette ressemblance ou cette parenté avec l'autre œuvre qui porte le même nom.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Pas forcément. Il peut renvoyer à une image ou à un aspect nodal de l'œuvre. Je dirais que le titre s'efforce à être le sens et l'essence de la création.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Oui, le titre peut constituer une clef de lecture, mais il ne s'agit souvent pas d'une clef immédiate. C'est une entrée possible en la matière. C'est la lecture du créateur de sa propre œuvre, mais il y a d'autres clefs possibles, d'autres lectures envisageables. Le titre lui-même peut être interprété de différentes façons, tout comme l'œuvre. Certains titres peuvent nous perdre au lieu de nous orienter... Tout dépend du choix du créateur, mais également de la réception du lecteur.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Je ne pense pas que le sens de l'œuvre dépende complètement du titre, sinon on s'arrêterait à son niveau sans aller plus loin. Le titre synthétise le sens ou l'allégorise. C'est l'un des seuils de l'œuvre. Peut-on juger une maison juste en fonction de son entrée. Je ne pense pas. Mais il est certain que le titre contribue à la création du sens de l'œuvre.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

Tout à fait, une œuvre d'art qu'elle soit plastique, littéraire ou autre, obéit - qu'on le veuille ou pas - aux règles du marketing. Un bon titre, c'est-à-dire un titre accrocheur, peut être vendeur abstraction faite du contenu de l'œuvre. Un titre trop long, trop lourd, trop compliqué, trop recherché, sans poésie, sans musicalité, peut pénaliser l'œuvre, voire la condamner.

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Il arrive qu'ils le soient, mais ce n'est pas toujours le cas. Certains titres décrivent simplement l'œuvre... à moins que celle-ci soit elle-même abstraite.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Oui. Certains titres sont inéluctables, comme un destin. Ils viennent parfois, avant l'œuvre elle-même et définissent eux-mêmes tout son cheminement.

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Le titre fait parler l'œuvre, mais l'œuvre également fait parler le titre. Souvent, après avoir plongé dans l'œuvre, on cherche à interpréter le titre et à en comprendre le sens profond, impossible à saisir au départ. Je ne pense pas que le titre explique l'œuvre qu'il nomme. C'est au lecteur de chercher les liens entre les deux. Le titre rend compte de la position du créateur vis-à-vis de son œuvre mais le lecteur n'est pas obligé d'y adhérer.

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Évidemment ! Un créateur crée et choisit ses titres en fonction de sa sensibilité affûtée par les dizaines ou centaines de livres lus, de films regardés, de toiles scrutées, de chansons écoutées, d'instruments joués, de pays visités...

Intviewée - 7 : Mme Serine Ben Sassi

Nom artistique : Serine Ben Sassi

Discipline artistique : Peintre

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

Guide/identification.

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Une relation personnelle et d'identification (mes titres sont des termes de la psychologie).

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Non mais elle permet de guider ou aider le regardeur pour l'interprétation/ou pas.

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

La fin.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Oui.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Jamais.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Pas forcément.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Ça peut l'être oui.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Pas toujours mais en majorité oui.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

Non.

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Oui.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Oui.

Le titre fait-il parler l’œuvre ou l’expliquer ?

Oui, des fois.

La culture de l’artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Pas toujours, cela dépend de plusieurs de plusieurs facteurs : les concepts de travail, la démarche, l'orientation de l'artiste et sa pratique, le message qu'il veut transmettre ou émotions ... Histoire etc.

Intviewée - 8 : Mme AÏCHA IBRAHIM

Nom artistique : AÏCHA IBRAHIM

Discipline artistique : Peintre

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

Peu importe le titre, le tableau correspond à "un nécessité intérieure ressentie comme telle". La peinture est souvent une résilience, une résistance pas immédiatement facile à déterminer à première vue, c'est une construction souvent au fur et à mesure.

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Elle est très souvent poétique. Il m'arrive souvent de donner comme titre des titres de poèmes connus.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Non, absolument pas, certains tableaux sont " sans titre".

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

Le plus souvent à la fin.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Non rien n'oblige à rien, en peinture on est toujours libre d'inventer voire de réinventer.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Oui, cela m'arrive souvent.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Oui, et non car il doit laisser l'imagination de l'autre, divaguer l'autre.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Sans doute.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Oui nécessairement, parfois pas, il peut dérouter.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

Oui pour certains ce sera cela ; pour moi " je m'en fous".

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Oui et souvent sans sens, cela fait partie de la marchandisation de l'art.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Cela arrive suivant certains événements politiques ou sociétaux.

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Il fait sans douter parler l'œuvre, mais ne l'explique pas toujours.

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

A la longue et pour moi personnellement c'est surtout sa culture, mais cela dépend de chacun.

Intviewé – 9 : M. Abdel fattah Memmi

Nom artistique : Abdel fattah Memmi

Discipline artistique : Peintre

Quelle est votre définition du titre ? S'agit-il pour vous d'une clef interprétative, d'une identification, d'un guide ou d'une référence ?

Une identification.

Quel type de relation entretenez-vous avec vos titres ?

Une relation personnelle.

La recherche du titre est-elle une démarche importante dans la production artistique ?

Elle est relative, personnelle et ne doit rien imposer aux autres qui revivent l'œuvre avec leur propre sensibilité.

Le titre vient-il au début ou à la fin de la réalisation de l'œuvre d'art ?

A la fin et généralement juste avant l'exposition, au moment d'établir la liste des œuvres.

Adoptez-vous toujours la même démarche pour attribuer des titres à vos œuvres ?

Pas du tout, c'est au petit bonheur la chance.

Vous est-il arrivé de vouloir un titre à votre œuvre d'art et de l'abandonner par la suite ? Pourquoi ?

Oui, et si j'abandonne un titre c'est pour éviter d'influencer le regard des autres.

