

Université de Tartu  
Faculté de philosophie  
Département d'études romanes

Maria Helena Veelmaa

La force d'intensité du vocabulaire descriptif des œuvres impressionnistes de Pierre-  
Auguste Renoir

Mémoire de licence

Sous la direction de  
Marge Käsper

Tartu 2015

## Table des matières

Introduction .....	3
1. Les réseaux lexiques nominaux et leurs champs sémantiques. Des dénominations à la force des désignations .....	5
1.1. Les éléments corporels. D'une simple représentation visuelle du corps à un torse putréfiant .....	6
1.2. Les éléments de la coloration et de l'éclairage. Des vues à travers un champ sémantique de la sonorité .....	10
1.3. Les noms indiquant la femme .....	13
2. L'intensité des éléments caractérisant .....	16
2.1. Les descripteurs des présentations du corps. De figures humaines aux caractéristiques plus spécifiques .....	16
2.2. Les différentes optiques de descriptions de la coloration et de l'éclairage .....	20
2.3. Les descriptions de la femme. La jeunesse éternelle des filles d'Ève et de Venus dépeinte par Renoir .....	24
Conclusion .....	27
Bibliographie .....	29
Corpus d'étude .....	29
Les définitions et les synonymes dans les dictionnaires .....	31
Résumé en estonien .....	36

## Introduction

Pierre-Auguste Renoir est un artiste dont les œuvres sont beaucoup commentées par les autres, mais très peu par l'artiste lui-même. Le livre *Renoir: étude biographique et critique* par l'historien d'art Denis Rouart (1954 : 11) commence par une citation de Renoir : « Une belle œuvre ne doit pas avoir besoin de commentaires ». Rouart a écrit qu'il ne peut pas philosopher au sujet de Renoir. Parce qu'aucun art n'est plus étranger à la phraséologie, aucun art n'est plus direct, plus intégré à la vie sensible que le sien. En donnant un avertissement qu'il n'est pas permis de s'égarer au sujet de Renoir dans des propos tant soit peu abstraits, l'auteur ajoute une autre citation de l'artiste : « Les théories ne font pas faire un bon tableau. Elles ne servent le plus souvent qu'à masquer l'insuffisance des moyens d'expression. Elles ne sont d'ailleurs échafaudées qu'après coup » (Rouart 1954 : 11).

Ces phrases dites par Renoir et au sujet de ses avis expriment un état d'esprit plutôt contraire à faire des commentaires sur ses œuvres. Jules Laforgue (Corpus 1-1), qui a écrit plusieurs articles sur l'impressionnisme et sur les différences dans la perception de l'art entre les artistes et tous les autres y compris les critiques, a expliqué que « l'œil commun du public et de la critique non artiste n'a aucun droit contre ces yeux aigus d'artistes qui, plus sensibles aux variations lumineuses en noteront naturellement sur leur toile des nuances, des rapports de nuances rares. Il a fait l'observation que chez les impressionnistes la langue de la palette obtient ses nuances d'impressions notées dans la toute première ivresse sensorielle d'une réalité déjà choisie rare et imprévue ». Donc, pour qu'un artiste impressionniste maîtrise une peinture sur laquelle il a reproduit les nuances de la nature, il est nécessaire d'agir sur un coup de tête et non pas suivre les règles ou les théories. On peut ajouter au point de vue de Laforgue l'opinion de Jules Breton que hors de l'impression, il n'y a en art que stérilité. Parce que l'impression, c'est-à-dire l'émotion, ce choc fécond qui fait vibrer l'âme des artistes au spectacle de la nature, est aussi vieille que le monde. Elle est la qualité essentielle de tous les arts et leur éternel ressort. Cette envolée soudaine où s'associent l'âme et la nature, pouvant, d'un bond, traverser l'univers sans limite, par l'atmosphère splendide de l'imagination, tient au privilège qui, durant toute la vie, réveillera sur son passage, toutes les ardeurs, toutes les fraîcheurs, toutes les douceurs et aussi toutes les douleurs (Breton 1899 : 251). Pour conclusion de ces opinions, il est important pour

un artiste impressionniste, et en ce cas l'artiste est Renoir, que l'art est né non par suivant les normes, mais plutôt par suivant ses sens et par agissant sur l'impression.

Dans cette étude, ce qui nous intéresse est par contre l'opinion de l'œil commun exprimé à l'écrit. Comme il y a des écrits différents analysant et évaluant les œuvres d'Auguste Renoir, donnant des qualités variables à la manière dont l'artiste exprime sa perception du monde, à notre tour nous avons pris ces textes pour les analyser en utilisant des théories linguistiques, pour trouver les différents moyens d'expression des émotions, du sentiment, de l'impression etc. à l'origine de l'œuvre dans les écrits. Dans la première partie nous utilisons quelques aspects des théories linguistiques de la désignation et de la dénomination et de la catégorisation pour expliquer l'usage de la langue dans ces textes. Par l'analyse de la différence entre les dénominations et les désignations utilisées nous voulons répondre à la question si l'utilisation des désignations au lieu des dénominations fait parvenir à un sentiment plus fort derrière les mots écrits. Et eu égard à cette force, dans la deuxième partie nous utilisons quelques aspects des théories linguistiques de l'intensité pour montrer la force de l'impression perçue d'un œuvre d'art qui est mise à l'écrit.

La plupart des textes analysés sont des articles compilés par des éditeurs dans deux livres : *Pour ou contre: L'impressionnisme* et *L'impressionnisme : 1874, une exposition*. Dans le premier, il y a quelques écrits par des contemporains de Renoir comme Émile Verhaeren, Octave Mirbeau et Henri de Régnier. Dans le deuxième livre les articles sont écrits par les critiques et les journalistes au sujet d'une exposition particulière – leur toute première exposition en 1874.