Le titre constitue-t-il un résumé de l'œuvre ?

Non, ça ne peut pas résumer une œuvre qui doit être partagée et vivre à travers le regard des autres.

En donnant un titre à son œuvre, l'artiste offre-t-il une clef sémantique à son œuvre ?

Il est préférable d'éviter de faire du titre une clé sémantique, l'œuvre s'enrichie avec les critiques et les visions différentes.

Le sens d'une œuvre dépend-t-il de sa relation avec le titre ?

Non.

Avec la marchandisation de tout, le titre a-t-il, pour vous, un aspect marketing ?

Absolument pas, et la marchandisation finit par étouffer la créativité artistique.

Pensez-vous que les titres contemporains soient de plus en plus abstraits ?

Peut-être mais je n'y prête pas beaucoup d'attention.

Une œuvre impose-t-elle parfois un titre à son auteur ?

Ça peut arriver.

Le titre fait-il parler l'œuvre ou l'expliquer ?

Certains titres sont choisis dans cet objectif, mais personnellement j'évite de le faire ; une œuvre parle d'elle-même.

La culture de l'artiste et la société agissent-elles sur le choix du titre ?

Probablement et ça doit relever du subconscient.

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Voilà la femme Francis Picabia (1915)..... 4
Figure 2. La Trahison des images Magritte (1928-1929)..... 4
Figure 3. Sans titre Per Kirkeby (1986)..... 24
Figure 4. Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude Richard Baquié (1984)..... 24
Figure 5. LLLL Florence Valay (1985)..... 24
Figure 6. Paysage d'automne en Normandie..... 24
Figure 7. 2850 T&P, 27, 28, 29 VI 98, h/t, 260 x 300 Vincent Corpet (1998)..... 24
Figure 8. Passementerie II Etienne-Martin (1949)..... 24
Figure 9. Blanc à l'intérieur Cecilia Edefalk (1998)..... 27
Figure 10. Je dessine lentement Alfred Deux (1978)..... 28
Figure 11. Louis XIV Erró (1977-1981)..... 29
Figure 12. Le Roi Soleil Brassaï (1945-1950)..... 29
Figure 13. Erik Satie Man Ray (1922)..... 30
Figure 14. Henri Matisse Man Ray (1922)..... 30
Figure 15. Jeanne d'Arc Georges Rouault (1939)..... 30
Figure 16. Café Eli Lotar (1929)..... 33
Figure 17. La Tasse de café Pablo Picasso (1912)..... 33
Figure 18. La récolte du café Ghérasim Luca (1960-1970)..... 33
Figure 19. Repentir Albert Pommier (1933)..... 36
Figure 20. Finalement Agnès Thumauer (2009)..... 36
Figure 21. Ni fait, ni à faire Bernard Frize (1988)..... 36
Figure 22. T.W. (I.N.R.I.) Kendell Geers (1994)..... 37
Figure 23. 2850 T&P, 27, 28, 29 VI98, h/t Vincent Corpet (1998)..... 37
Figure 24. " 77 " Robert Breer (1977)..... 37
Figure 25. Sans titre Donald Judd (1991)..... 38
Figure 26. Sans titre Thomas Schütte (1993)..... 38
Figure 27. Sans titre Patrick Saytour (1974)..... 38
Figure 28. Portrait d'Auguste Rodin Séraphin Soudbinine (1913)..... 39
Figure 29. Portrait de Michel Leiris Pablo Picasso (1963)..... 39
Figure 30. Portrait d'homme (de Verack ?) Man Ray (1930)..... 39
Figure 31. Eléphant G-E Le Bourgeois (1924)..... 40
Figure 32. Assiette Maurice de Vlaminck (1910-1920)..... 40
Figure 33. Gardien Jean Daligault (1943)..... 40
Figure 34. Un fût énorme et pur..., Tomita et Claudel (1926)..... 40
Figure 35. Peinture 200 x 220 cm, 22 avril 2002 Pierre Soulages (2002)..... 40
Figure 36. Adam et Eve Robert Couturier (1945-1946)..... 40
Figure 37. En tant d'ordres divers, le beau métier d'ensemencer une terre hostile Georges Rouault (1927)..... 41
Figure 38. Composition..... 41
Figure 39. L'église de Saint-Bernard Suzanne Valadon (1929)..... 41
Figure 40. France Bernard Plossu (1970)..... 46
Figure 41. France Gérard Fromanger (1968)..... 46
Figure 42 France Werner J. Hannappel (1993)..... 46
Figure 43. Ile-de-France Georges Rouault (1926)..... 47
Figure 44. Ile-de-France Marie Laurencin (1940)..... 47