## 1. Les réseaux lexiques nominaux et leurs champs sémantiques. Des dénominations à la force des désignations

Dans les textes de la critique des œuvres d'Auguste Renoir les auteurs ont souvent fait référence aux mêmes éléments ou aux éléments qui sont très liés sur les peintures en utilisant des dénominations ou bien des désignations différentes. C'est-à-dire, en évoquant toujours des mêmes choses ou thématiques, mais en les appelant de différents noms, en employant de différents mots. Ces mots forment ainsi des réseaux lexicaux qui font référence aux mêmes éléments mais en fonction du sens que nous allons préciser à l'aide des dictionnaires, le champ sémantique constitué sera toujours un peu différent.

Afin d'analyser ces variations de vocabulaire, nous avons alors posé la question, pour commencer, de distinction entre *désigner* et *dénommer*. Cette distinction est importante dans le contexte de notre étude par ce qu'elle souligne que l'acte générale de nommer peut être divisé en dénomination et désignation et cela nous donne la division de nommer les objets soit selon l'interprétation qui vient d'une compréhension plus universelle et proche à l'objet (appeler l'objet par sa dénomination), soit selon l'interprétation qui est formé par un point de vue plus éloigné de cette compréhension universel (désigner l'objet d'une désignation choisie). Cette dernière peut être évoquée par quelques émotions, sentiments, impressions etc. personnels. Et dans le cas de notre étude c'est la différence dans la perception et la façon de la mettre par écrit qui est le sujet d'analyse.

Pour comprendre la portée linguistique des notions de *dénomination* et *désignation* nous avons choisi de présenter les idées de Georges Kleiber, qui explique au début de son article « De la dénomination à la désignation : le paradoxe ontologico-dénommatif des odeurs » que les deux notions sont fréquemment confondues dans la littérature anthropologique, ainsi que dans la littérature psycho-linguistique. D'une part, une expression (simple ou polylexicale) est la *dénomination* (ou *name*) d'une entité, si cette entité a eu par convention cette expression comme *name*, i. e. si elle a réellement été dénommée ou appelée ainsi (*librairie* pour le magasin où l'on vend des livres ou *nager* pour une certaine manière de se déplacer dans l'eau). D'autre part, il indique qu'on parle de *désignation* quand l'expression n'a pas été attribuée *a priori* en propre à l'entité à laquelle elle renvoie, mais qu'elle permet néanmoins d'y accéder par

l'intermédiaire des informations (descriptives ou autres) qu'elle comporte (Kleiber 2012 : 46).

Pour préciser un peu la notion de dénomination dans le cas de notre étude, il faut dire que la plupart des éléments qui nous intéressent dans ces textes de la critique sont présentées par des noms. Cependant, la dénomination ne fonctionne pas seulement par *nom*, puisque les verbes, les adjectifs, etc. peuvent aussi être dénominations. Pour voir si les mots employés dans les textes y sont dans leur fonction première d'appeler un objet par son nom ou bien représentent-ils des points de vues particuliers, en fonctionnant comme désignations possibles de cet objet, nous allons présenter leurs définitions et synonymes de trois dictionnaires français, *Le Nouveau Petit Robert* (2004), *Larousse. Dictionnaire de la langue française* (1987) et *Le Robert. Dictionnaire des synonymes et nuances* (2006). L'information des dictionnaires est assemblée et présentée dans une partie supplémentaire à la fin de l'étude.

### 1.1. Les éléments corporels. D'une simple représentation visuelle du corps à un torse putréfiant

Les premiers éléments qui nous intéressent sont les éléments corporels, parce qu'en lisant les textes de la critique la représentation des corps est l'un des caractéristiques plus importantes chez les travaux de Renoir. Nous allons présenter une vue d'ensemble des noms donnés au corps et étudier quels sont les aspects de corps qui ont fait plus d'impression aux spectateurs à travers cela quels sont les noms dénommant ou désignant ce champ sémantique du corps.

Pour commencer, nous allons présenter l'information sur deux noms utilisés qui paraissent les plus précisément nommer un élément représenté. Le premier nom est *figure* (n.f.) et ici sont quelques phrases de ces textes contenant ce nom :

- ~ « Ses figures [...] ne sont point figées dans la pâte [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « Cette figure empruntée au monde élégant est modelée dans une pâte épanouie [...] » (Corpus 2-3)
- ~ « [...] les figures se détachent les unes sur les autres sans tenir compte des accords [...] » (Corpus 2-5)
- ~ « Renoir est un peintre se spécialisant dans les figures humaines » (Corpus 1-3)
- ~ « Dans les œuvres de Renoir [...] c'est la figure qui est tout [...] » (Corpus 1-2)

Le nom *figure* peut signifier la forme extérieure d'un corps, une représentation visuelle d'une forme ou d'un personnage dans l'art. Pour quelque raison il est indiqué chez la définition dans *Larousse* que le nom *figure* comme représentation visuelle d'une forme est rare. Mais dans le cas de textes de la critique il s'agit de décrire le plus généralement une représentation visuelle d'un être humain. Ses synonymes sont, parmi d'autres, *apparence*, *forme* et *physionomie*. Un deuxième mot, l'un des synonymes du nom précédent, qui ne donne pas non plus d'un nom très précis aux objets vus sur la peinture, est *forme* (n.f.). Voici quelques phrases contenant le nom *forme* :

- ~ « [...] une grande idéalisation des formes » (Corpus 2-3)
- ~ « Non seulement il peint délicieusement les formes plastiques du corps [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] mais il peint aussi la forme d'âme [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] une femme nue aux formes amples [...] » (Corpus 1-5)

Si l'on définit ce mot par des synonymes dictionnaires, ses équivalents comme *apparence*, *figure*, *dessin*, *modelé*, donnent un contenu autant précis qu'on peut le comparer par la signification avec le nom *figure*. Selon l'usage dans ces textes, on peut dire que le nom *forme* et le nom *figure*, qui sont également des synonymes, font partie aux fois des désignations du corps et aux fois ils désignent des parties du corps. Pour parler du *corps* proprement dit, il y a peu de descriptions où le nom *corps* soit utilisé. Voici deux exemples des phrases contenant le nom *corps* :

- ~ « Non seulement il peint délicieusement les formes plastiques du corps [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] les personnages, vus à mi-corps, y sont de grandeur naturelle. » (Corpus 2-1)

Selon les dictionnaires, le *corps* peut signifier la partie matérielle d'un être animé, le tronc de l'homme ou le *corps* considéré comme le siège des sentiments, des sensations, de la sensualité. Parmi ses synonymes on peut trouver *organisme*, *matière*, *substance* ou bien *cadavre* et *dépouille (mortelle)*. Mais, même si l'on fait peu mention du nom *corps* on peut y trouver de différentes parties du corps comme le torse, le visage, les bras, le cou, la nuque, les épaules, etc. présentées dans ces textes. Pour donner un exemple, nous présentons ce qu'a écrit Émile Verhaeren dans son article « L'impressionnisme » (Corpus 1-6) :

Rien n'est plus vivant, plus frais, plus animé de sang et de sexe, que les torsos et les visages présentés. Où ces tons légers, frémissants, qui font sentir la pulpe et la porosité, qui caressent les bras, le cou, la nuque, les épaules, sont-ils pris ?

Il n'utilise aucune fois le nom *corps*, mais tous les éléments lexicaux utilisés font en fait référence au corps. Une partie ou composant essentiel du corps lequel l'auteur a indiqué est *sang*. Néanmoins, dans ce contexte le sang peut plutôt avoir la signification d'un symbole de la vie ou principe de vie dans l'être vivant. En faisant voir que ce corps est bien réels, bien vivants. En générale, dans cette description par Verhaeren le corps présenté sur la peinture est désigné par les différents éléments d'un corps, au lieu de dire que « rien n'est plus [...] que *ces corps* [...] » ou bien « Où ces tons de *ce corps* ont-ils pris ? ». Il paraît d'être un moyen de manifester plus fortement les émotions et l'impression venant de ces détails sentis par l'auteur.

En parlant de la description du corps par ses éléments nous présentons quelques autres exemples des phrases contenant le nom *torse* :

- ~ « [...] il a exécuté un torse de femme qui est un véritable chef-d'œuvre. » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] pas d'idée ingénieuse autour de ce torse. » (Corpus 1-2)
- ~ « Un torse, voilà tout [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs [...] » (Corpus 3)

Les synonymes du nom *torse* sont *poitrine*, *buste*, *thorax* et *tronc*. Le *torse* est défini comme une partie du corps comprenant les épaules et la poitrine jusqu'à la taille ou comme une figure humaine tronquée, sans tête ni membres. Un auteur, Octave Mirbeau, a écrit :

Un torse, voilà tout, c'est-à-dire une admirable et simple étude de nu, d'un dessin serré, d'un modelé savant, et qui rend avec une vérité saisissante cette chose presque intraduisible, dans sa fraîcheur, dans son rayonnement, dans sa vie, dans son éloquence : la peau d'une femme. (Corpus 1-2)

Le nom *peau* est présenté à travers l'entité qui est premièrement dénommé comme *torse*. Le verbe *rendre* indique que le torse transmet de cette chose qui est la peau ou fait passer à un nouvel état, c'est-à-dire, l'état d'être la peau. Au lieu de dire que *le corps* rend *la peau* il utilise le nom *torse* parce que c'est le nom qu'il trouve être plus convenant. Cela peut indiquer mot-à-mot que sur la peinture il n'y a aucune autre partie de corps représentée, mais dans une interprétation plus imagée telle description particulière peut par exemple attirer le regard à cette partie de la peinture et donner une force d'expression à l'énoncé.

Au lieu d'utiliser le nom *peau* il y a quelques textes où l'auteur considère la substance dessus la peau d'être l'élément qui lui fait le plus d'impression, donc il a utilisé les noms comme *pulpe*, que nous avons vu dans la description par Verhaeren et *chair* qui est un synonyme des mots *pulpe* et *peau*. Le mot *chair* paraît d'être un des plus employés pour désigner le corps. Voici quelques phrases contenant le nom *chair* :

- ~ « [...] l'harmonie de la lumière et de la chair [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] une femme nue [...] est debout en la jeunesse de sa chair. » (Corpus 1-5)
- ~ « [...] Renoir l'emploie à chercher la carnation de la chair. » (Corpus 1-6)

La chair est la substance qui constitue les muscles de l'homme, c'est une substance molle. Elle peut être opposée aux os, à la peau et au sang. C'est l'état extérieur du corps humain ; aspect de la peau. Dans la description de peinture il est utilisé pour indiquer les parties nues des personnages. Le nom *chair* est donc un mot du même champ sémantique que *peau*, *pulpe*, *torse* et *corps*, ces noms sont utilisés pour désigner le même objet sur la peinture, mais ils portent des significations différentes. À propos l'utilisation des noms *torse* et *chair*, nous présentons la phrase écrite par le critique Albert Wolff dans Le Figaro :

« [...] le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition avec des taches vertes, violacées qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre ! » (Corpus 3)

M. Wolff indique que l'entité qui est présentée comme un torse sur la peinture n'est pas simultanée avec son compréhension de l'apparence d'un torse, et donc il utilise les désignations comme *amas de chairs* et *cadavre*, pour mettre l'accent sur le désaccord. Et ici nous pouvons dire qu'en parlant ironiquement d'*un cadavre* l'auteur parle toujours d'un corps, mais pas comme *Larousse* le définit : « la partie matérielle des êtres animés ou l'organisme humain », il parle d'un *cadavre*, qui est un nom dont les synonymes sont *mort*, *corps*, *dépouille*, *macchabée*. Donc, on peut dire, comme Renoir n'a certes pas peint un cadavre, le nom *cadavre* n'est ici en ce cas qu'une désignation appliquée de manière interprétative, parce qu'en rappelant l'explication de désignation par Kleiber, il indique qu'on parle de désignation quand l'expression n'a pas été attribuée *a priori* en propre à l'entité à laquelle elle renvoie, mais qu'elle permet néanmoins d'y accéder par l'intermédiaire des informations (descriptives ou autres) qu'elle comporte (Kleiber 2012 : 46). Aussi, on peut appeler l'expression *amas de*

*chairs* une désignation, soit par le commentaire qu'il *n'est pas un torse de femme* ou par le sens du mot *chair*.