Figure 45. Ile-de-France Georges Rouault (1949) 47
Figure 46. Saint-Tropez Man Ray (1960) 48
Figure 47. Saint-Guénolé Jean Bazaine (1959) 48
Figure 48. Saint-Sulpice Raoul Dufy (1918) 48
Figure 49. Strasbourg, prostitution Eli Lotar (1928-1935) 49
Figure 50. Marchand de dattes à Biskra Anna Morstadt (1911) 49
Figure 51. Italie Henry de Waroquier (1923) 52
Figure 52. Bretagne Gaston Paris (1935) 52
Figure 53. Iran Gilles Ehrmann (1964) 52
Figure 54. Rue Mouffetard Henri Cartier-Bresson (1954) 53
Figure 55. Rue Raynouard Pierre Jahan (1934) 53
Figure 56. 53
Figure 57. Avenue René Coty, Paris Bruno Réquillart (1974) 53
Figure 58. Avenue des Gobelins Edith Claire Gérin (1954) 53
Figure 59. Avenue de Châtillon, Paris Louis Stettner (1947-1951) 53
Figure 60. Boulevard st. Martin Lucien Aigner (1937) 53
Figure 61. 229 Boulevard Raspail Man Ray (1928) 53
Figure 62. Boulevard du Montparnasse Maurice Tabard (1930) 53
Figure 63. Nu au voile Man Ray (1928-1929) 54
Figure 64. Nu de dos à la toilette Pierre Bonnard (1934) 54
Figure 65. Nu allongé au livre Julio González (1914) 54
Figure 66. Nature morte à la flûte de pain Jean Metzinger (1918) 55
Figure 67. Nature morte au magnolia Henri Matisse (1941) 55
Figure 68. Nature morte aux fruits Conrad-Kickert (1922) 55
Figure 69. Autoportrait de Jean Daligault Jean Daligault (1942-1943) 55
Figure 70. Autoportrait ou portrait d'Eli Lotar Eli Lotar (1926-1946) 55
Figure 71. Autoportrait à Saint-Tropez Man Ray (1957) 55
Figure 72. A Orléans Teo Hernandez (1989) 56
Figure 73. Derrière la gare Saint-Lazare Henri Cartier-Bresson (1932) 56
Figure 74. Sous un pont parisien Gaston Paris (1932) 56
Figure 75. Vieil homme et enfant dans la rue, Maroc André Steiner (1933) 56
Figure 76. Barque au bord de l'eau, Naples Jean Moral (1934) 56
Figure 77. Le Temps de rien à Montpellier Noritoshi Hirakawa (2001) 56
Figure 78. Nu Georges Saupique (1936-1937) 62
Figure 79. Nu bleu II 62
Figure 80. Le mot de passe 68
Figure 81. Tire-bouchon Ettore Sottsass (1993) 70
Figure 82. Douce-amère Georges Rouault (1938) 70
Figure 83. Ci-contre Moï Ver (1931) 70
Figure 84. Porte-manteau Václav Chochola (1944) 70
Figure 85. Casse-noix Torq Josh Owen (2018) 70
Figure 86. Abat-jour Man Ray (1921-1954) 71
Figure 87. Haut-parleur Pierre Alechinsky (1979) 72
Figure 88. Le Nouveau-Né I Constantin Brancusi (1920) 72
Figure 89. Art méchant Serge III (1980) 73
Figure 90. Nuit blanche Maria Helena Vieira da Silva (1960) 73
Figure 91. Pense bête Pierre Alechinsky (1980) 76
Figure 92. Pense-bête Pierre Alechinsky (2002) 77
Figure 93. Trompe l'œil Jean Dupuy (1979) 77
Figure 94. Baladeur TPS-L2 Akio Morita (1979) 79

Figure 95. Selfie Aneta Grzeszy kowska (2014)..... 79
Figure 96. Boomerang Richard Serra (1973)..... 79
Figure 97. Couscoussier ABD01 Abdelkader Abdi (1999) 81
Figure 98. Kimono Appel les Fenosa (1957) 81
Figure 99. Jazz Henri Matisse (1947)..... 81
Figure 100. Bol Yves Guillot (1988). 81
Figure 101. Christ à la robe verte Georges Rouault (1953)..... 84
Figure 102. Respirer l'ombre Giuseppe Penone (1999-2000) 84
Figure 103. Identification absurd Georges Tony Stoll (2015) 84
Figure 104. Le Lieu de l'audace Teresa Gierzynska (1978)..... 84
Figure 105. La tête dans les nuages Pierre Boucher (1936)..... 84
Figure 106. Mélancolie d'un après-midi Giorgio De Chirio (1913)..... 84
Figure 107. Le "livre" du silence Jirí Kolár (1971) 85
Figure 108. Essuie-mains / Hygiène de l'art Hervé Fischer (1971)..... 85
Figure 109. Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis Max Ernst (1923)..... 85
Figure 110. Pauline André Dunoyer de Segonzac (1912)..... 110
Figure 111. Jupiter Raoul Dufy (1936) 110
Figure 112. La Révolution Marc Chagall (1931)..... 111
Figure 113. La France joyeuse Alfred Courmes (1937)..... 111
Figure 114. Assia Charles Despiau (1937-1941)..... 112
Figure 115. Paris Man Ray (1935)..... 112
Figure 116. Port de Cannes Pierre Bonnard (1920)..... 112
Figure 117. François Mitterrand Gisèle Freund (1981)..... 113
Figure 118. Don Quichotte Manuel Ortiz de Zárate (SD)..... 113
Figure 119. Jean Cocteau Marie Laurencin (1923)..... 113
Figure 120. Œdipe Henry de Waroquier (1934-1948) 114
Figure 121. Orphée Ossip Zadkine (1928)..... 114
Figure 122. Jeanne d'Arc Georges Rouault (1939) 114
Figure 123. Mme Vautheret Charles Despiau (1929)..... 116
Figure 124. M. Mario Charles Despiau (1946)..... 116
Figure 125. Mademoiselle J. Jossonne Léon Ernest Drivier (1927) 116
Figure 126. La Clocharde Abraham Habbah (1959)..... 117
Figure 127. L'inquiétude Man Ray (1920)..... 117
Figure 128. Le malheur Rosemarie Trockel (2000) 117
Figure 129. Mélancolie d'un après-midi Giorgio De Chirico (1913)..... 118
Figure 130. Femme à la fleur blanche Georges Rouault (1948) 118
Figure 131. Cristal de roche Anonyme (SD) 118
Figure 132. Masque de Picasso Pablo Gargallo (1913) 119
Figure 133. Fenêtre à Honfleur Jean Jules Louis Cavailles (1935) 119
Figure 134. Paysage à Saint-Jean-Cap-Ferrat Francis Jourdain (1911) 119
Figure 135. Combat d'ombre ou La tragédie grecque Jean Bazaine (1974)..... 120
Figure 136. Femme et enfant Jean-René Carrière (1914)..... 120
Figure 137. Le jour et la nuit Jean-Claude Silbermann (1979) 120
Figure 138. Les centaures motorisés Bernard Lorjou (1963)..... 120
Figure 139. Ame déçue Anonyme (sans précision)..... 120
Figure 140. Comédie italienne Luigi Corbellini (1937) 120
Figure 141. Femme accroupie Karl-Jean Longuet (1950)..... 121
Figure 142. Nuit ouvrante Etienne-Martin (1945-1955) 121
Figure 143. Sommeil hollywoodien Jean Cocteau (1953)..... 121
Figure 144. Femme s'enveloppant la tête Foldes (SD) 122