Les corps représentés sur les peintures de Renoir ont fait des différentes impressions aux spectateurs et ces impressions à leur tour ont pris des traits variables dans les têtes des spectateurs, ce qui se traduit dans le texte par une impulsion de mettre à l'écrit tel ou tel nom pour désigner ces corps. Chez ces noms indiquant les éléments corporels sur les peintures on peut faire la distinction que certains d'entre eux, comme *figure*, *formes* et aussi *corps* fonctionnent bien comme des dénominations, situant l'objet représenté sur la peinture dans la catégorie d'une notion plutôt générique. Mais si l'auteur a nommé les parties du corps comme *le torse*, *la chair* ou *la peau*, il a fait référence à la même figure ou le même corps en utilisant le nom de cet élément corporel qui lui a fait l'impression la plus forte.

## 1.2. Les éléments de la coloration et de l'éclairage. Des vues à travers un champ sémantique de la sonorité

Dans un deuxième lieu, nous allons présenter une vue d'ensemble des dénominations et désignations données à la coloration et à l'éclairage, étudier quels sont les liens entre eux dans le réseau lexical et déterminer le champ sémantique dans lequel ils se situent.

Premièrement, nous prenons les phrases où est le nom *carnation*. Nous présentons quelques-uns de ces phrases :

- ~ « [...] Renoir l'emploie à chercher la carnation de la chair » (Corpus 1-6)
- ~ « [...] les tons éblouissants des jeunes carnations [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] ces carnations rosées, sur lesquelles le monceau de gaze qui compose la robe se marie d'une façon adorable [...] » (Corpus 2-3)

Le seul synonyme du nom *carnation* est *teint*. Pour avancer dans l'analyse il faut présenter la définition du mot *carnation* qui est « couleur, apparence de la chair d'une personne ou chez les peintures la coloration des parties du corps qui sont représentées nues ». Il paraît que le nom *carnation* est, selon l'information donné dans le dictionnaire, la dénomination usuelle pour la coloration chez les peintures, qui représentent un corps ou une partie de corps.

Le deuxième nom, qui indique la coloration dans ces textes, est *ton*. Voici quelques exemples :

- ~ « [...] les tons éblouissants des jeunes carnations [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] leurs tons lumineux et tendres [...] » (Corpus 2-3)
- ~ « Où ces tons légers, frémissants, [...] sont-ils pris ? » (Corpus 1-6)
- ~ « [...] toute la gamme des tons clairs [...] » (Corpus 1-2)

Chez les synonymes du nom *ton* on peut trouver *teinte*, *couleur*, *nuance*, *tonalité* et *carnation (de chair)*. D'après ses synonymes on peut voir que le nom précédant, *carnation*, et son synonyme *teint* se situent sur le champ sémantique du nom *ton*. Dans les textes il est aussi utilisé le nom *tonalité*, par exemple ici :

« Chez lui domine une gamme de tonalités claires [...] » (Corpus 1-3)

Les synonymes du mot *tonalité* sont *teinte*, *couleur*, *nuance*, *ton* et *carnation*. Le nom *tonalité* est le synonyme des mots *ton* et *carnation* et ils partagent quatre autres mots comme leurs synonymes. Ils font tous partie du champ lexical évoquant la tonalité.

Dans la quatrième phrase il y est utilisé le nom *gamme* (n.f.) dont les synonymes sont *collection*, *éventail*, *palette*, *panoplie* et *spectre*. Le nom *gamme* est ici comme une précision chez le nom *tonalité* au pluriel, parce qu'il indique les différents variations des tons, comme peuvent indiquer aussi ses synonymes *palette* et *spectre* par exemple. En plus, *gamme* peut être utilisé avec le nom *ton*, mais il n'est pas utilisé avec les autres mots du champ sémantique de la tonalité.

À côté la phrase « [...] leurs tons lumineux et tendres [...] » (Corpus 2-3) nous présentons celles deux :

- ~ « [...] toutes les vibrations de la lumière.» (Corpus 1-2)
- ~ « [...] c'est l'harmonie de la lumière et de la chair [...] » (Corpus 1-2)

Les *tons lumineux* indiquent que ces tons émettent ou réfléchissent la lumière, ou qu'ils sont clairs et radieux (d'après la définition du mot *lumineux* dans *Le Nouveau Petit Robert*). On peut dire que ces deux phrases qui comportent le nom *lumière* désignent aussi les tons lumineux. Dans la première phrase il est utilisé le mot *vibration* dont les synonymes sont *battement*, *trépidation*, *frémissement* et *tremblement*. Ce mot peut être décrit comme une désignation du mot *gamme*, puisqu'ils ont le même but et c'est de nommer les éléments de la coloration (et par cela aussi l'éclairage). De l'autre côté, la deuxième phrase indique la coloration par l'*harmonie* de la lumière et de la chair en donnant la notion de l'ensemble des rapports entre les parties et les éléments (d'après la définition dans *Le Nouveau Petit Robert*), les parties et les éléments en ce cas sont

les couleurs. Le nom *harmonie* est plutôt une caractéristique, mais il peut servir comme une désignation de la présentation des couleurs sur la peinture.