Figure 145. Femme s'essuyant un pied Robert Couturier (1952) 122
Figure 146. Christ imposant les mains Georges Rouault (1912-1913) 122
Figure 147. Nu se soignant un pied Jane Poupelet (1906)..... 122
Figure 148. Canard s'épluchant Jane Poupelet (1904)..... 122
Figure 149. Silène riant Jane Poupelet (1923)..... 122
Figure 150. La bouche qui voit Nathan Lerner (1940) 123
Figure 151. La ville qui rêve Victor Brauner (1937) 123
Figure 152. L'homme qui pointe Alberto Giacometti (1947) 123
Figure 153. Un chien Man Ray (1925) 125
Figure 154. Deux chiens Yves Guillot (1978) 125
Figure 155. Les chiens Pierre Bonnard (1893) 125
Figure 156. Ténèbres Zoltán Kemény (1947)..... 126
Figure 157. Eléphant Gaston Etienne (1924) 126
Figure 158. Couple John D'Andrea (1971) 126
Figure 159. La Guerre Pierre Albert-Birot (1916) 126
Figure 160. Guerre Marc Chagall (1914)..... 126
Figure 161. La guerre Marc Chagall (1943)..... 126
Figure 162. Fleur Vladimir Yakovlev (1961) 127
Figure 163. Beauté rayonnante André Derain (1939) 128
Figure 164. Statuette féminine debout avec belle coiffure, culture Chupicuaro... Anonyme (SD) 129
Figure 165. Printemps dans une maison de repos des travailleurs 129
Figure 166. Structure optique en fils vinyliques transparents 129
Figure 167. L'artiste, sa femme et son modèle Au bord de la mer Charles Kvapil (1920)... 129
Figure 168. Je hais les histoires d'amour Georgik (1989) 131
Figure 169. Je vous attends Francis Picabia (1948) 131
Figure 170. Je vous donne ma fille Roger Blin (1928)..... 131
Figure 171. Je souffle les bougies Christian Boltanski (1974) 131
Figure 172. Je dessine lentement Alfred Deux (1978) 131
Figure 173. Regardez, il va peut-être se passer quelque chose Alain Baczynsky (1953).... 132
Figure 174. Laissez-moi dormir I Richard Kalvar (1976) 132
Figure 175. "Dansez le menuet" Lucien Hervé (1962)..... 132
Figure 176. Nous ne sommes pas les derniers Zoran Music (1973)..... 133
Figure 177. Jean-François jamais ne chante Alleluia Georges Rouault (1923-1939)..... 133
Figure 178. L'Avant-garde ne se rend pas Asger Jorn (1962)..... 133
Figure 179. [Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis] Max Ernst (1923)..... 133
Figure 180. Jean-Maurice n'est pas rentré Philippe Demontaut (1981) 133
Figure 181. Les amis sont des crocodiles Marcel Janco (1968) 134
Figure 182. Les poissons me fascinent Sophie Calle (1986) 134
Figure 183. Le Temps bouge Wolman (1961) 134
Figure 184. Les dieux ont soif Roman Cieslewicz (1988) 134
Figure 185. Les oiseaux crient André Beaudin (1944)..... 134
Figure 186. Déçue, la mariée se rhabilla Sylvie Blocher (1991)..... 135
Figure 187. On est allé voir le côté cour.., Christian Dotremont (1975)..... 135
Figure 188. Mon camarade dessine Marc Chagall (1911) 135
Figure 189. Ceci continue de ne pas être une pipe René Magritte (1952) 136
Figure 190. Ceci n'est pas une pomme René Magritte (1964) 136
Figure 191. La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties Georges Rouault (1922-1939) 138
Figure 192. Autrefois il prenait souvent le train pour travestir son inquiétude en lassitude Richard Baquié (1984) 138