Le nom le plus évident en parlant de la coloration est *couleur*. Voici quelques phrases avec *couleur* :

- ~ « [...] des fracas de couleur sans forme et sans harmonie [...] » (Corpus 3)
- ~ « [...] la sensation non plus seulement des couleurs, mais des moindres nuances des couleurs [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] toutes les mélodies de la couleur [...] » (Corpus 1-2)
- ~ « [...] les notes de couleur de la tête, de la poitrine et des jambes [...] » (Corpus 2-4)

Dans la première phrase le couleur est présenté par la forme des *fracas*, Les synonymes du mot *fracas* sont *bruit*, *chahut*, *vacarme* et *tintouin* (fam, vieilli). Aucun de ces synonymes ne nous donne l'indication de la coloration, mais un son nuisant. Il est une désignation de ces présentations du couleur sur la peinture, car il n'est pas un nom de ces présentations du couleur qu'on peut identifier par ses synonymes ou par ses définitions. En plus, il peut être opposé aux mots *gamme* et *harmonie*, comme ces deux mots ont la connotation positive en les comparant à *fracas*. La deuxième phrase a également la connotation positive en parlant de la *sensation des couleurs*. Quelques synonymes du mot *sensation* sont *émotion*, *impression*, *sentiment*, *admiration* et *effet*. C'est encore une désignation de ces présentations du couleur sur la peinture, parce que ce mot et ses synonymes n'évoquent pas la coloration ou la tonalité. D'un autre côté, il y a dans cette phrase le nom *nuance* dont les synonymes sont *teinte*, *couleur*, *ton*, *tonalité* et *demi-teinte*. Ici, tous les synonymes, à part *demi-teinte*, sont présents dans les autres descriptions et on peut dire que c'est la dénomination de la coloration sur la peinture.

La troisième phrase parle des mélodies de couleur. Les synonymes du nom *mélodie* sont *air*, *chant*, *aria*, *chanson*, *harmonie*, *rythme* et *intonation*. Le nom *mélodie* peut désigner ici l'harmonie, dont nous avons déjà parlé. Et on peut dire que l'expression *les mélodies de couleur* désigne l'harmonie dans la coloration sur la peinture.

Dans la dernière phrase il y a *les notes du* couleur. Les synonymes du nom *note* sont *ton*, *nuance*, *tonalité* et *touche*. Trois synonymes de quatre sont les noms aussi présents dans les autres descriptions. On peut dire que le nom *note* est la dénomination de la coloration sur la peinture.

On peut faire la conclusion que plusieurs de ces noms utilisés, comme *tonalité*, *note*, *mélodie* et *fracas* par exemple, sont des mots indiquant aussi et en générale plus souvent les sons et la musique. Il paraît d'être quelque chose typique à la description de la coloration, au moins dans les textes rédigés à l'impression des œuvres de Renoir, de donner de la sonorité aux couleurs, sans égard qu'il est impossible d'entendre les couleurs. Donc les champs sémantiques de couleurs et de sonorité se recourent, alors les mots d'un champ peuvent se trouver à exprimer, dans un réseau lexical de coloration, de même les émotions fortes liées aux couleurs.

### 1.3. Les noms indiquant la femme

En parlant des corps et de la coloration sur les peintures les auteurs font souvent référence à la femme, comme celle-là est un sujet le plus peint par Renoir. Nous allons présenter une vue d'ensemble des dénominations et désignations données à la femme. On peut dire déjà que plusieurs des noms vus dans les deux précédents sous-parties sont les désignations d'une femme, par exemple *les jeunes carnations*, *les carnations rosées*, *les torsos* etc. Quand ces noms sont utilisés pour nommer les objets sur les peintures et si ces objets sont des femmes, ces femmes sont évoquées par ces noms. Souvent il est mentionné avec le nom *femme* le fait que ce torse ou un autre élément fait partie d'une femme. Mais quels sont les autres possibilités de nommer une femme ? En premier lieu, nous allons présenter des phrases dans ces textes où l'auteur parle de la femme. Et ensuite nous allons faire une comparaison selon le champ sémantique, comment sont les différents noms donnés à une femme liés d'après le contexte et parfois d'après la définition ou les synonymes de ces noms.

Le suivant est un extrait du texte dans lequel l'auteur Jean Prouvaire a écrit :

Sa *Jeune danseuse* est un portrait charmant. [...] elle fait songer à la « femme de treize ans » si cruellement racontée par Théodore de Banville, dans *Les Parisiennes de Paris*. [...] Petite fille encore ? Sans doute. Femme déjà ? Peut-être. Jeune fille ? Jamais. [...] Vous la retrouverez, [...] dans *la Parisienne en bleu*, [...] On dirait que cette petite personne fait exprès d'être chaste. [...] Maintenant tournez la tête, et toutes deux, la petite fille et la petite demoiselle, vous les retrouverez, [...] dans une toile de M. Renoir encore, intitulée *l'Avant-scène*. Voilà, mesdemoiselles, ce que vous deviendrez. [...] les trois étapes par où passant communément les petites dames de Paris ? (Corpus 2-2)

On peut identifier à côté du nom *femme* ces nominations : « *Sa Jeune danseuse* », « La « femme de treize ans » », « Petite fille », « Jeune fille », « *La Parisienne* », « Cette

petite personne », « La petite demoiselle », « Mesdemoiselles », « Les petites dames de Paris ». Pour donner quelques exemples des références à la femme par autres auteurs nous présentons ces cinq phrases :