Figure 193. Arabe Georges Rouault (1938) 144
Figure 194. Adam et Eve Marc Chagall (1911) 145
Figure 195. Totem Simone Boisecq (1957) 146
Figure 196. Xanadou Wilfrid Moser (1960) 146
Figure 197. Bague Julio González (1919) 147
Figure 198. La cathédrale d'Hircan Julius Jacobsen (1965) 147
Figure 199. Travail d'esclave Banksy (2012) 149
Figure 200. La Cène David Lachapelle (2003) 149
Figure 201. La Joconde Invader (2020) 149
Figure 202. La Joconde René Magritte (1960) 150
Figure 203. Le Déjeuner sur l'herbe Alain Jacquet (1964) 150
Figure 204. Sujet dans une direction quelconque Zoltán Kemény (1962) 156
Figure 205. Plaisir désintéressé du dédain Patrick Saytour (1981) 156
Figure 206. Bagage de lune Louise Nevelson (1959) 156
Figure 207. Christ au bord du lac Georges Rouault (1949) 158
Figure 208. Joueurs d'échecs Suzanne Roger (1923) 158
Figure 209. La cour Per Lasson Krohg (1930) 158
Figure 210. Chat Anne-Marie Profillet (1927) 160
Figure 211. Comédie italienne Luigi Corbellini (1937) 160
Figure 212. Canard s'épluchant Jane Poupelet (1904) 160
Figure 213. L'église de Saint-Bernard Suzanne Valadon (1929) 160
Figure 214. Ma jolie Pablo Picasso (1912) 161
Figure 215. Nu descendant d'un escalier (N°2) Marcel Duchamp (1912) 161
Figure 216. Composition Natalia Gontcharova (1913-1914). 162
Figure 217. Sculpture Alexandre Noll (1953) 162
Figure 218. Portrait Raoul Dufy (1950) 162
Figure 219. Nature morte au torse antique Henry Déziré (1934) 162
Figure 220. Deux personnages Giorgio De Chirico (1920) 162
Figure 221. Piano à queue Günther Uecker (1963) 162
Figure 222. Mme Pierre Moreau Charles Despiau (1929-1930) 162
Figure 223. Sculpture à deux dimensions Berto Lardera (1947) 163
Figure 224. Portrait de Mauricia Coquiot Suzanne Valadon (1915) 163
Figure 225. Composition à la cheminée Albert André (1963) 163
Figure 226. Sans titre 42 Alain Séchas (2012) 164
Figure 227. Identité n°2 Piotr Kowalski (1973) 164
Figure 228. LLLL Florence Valay (1985) 164
Figure 229. Le printemps Mikhail F. Larionov (1912) 165
Figure 230. Cadeau Man Ray (1921) 165
Figure 231. Abraham Barnett Newman (1949) 165
Figure 232. Fontaine Marcel Duchamp (1917) 167
Figure 233. Le Propre et le Figuré Hervé Télémaque (1982) 169
Figure 234. La mariée John Chamberlain (1988) 169
Figure 235. Femme et ses compagnons ZAO Wou-Ki (1951) 169
Figure 236. Peinture, 163 x 181 cm, 17 décembre 2004 (2004) 171
Figure 237. Peinture 195 x 130 cm, 11 juillet 1953 (1953) 171
Figure 238. Peinture 260 x 202 cm, 19 juin 1963 (1963) 171
Figure 239. La Négresse blonde II Constantin Brancusi (1933) 175
Figure 240. Un soleil neuf Albert Bitran (1960) 175
Figure 241. Debout les morts ! Georges Rouault (1927) 175
Figure 242. Taureau Eugène Antoine Borga (1929) 176

Figure 243. Tête de femme Henri Kuna (1926) 176
Figure 244. Fleurs Maurice Savreux (1931) 176
Figure 245. Ni fait, ni à faire Bernard Frize (1988) 177
Figure 246. Entre ciel et terre Jacques Lipchitz (1958) 177
Figure 247. Composition à la cheminée Albert André (SD) 178
Figure 248. Etude publicitaire pour Spaghetti Aurel Bauh (1950) 178
Figure 249. Nature morte à l'ananas Henri Manguin (1929) 178
Figure 250. La Tombe de la nature Bernard Réquichot (1955) 180
Figure 251. L'œil du silence Max Ernst (1943) 180
Figure 252. 5. *Le goût du vide* Jean Dubuffet (1959) 180
Figure 253. Le sourire du diable René Magritte (1966) 182
Figure 254. La clé de verre René Magritte (1959) 182
Figure 255. La Tentative de l'impossible René Magritte (1928) 182
Figure 256. Le modèle rouge René Magritte (1937) 182
Figure 257. L'Espoir rapide René Magritte (1927) 182
Figure 258. Le Masque vide René Magritte (1928) 182
Figure 259. Dieu n'est pas un saint René Magritte (1936) 183
Figure 260. La Pose enchantée René Magritte (1927) 191
Figure 261. La Durée poignardée René Magritte (1938) 191
Figure 262. La Voix des airs René Magritte (1931) 191
Figure 263. La Clef des songes René Magritte (1935) 193
Figure 264. Variante de la tristesse René Magritte (1957) 194
Figure 265. Table de chevet Pierre Chareau (1925-1927) 206
Figure 266. Nu assis Edmond Ceria (1939) 207
Figure 267. Nue au cactus Willy Zielke (1932) 207
Figure 268. Homme Judit Reigl (1967) 207
Figure 269. L'homme Henry de Waroquier (1948) 207
Figure 270. El kantara Henry Valensi (1913) 208
Figure 271. Mastaba Charles Simonds (1975) 208
Figure 272. Soleil bleu Kumi Sugai (1969) 209
Figure 273. Le président du Tribunal Jean Daligault (1942) 210
Figure 274. L'Âme Rimma Gerlovina (1974) 210
Figure 275. Dieu Ben (1962) 210
Figure 276. Satan Georges Rouault (1929-1939) 210
Figure 277. La rivière Nicolas Valabrègue (1983-1985) 211
Figure 278. Les Animaux Victor Brauner (1957) 211
Figure 279. L'eau Tal-Coat (1949) 211
Figure 280. Air Kenneth Noland (1964) 211
Figure 281. Voiture Man Ray (1936) 212
Figure 282. Aspirateur DC 01 James Dyson (1993) 212
Figure 283. Ordinateur P 603 Ettore Sottsass (1972) 212
Figure 284. Le Vélo Alain Séchas (1984) 212
Figure 285. Tendresse Charles Lapicque (1946) 212
Figure 286. 7. *Sérénité* Jean Dubuffet (1962) 212
Figure 287. L'Agonie Maurice Henry (1928) 213
Figure 288. Humanité Zoltán Kemény (1948) 213
Figure 289. La Vérité Charles Malfray (1932) 213
Figure 290. Bonheur Charles Lapicque (1977) 213
Figure 291. Liberté Fernand Léger (1953) 213
Figure 292. L'Amour Raoul Dufy (1910) 213