- ~ « Renoir peint de préférence la femme, et parmi les femmes la jeune fille. » (Corpus 1-6)
- ~ « [...] d'autres, comme la *Jeune femme au balcon* de Renoir, sont aussi émouvants qu'une femme vivante. » (Corpus 1-4)
- ~ « [...] cette femme [...] fait illusion. » (Corpus 2-1)
- ~ « [...] envelopper la jeune femme d'une apparence féline [...] » (Corpus 2-3)
- ~ Il sait, ô Parisienne, iriser ta toilette !  
Amours et fleurs, on voit sortir de sa palette  
Ève en feuilles de vigne et Vénus sans corset. (Corpus 2-3)

La première phrase indique que « la jeune fille » appartient au groupe qui consiste en *femmes*. Il est plusieurs fois utilisé le nom *filles*. Ses synonymes sont, parmi quelques autres, *enfant* et *femme*, il est aussi noté dans le dictionnaire des synonymes que le nom *jeune fille* peut être de sens équivalent à *demoiselle* et *vierge* et le nom *demoiselle* est à son tour le synonyme à (*vieille*) *filles* et *célibataire*. Donc les éléments de sens qui se mettent en avant par la désignation *jeune fille* précisant la catégorie femme sont la jeunesse mais aussi une pureté en amour (*vierge*, *célibataire*).

Le poème, *i.e.* le cinquième exemple, qui fait partie de la description par Marc de Montifaud présente la femme par le nom *Parisienne* qui indique une femme qui est native ou habitante de Paris. Par le nom *Ève* qui indique le nom de la première femme et mère de tout le genre humain, selon la Bible (Genèse, iii, 20), ce nom signifie « mère des vivants ». Ou par le nom *Vénus* qui indique une divinité romaine, déesse de l'Amour, par assimilation à l'Aphrodite des Grecs. La déesse italique primitive a été une déesse protectrice des potagers, du charme (magique ou amoureux).

Ces deux nom sont les prototypes de femme, parce que leurs caractéristiques sont fixées, par exemple, dans la Bible Ève est séduite par le serpent, elle cueillit le fruit défendu et entraîna Adam dans sa faute, qui fut le premier péché, dit péché originel. Donc, par désigner une femme par le nom *Ève* il y a l'arrière-pensée qu'une femme a tendance à être une séductrice coupable. Quant à *Venus*, elle acquit une plus grande importance quand elle fut assimilée à Aphrodite, dont elle prit le caractère érotique. Diverses épithètes rappelaient ses pouvoirs tels Venus Genitrix, patronne des matrones, Venus Verticordia, déesse de la chasteté. Le nom *Venus* donne au concept

de femme le côté sensuel et aimant. Ces deux noms sont celles de plus anciens pour caractériser la femme.

En revenant chez la désignation nous avons le prototype de champ sémantique, *femme* qui est également ce que les autres noms désignent. À côté le nom *femme* on peut ajouter les noms *Ève* et *Venus* qui sont également les membres prototypiques, puisqu'on peut donner ces noms à n'importe quel être humain féminin, toutes les femmes ont la même essence. Outre cette essence tous les autres noms utilisés dans ce réseau lexical ont leurs propres caractéristiques. Par exemple, « La « femme de treize ans » » partage un nombre de traits avec les prototypes de ce champ sémantique, mais il a aussi de caractéristiques venant de l'histoire raconté par Théodore de Banville dans *Les Parisiennes de Paris*. Il y a une association provoquée en auteur par la peinture et l'image créé par l'histoire. Le nom *Parisienne* que nous avons vu comme le titre d'une peinture donnée par Renoir et comme un nom utilisé dans le poème, a de traits communs avec « La « femme de treize ans » » qui est une de Parisiennes de Paris.

« Les petites dames de Paris » et le nom *demoiselle* dans « Mesdemoiselles » et « La petite demoiselle » sont en générale à l'opposé l'un de l'autre puisque le nom *demoiselle* par rapport à *dame* et plutôt utilisé pour une femme plus jeune et non mariée. La jeunesse est aussi indiquée par l'adjectif *petit* dans le deuxième cas et dans ces cas suivants : « Cette petite personne » et « Petite fille ». La deuxième ne nous donne pas l'indication que ce nom est utilisé pour une femme, *personne* peut aussi être un homme, mais il vient du contexte de la description par Prouvaire. « Sa *Jeune danseuse* » peut être mise côte à côte avec « la jeune fille » que nous avons vue auparavant. Comme la danseuse est jeune on peut dire que c'est une fille, mais dans le texte la jeune danseuse est autrement nommée comme « la « femme de treize ans » », donc elle a des caractéristiques du prototype *femme* et c'est sa désignation.

Dans cette partie les noms donnés à la femme vue sur les peintures sont dans la plupart les noms dénommant une femme par ses différents noms, qui indiquent quelques nuances variés de l'âge de ces femmes ou qui sont des noms de politesse comme *dame* et *demoiselle*. Le nom *fille* est lié par ses synonymes à *demoiselle*, du contexte de ces phrases dites par les critiques on peut comprendre que les femmes peintes ont l'apparence assez jeune et cet aspect est accentué parce que les auteurs ont utilisé les précisions *jeune* et *petite*.

## 2. L'intensité des éléments caractérisant

En étudiant les textes nous avons trouvé que les descriptions peuvent être présentées par les variations dans une certaine force mise à l'écrit venant de la perception des éléments sur les peintures et les émotions associées. Une façon de décrire ce phénomène est par les moyens linguistiques pour exprimer une intensité issue de la perception.