Figure 293. Adam et Eve Richard Lindner (1970) 214
Figure 294. Lancelot André Masson (1927) 214
Figure 295. Jupiter Raoul Dufy (1936) 214
Figure 296. Sphinx Francis Picabia (1929) 214
Figure 297. La Profanation de l'hostie Georges Hugnet (1935) 215
Figure 298. Les tentations de Saint Antoine Wilhelm Freddie (1939) 215
Figure 299. La Crucifixion blanche Marc Chagall (1938-1938) 215
Figure 300. Lithographie n° II Vassily Kandinsky (1925) 216
Figure 301. Théorie des particules Heidi Specker (1998) 216
Figure 302. Planimétrie Carlo Aymonino (1970) 216
Figure 303. Esprit de l'escalier Marcel Janco (1969) 218
Figure 304. Esprit de sel Jean-Jacques Lebel (1961) 218
Figure 305. Esprit de terre Jean Dubuffet (1960) 218
Figure 306. L'esprit sur la tige Paul Klee (1930) 218
Figure 307. Le vieux Marc Chagall (1914) 219
Figure 308. Vieux travailleur Alicia Penalba (1951) 219
Figure 309. Vieux messieurs Pierre Boucher (1935) 219
Figure 310. Vieux sujet Pierre Alechinsky (1968) 219
Figure 311. L'homme au chapeau mou Eugène Biel-Bienne (1956) 220
Figure 312. Rendez à César Charles Lapicque (1958) 220
Figure 313. L'art pur l'or Fredrik Reuterswär (1974-1976) 220
Figure 314. Mère avec ses deux enfants Julio González (1929) 222
Figure 315. Ma mère Fernand Sabatté (1924) 222
Figure 316. La mère d'André André Derain (1904-1906) 222
Figure 317. Forêt Natalia Gontcharova (1940-1950) 223
Figure 318. Joie de la nuit Henri Goetz (1969) 223
Figure 319. Vieil homme assis Picasso (1971) 225
Figure 320. Vieil homme non identifié Man Ray (1960) 225
Figure 321. Vieil homme et enfant dans la rue, Maroc André Steiner (1933) 225
Figure 322. Vieille mère pleure maintenant solitaire Georges Rouault (1929-1939) 225
Figure 323. Le Violon d'Ingres Man Ray (1924) 227
Figure 324. La clairvoyance René Magritte (1936) 228
Figure 325. Le double secret René Magritte (1927) 229
Figure 326. Danseuse de Flamenco Jean Moral (1934) 230
Figure 327. Déjeuner sur l'herbe Roger Bissière (1927) 231
Figure 328. Le Déjeuner sur l'herbe Alain Jacquet (1964) 231
Figure 329. Le déjeuner sur l'herbe Vladimir E. Dubossarsky (2002) 231
Figure 330. L.H.O.O.Q. Marcel Duchamp (1930) 232
Figure 331. Mona-Vinci Hang Yong Ping (1986-1987) 232
Figure 332. De mémoire Vigouroux (1994-1995) 232
Figure 333. La grande Odalisque Ingres (1814) 232
Figure 334. Plenti- Grand Odalisque Mel Ramos (1973) 232
Figure 335. Le paradis Marc Chagall (1964) 234
Figure 336. Sans titre Donald Judd (1991) 235
Figure 337. Sans titre Thomas Schütte (1993) 235
Figure 338. Sans titre Patrick Saytour (1974) 235
Figure 339. Sans titre Georges Tony Stoll (1990) 236
Figure 340. Sans titre Yves Reynier (1983) 236
Figure 341. Sans titre Didier Marcel (2009) 236
Figure 342. Sans titre Yves Reynier (1985) 236

Figure 343. Sans titre Ernest T. (1988) 236
Figure 344. Sans Titre Jean-Michel Basquiat (1981) 236
Figure 345. Sans Titre Jean-Michel Basquiat (1981) 239
Figure 346. (Sans titre) František Kupka (1926) 241
Figure 347. (Sans titre) Per Kirkeby (1978-1979) 241
Figure 348. (Sans titre) Shusaku Arakawa (1988) 241
Figure 349. (Sans titre) Vassily Kandinsky (1919-1921) 242
Figure 350. (Sans titre) Per Kirkeby (1978-1979) 242
Figure 351. (Sans titre) Pierre Alechinsky (1970) 242
Figure 352. Je vous donne ma fille Roger Blin (1928) 247
Figure 353. J'ai vu au sommet... Léopold et d'Oettingen (1919-1920) 248
Figure 354. Ce que je vois, ce que je pense, ce que je sais Georgik (1989) 248
Figure 355. Je ne sais si c'en est la cause Mario García Torres (2009) 248
Figure 356. Viens plus près... Georges Rouault (1938) 250
Figure 357. Regardez, il va peut-être se passer quelque chose... Alain Baczynsky (1953) 250
Figure 358. Soyez mes invités ! Je serais heureux de vous montrer mes œuvres Yuri Albert (1983) 250
Figure 359. Jamais un coup de dé... Daniel Masclet (1925) 251
Figure 360. Méfiez-vous des apparences Victor Brauner (1940) 251
Figure 361. Les absents ont toujours tort Peter van Beveren (1976) 251
Figure 362. Tiens ! Un confrère Jacques Villon 252
Figure 363. Vengeance. - Ah ! Mon père fabrique de la gomme Eléphant ! Eh bien, je vais écrire à Monsieur Barrès ce que tu faisais avec la bonne allemande. Jean Cocteau (1915) 252
Figure 364. Merde 10 000 % Natalia Gontcharova (1932-1933) 252
Figure 365. Les femmes ! ah oui, les femmes Gérard Gasiorowski (1974) 253
Figure 366. Oh ! les beaux jours Roman Cieslewicz (1979) 253
Figure 367. Ah ! Paris Tania Mouraud (1983) 253
Figure 368. "Oui" Marc Riboud (1962) 254
Figure 369. Marie Faou femme de pêcheur à Lesconil Paul Charlemagne (1930) 256
Figure 370. Foules attendant le cortège funèbre de Ghandi, Delhi, Inde Henri Cartier-Bresson (1948) 256
Figure 371. Texte / Donner au texte l'allure d'une démonstration Marcel Duchamp (1912) 256
Figure 372. Vieille mère pleure maintenant solitaire Georges Rouault (1929-1939) 259
Figure 373. Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse Martial Raysse (1967) 259
Figure 374. Ici et maintenant et plus jamais Martha Jungwirth (1982-1983) 259
Figure 375. Déjà là Pierre Alechinsky (1987) 259
Figure 376. Un jour ici ou là Richard Baquié (1991) 259
Figure 377. C'est ici que nous vivons Ilya Iossifovich Kabakov (1995) 259
Figure 378. Sous un Jésus en croix oublié là Georges Rouault (1939) 260
Figure 379. Là où elle n'est pas Alfred Deux (1977) 260
Figure 380. Je suis de nouveau là Damien Deroubaix (2011) 260
Figure 381. Mon père, ma mère et moi Marc Chagall (1911) 261
Figure 382. Mienne Man Ray (1970) 261
Figure 383. Notre Avenir est dans l'air Pablo Picasso (1912) 262
Figure 384. Mon tableau part en fumée Gérard Fromanger (1966) 262
Figure 385. Mon ciel est rouge Otto Freundlich (1933) 262
Figure 386. Qui a planté ce clou ? Je ne sais pas. Ilya Iossifovich Kabakov (1972) 263
Figure 387. Qui est là ? Rimma Gerlovina (1974) 263

Figure 388. Héroïne. - Tu sais, mon chéri, il pourrait se rouler à mes pieds, le Kronprinz ! Jean Cocteau (1915) 263
Figure 389. Atrocités (XVI). - En ce temps-là, il séjournait dans la ville qu'on appelle : la Vache multicolore" (Frédéric Nietzsche). Jean Cocteau (1915) 264
Figure 390. Vengeance. - Ah ! Mon père fabrique de la gomme Éléphant ! Eh bien, je vais écrire à Monsieur Barrès ce que tu faisais avec la bonne allemande. Jean Cocteau (1915) 265
Figure 391. Moi, elle, illustration pour L'Amour fou d'André Breton Man Ray (1937) 265
Figure 392. Il a disposé de moi jusqu'à l'absurde, ce Dieu Nancy Spero (1970) 265
Figure 393. Le radeau de la Méduse Théodore Géricault (1818) 272
Figure 394. Les " Onze Variations sur " le Radeau de la Méduse " ou la dérive de la société Les Malassis (1974) 272
Figure 395. Radeau de la Méduse Hu Jieming (2002) 272
Figure 396. Le radeau du gouvernement Bush Joel-Peter Witkin (2006) 272
Figure 397. La liberté guidant le peuple Eugène Delacroix (1830) 274
Figure 398. La liberté guidant le peuple Yue Minjun (1995) 275
Figure 399. La liberté dévoilée Gérard Rancinan (2008) 275
Figure 400. La Liberté guidant le peuple P Boy (2019) 276
Figure 401. Les Demoiselles d'Avignon Pablo Picasso (1907) 277
Figure 402. Les Demoiselles d'Alabama Robert Colescott (1985) 278
Figure 403. Les Demoiselles de Porto Novo Léonce Raphaël Agbodjelou (2012) 278
Figure 404. Les Demoiselles d'Avignon vues de derrière Patrick Caulfield (1999) 279
Figure 405. Le déjeuner sur l'herbe Edouard Manet (1863) 280
Figure 406. Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet Pablo Picasso (1960) 280
Figure 407. Le déjeuner sous l'herbe Daniel Spoerri (1983) 281
Figure 408. Déjeuner Déjà Vu Seward Johnson (1994) 282
Figure 409. Le déjeuner sur l'herbe : Les Trois Femmes Noires Mickalene Thomas (2010) 282
Figure 410. Le déjeuner sur l'herbe 2FIK (2010) 283
Figure 411. Déjeuner sur l'herbe Collectif.6 (2013) 284
Figure 412. Le bain turc Jean Auguste Dominique Ingres (1862) 286
Figure 413. Le bain turc Sylvia Sleigh (1973) 287
Figure 414. Le Bain Turc Erró (1980) 287
Figure 415. Le bain turc Michelangelo Pistoletto (1971) 287
Figure 416. La Joconde-Mona Lisa Léonard de Vinci (1503-1506) 288
Figure 417. Mona Lisa à l'âge de douze ans Fernando Botero (1959) 288
Figure 418. Mona Lisa Andy Warhol (1963) 288
Figure 419. La Joconde Jean Michel Basquiat (1983) 288
Figure 420. Mona Lisa Tati Moons (2020) 288
Figure 421. Le Baiser Auguste Rodin (1882) 289
Figure 422. Le baiser Gustav Klimt (1907) 290
Figure 423. Le Baiser Constantin Brancusi (1908) 290
Figure 424. Le Baiser Pablo Picasso (1925) 290
Figure 425. L'amour mortel Dmitri Vrubel (1990) 291
Figure 426. Policiers s'embrassant Banksy (2004) 291
Figure 427. Le baiser Vik Muniz (2010) 291
Figure 428. Les Ménines Velásquez (1656) 291
Figure 429. Les ménines Picasso (1957) 292
Figure 430. Velázquez mis à nu accompagné des Ménines Herman Braun Vega (1968) 292
Figure 431. Las Meninas Equipo Crónica (1970) 293
Figure 432. Les ménines Joel-Peter Witkin (1987) 294
Figure 433. Ménine avec coca cola Antonio de Felipe (1996) 294