« Différentes voies d'accès s'ouvrent aux usagers de l'intensité. Ils peuvent y accéder par les adverbes d'intensité, les noms dits *intensifs*, les adjectifs appelés *intensifs*, les exclamatives etc. » écrit le linguiste George Kleiber dans son article « À la recherche de l'intensité », en indiquant que la première porte d'entrée, celle des adverbes d'intensité, est emprunté dans son article (Kleiber 2013 : 66). Mais ce qui nous intéresse le plus dans son article ce sont les remarques plus générales sur l'intensité. Dans cette partie de notre étude nous cherchons à analyser ainsi dans ces textes les descriptions par les adverbes d'intensité, des noms *intensifs*, des adjectifs *intensifs* etc. qui peuvent intensifier les éléments autour desquels ils sont utilisés. Kleiber les appelle « les adjectifs et verbes « affectifs » (émotions, sentiments) », c'est une de deux facteurs définitionnels de la notion d'intensité. Le deuxième facteur oriente vers une définition positive de l'intensité comme marquant la « force » de la propriété ou de l'état (Kleiber 2013 : 69). En outre nous présentons autres vues sur l'intensité par quelques linguistes à côté de celles de Kleiber.

### 2.1. Les descripteurs des présentations du corps. De figures humaines aux caractéristiques plus spécifiques

Nous allons voir les formes plastiques délicieusement peintes, les mesures non intensifiant, les incarnations des êtres surnaturels, la jeunesse de la femme ou plutôt de sa chair, quelques opinions sur le torse et l'idéalisation, l'intraduisible et autres superlatifs.

« Renoir est un peintre se spécialisant dans les figures humaines » (Corpus 1-3).

*Figures humaines* paraît d'être, par rapport aux autres expressions utilisé dans les textes de la critique que nous analysons dans cet étude, plus générale. Nous allons analyser quelques descriptions, les adjectifs pour la plupart, utilisés avec les noms désignant les éléments corporels. Par exemple, dans la première phrase que nous avons

présentée il y a l'adjectif *humain* est utilisé avec le nom *figure*. Nous avons pris la première partie de la définition et les phrases illustratives de l'adjectif *humain* : 1. De l'homme, propre à l'homme. *Nature humaine. Vie humaine. Corps, organisme humaine. Chair humaine. N'avoir plus figure humaine. D'apparence humaine* (*Le Nouveau Petit Robert*, 2004). Nous allons donner à l'expression *figures humaines* quelques autres expressions plus variables, pour faire une comparaison quant à leur capacité d'exprimer l'intensité ressentie.

D'après les liens créés sur le champ sémantique des entités représentées par les synonymes le nom qui suit *figure* est *forme* dont les différentes descriptions nous allons voir. Un auteur qui a décrit *les formes peintes par Renoir* est Octave Mirbeau, il a écrit : « Non seulement il peint délicieusement les formes plastiques du corps [...] » (Corpus 1-2).

L'explication dans le texte de l'adjectif *plastique* qui est utilisé avec le pluriel du nom *forme* nous montre qu'il est relatif aux arts dont le but est l'élaboration des formes. Et elle indique qu'une chose plastique est autrement dit belle, quant à la forme. L'autre nuance chez *forme* dans cette phrase est « du corps » indiquant que ces *formes* sont les propriétés du corps. Et on peut dire que l'avis qu'« il peint délicieusement » est aussi une caractéristique de ces *formes* parce que cette conclusion dérive de l'apparence de ces formes peintes. Autrement dit, « les formes plastiques du corps sont délicieuses à cause de la façon dont ils sont peintes ». Donc, du point de vue de l'intensité de la perception exprimée on peut faire l'observation que l'adjectif *délicieux* est dans ce cas utilisé pour marquer une intensité comme « force » issue de la perception de l'une des propriétés de ces *formes* représentées sur cette peinture particulière.

En avançant, nous présentons les paroles d'Henri de Régnier de l'année 1931 :

« Quand Mallarmé publia chez l'éditeur Deman son volume *Pages*, ce fut à Renoir qu'il en demanda le frontispice, une eau-forte où une femme nue aux formes amples est debout en la jeunesse de sa chair » (Corpus 1-5).

D'ici nous prenons le nom *forme* encore au pluriel qui est décrit par l'adjectif *ample*. Dans le premier groupe de synonymes il y a ces six adjectifs : *vaste, étendu, grand, large, spacieux, volumineux*. L'adjectif *ample* et l'adjectif *plastique* donnent aux formes deux traits différents, l'un décrivant ses dimensions et l'autre donnant une évaluation, quand nous considérons la 4<sup>ème</sup> définition dans *Le Nouveau Petit Robert*

(2004). Quand nous faisons une comparaison entre *ample* et *plastique*, est-ce que les deux sont descriptibles par l'intensité ? Au premier lieu, l'intensité dépend, selon la formule de Kant, du degré d'influence que les objets de la perception font/ont sur nos sens (1781 : 168). Mais, par exemple, Kleiber a écrit que les propriétés comme *grand* (spatial), ne relèvent de l'intensité, parce qu'elles donnent lieu à une variation quantitative « mesurable » (ou extensive) (Kleiber 2013 : 70). Ici nous avons deux explications possibles, qui sont contraires. Un de ces possibilités est que l'adjectif *ample* est un indicateur qui ne nous donne pas d'information sur la perception autant qu'il indique la propriété mesurable.

Le dernier exemple de description d'un tableau utilisant le mot *forme* est suivant :

« Considérée à distance, par exemple du fond de la troisième salle du rez-de-chaussée, la *Danseuse* est une réalisation originale, sorte de péri moulée dans les formes terrestres [...] » (Corpus 2-3).

Dans cette phrase le nom *forme* au pluriel est suivi, pour caractériser l'objet de discours, par l'adjectif *terrestre*. Les synonymes pour l'adjectif *terrestre* sont *matériel*, *charnel* et *corporel*, autrement dit, quelque chose qui est de la Terre ou de notre monde. Avec l'adjectif *terrestre* il y a dans ces formes une « sorte de péri moulée ». La définition du mot *péri* nous dit que c'est un génie ou une fée, dans la mythologie arabo-persane. Et cette *péri* est « obtenu par un moule ; reproduit au moyen d'un moulage. » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2004). Pour indiquer l'intensité dans ce cas on peut le paraphraser : « ces formes terrestres sont une incarnation d'un être surnaturel ». Quand on compare cette expression à *figures humaines* il est plus complexe et plus expressive. Son expressivité vient de l'émotion ou impression que l'auteur associé à cette peinture de Renoir.