Figure 434. Les ménines Gérard Rancinan (2009) 295
Figure 435. Les ménines Faissal Ben Kiran (SD) 295

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1. Classification des titres-toponymes en domaine de définition vs domaine de référence 51

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ..... **i**
ABSTRACT ..... **iii**
REMERCIEMENTS ..... **v**
SOMMAIRE ..... **vii**
INTRODUCTION GÉNÉRALE **1**
PREMIÈRE PARTIE - La linguistique du titre **11**
Chapitre 1 : Arrière-plan théorique 15
1.1. Que représente l'objet titre pour une œuvre d'art ? 17
1.1.1. La titrologie des œuvres d'art : état de l'art 18
1.1.2. Survol de la littérature du titre 19
1.2. Le titre entre désignation, dénomination et nomination 24
1.2.1. Le titre désigne, dénomme ou nomme l'œuvre d'art ? 25
1.2.1.1. Titre et désignation 25
1.2.1.2. Le titre comme dénomination référentielle 27
1.2.1.3. Le titre comme nomination de l'œuvre d'art 32
1.2.2. De quelques affinités entre titre et nom propre 35
1.2.3. Les titres d'œuvres d'art : entre communication et référenciation 45
1.2.3.1. Du référent initial au référent discursif : le cas des noms de lieux 45
1.2.3.2. Notoriété et localisation dans les titres d'œuvres d'art 51
Chapitre 2 : Approche lexicologique des titres d'œuvres d'art 59
2.1. La lexicologie des titres d'œuvres d'art 60
2.2. Le titre : une séquence nominale figée 64
2.3. Analyse de quelques cas de figement 65
2.4. Néologisme et emprunt dans les titres d'œuvres d'art 78
Chapitre 3 : Méthodologie et approche du corpus 83
3.1. Méthodologie 83
3.2. Présentation du corpus 90
3.3. Les critères du choix du corpus 92
3.3.1. Critères génériques 93
3.3.2. Critères linguistiques 95
3.3.3. Les œuvres d'art « Sans titres » 97
DEUXIÈME PARTIE - Description des titres d'œuvres d'art : approche formelle et fonctionnelle **101**
Chapitre 4 : Morphosyntaxe des titres d'œuvres d'art 105

4.1. Étude des formes morphosyntaxiques des titres d'œuvres d'art 105
4.1.1. Structures récurrentes des titres : Nom propre / Nom commun 107
4.1.1.1. La construction des titres noms propres 107
4.1.1.2. La construction des titres GN / GNE 117
4.1.1.3. La détermination dans les titres 123
4.1.2. De quelques structures morphosyntaxiques étendues 129
4.2. La construction des titres-phrases 130
4.3. Les structures non-linguistiques des titres 139
Chapitre 5 : Les titres en contexte sémantico-référentiel 141
5.1. Les valeurs sémantiques et référentielles des titres 142
5.1.1. Le titre et la référenciation : du signe au référent 142
5.1.2. La notion de référent 143
5.1.3. La référence 145
5.1.4. La notion de référenciation 148
5.2. Le titre : de la référence au sens 151
5.3. Le titre d'une œuvre d'art : sens et fonctions 154
5.4. Les fonctions spécifiques du titre 159
5.4.1. Les fonctions d'identification et de désignation 160
5.4.2. La fonction descriptive 161
5.4.3. La fonction connotative 164
5.4.4. La fonction référentielle 166
5.4.5. La fonction séductrice 168
5.4.6. La fonction médiatique 169
5.4.7. La fonction d'invitation ou d'effet 170
Chapitre 6 : La titrologie des œuvres d'art : entre créativité et potentialités interprétatives 173
6.1. Jeux de mots et créativité lexicale dans les titres d'œuvres d'art 174
6.2. Les jeux de mots dans les titres 179
6.3. Créativité lexicale dans les titres d'œuvres d'art : cas des titres magrittiens 181
6.3.1. L'intitulation magrittienne entre identification et dissociation 181
6.3.2. Le décalage entre dénominations et images magrittiennes 187
6.3.3. Les limites référentielles de la dénomination magrittienne 191
TROISIÈME PARTIE -Approche sémantico- discursive de la titrologie dans les arts plastiques 199
Chapitre 7 : Analyse sémantico-discursive des titres d'œuvres d'art 203
7.1. Le titre entre dénotation, connotation et référence 204
7.2. La polysémie dans l'intitulation d'œuvres d'art 217
7.3. Le titre entre sens, représentation et cognition 221

7.3.1. Sens et signifiance 224
7.3.2. Des significations socioculturelles 226
7.3.3. Titre et interprétations 230
7.4. L'absence de titre : un mutisme qui n'en est pas un 234
Chapitre 8 : Approche énonciative des titres d'œuvres d'art 245
8.1. Les titres d'œuvres d'art : des micro-univers énonciatifs 246
8.1.1. Le titre comme énoncé 246
8.1.2. Les « petites phrases » comme titres d'œuvres d'art 249
8.1.3. Les titres d'œuvres d'art : des micro-textes 255
8.2. La présence des marques déictiques dans les titres d'œuvres d'art 258
8.3. La présence du discours et du récit dans les titres 262
Chapitre 9 : Dialogisme des intitulations artistiques 269
9.1. Le titre comme terrain de potentialités sémantico-discursives 271
9.2. Titres et interactions communicatives 280
9.3. Du dialogisme des intitulations au dialogisme des référents/représentations 285
9.3.1. Le dialogisme du référent initial et de ses variétés 286
9.3.2. Un double dialogisme 287
CONCLUSION GÉNÉRALE 301
BIBLIOGRAPHIE 309
ANNEXES 329
Annexes I – Corpus 331
Annexes II – Enquête 359
LISTE DES FIGURES 379
LISTE DES TABLEAUX 389
TABLE DES MATIÈRES 391