Ensuite, nous trouvons chez les synonymes de l'adjectif *terrestre* l'adjectif *charnel*. Parmi quelques autres il y a ces deux définitions pour l'adjectif *charnel*, *elle* : Qui relève de la nature animale, de la chair, qui trait aux choses du corps (*corporel*, *naturel*). *Un être charnel*, de chair et de sang. [...] <sup>Vieilli</sup> Relatif à la chair, aux instincts des sens (particulièrement à l'instinct sexuel) [...] (*Le Nouveau Petit Robert*, 2004). Dans *Larousse* le mot *charnel* est indiqué comme l'adjectif dérivé du mot *chair* (n.f.). Nous prenons encore une partie de la phrase d'Henri de Régnier où il écrit :

« [...] une eau-forte où une femme nue aux formes amples est debout en la jeunesse de sa chair » (Corpus 1-5).

La caractéristique donnée à la chair par le nom *jeunesse* (n.f) indique que la chair de cette femme nue est *jeune*, mais qui n'est pas forcément un indicateur de la jeunesse de cette femme. Donc, le nom *jeunesse* décrit la chair de cette femme et est-ce qu'on peut dire qu'à son tour la chair décrit cette femme ? Entre autres il y a les définitions à la *jeunesse* que c'est le fait d'être jeune, l'état (physique ou moral) d'une personne jeune, ou l'ensemble de caractères propres à la jeunesse, mais qui peuvent se conserver jusque dans la vieillesse. Quand Henri de Régnier a trouvé que la femme peinte par Renoir « est debout en la jeunesse de sa chair », le critique Albert Wolff a écrit dans Le Figaro :

« Essayez donc d'expliquer à M. Renoir que le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition » (Corpus 3).

Ici nous avons deux expressions contraires : « être debout en la jeunesse de sa chair » et « n'être pas un amas de chairs en décomposition ». Une décrit la femme nue et l'autre le torse d'une femme. Ces sont presque comme deux remarques physiologiques qui font parvenir indicateurs de l'âge et des anomalies sur un corps exposé.

Au sujet de torse nous proposons à côté de point de vue de Wolff celle d'Octave Mirbeau de l'année 1884 :

« Un torse, voilà tout, c'est-à-dire une admirable et simple étude de nu [...] » (Corpus 1-2).

D'après Mirbeau un *torse* qui est présenté sur une toile est « une admirable et simple étude de nu », quand Wolff parlait de *torse* avec la précision « d'une femme » et de ce qu' « un torse d'une femme » n'est pas. Mirbeau à son tour décrit « un torse » comme quelque chose qui « rend la peau d'une femme » et que cette peau est « une chose presque intraduisible, dans sa fraîcheur, dans son rayonnement, dans sa vie, dans son éloquence ». Mirbeau n'est pas le seul qui a trouvé de *fraîcheur* et de *la vie* dans les peintures de Renoir. Émile Verhaeren a écrit dans son article « L'impressionnisme » dans *Journal de Bruxelles* au 15 juin 1885 :

« Rien n'est plus vivant, plus frais, plus animé de sang et de sexe, que les torses et les visages présentés. Où ces tons légers, frémissants, qui font sentir la pulpe et la porosité, qui caressent les bras, le cou, la nuque, les épaules, sont-ils pris ? » (Corpus 1-6).

On peut indiquer ici les superlatifs « cette chose presque intraduisible » et « rien n'est plus ... ». Et descriptions de mêmes caractéristiques à la fois avec un nom et à la fois avec un adjectif : « la fraîcheur et la vie de la peau d'une femme » et « rien n'est plus vivant, plus frais, que les torses et les visages présentés ». « Rien n'est [...] plus animé de sang et de sexe [...] ».

Mirbeau décrit la peau par *éloquence* (n.f.) et son synonyme qui nous intéresse est *verve* (n.f.) car Henri de Régnier a écrit que Mallarmé était charmé par « la verve plantureuse » d'un Renoir (Corpus 1-5). La peau d'une femme peinte par Renoir a de l'éloquence et une peinture de Renoir a de la verve plantureuse.

Mirbeau a écrit dans son article «Renoir» :

« Dans les œuvres de Renoir, le sujet – c'est-à-dire la composition – tient peu de place, quoiqu'il ait reproduit [...] c'est la figure qui est tout [...] une grande idéalisation des formes » (Corpus 1-2).

Il y a deux éléments qui sont décrits par « qqch est tout » et « une idéalisation de qqch », ces sont des superlatifs similaires à ceux que nous avons précédemment vus.

## 2.2. Les différentes optiques de descriptions de la coloration et de l'éclairage

« Les Renoir s'éclairent comme un verre de Bourgogne au soleil ; ce sont des peintures lumineuses, étincelantes, pleines de réflexion et de défi » (Corpus 1-4).

Nous allons voir les vibrations colorées, les opinions sur le plein air et s'il doit être vague ou non, le minimum de nuances n'est pas intensif, une opinion sur une tête, la belle musique des couleurs et l'intensité expliqué par les X.

Bien que les remarques au sujet de la coloration et de la lumière sur les toiles de Renoir nous permettent de les diviser en deux parties indépendants, puisqu'aux fois les auteurs décrivent la lumière et aux fois la coloration, le paragraphe présent traite de ces deux éléments ensemble. La citation (traduit en français par Serge Fauchereau en 1994) de José Martí au début de ce paragraphe donne un bon exemple d'un commentaire sur la luminosité. Mais nous considérons le fait que la lumière et les couleurs sont deux éléments reliés dans la nature, ainsi que dans la création et la perception de l'art. Par exemple, Douglas C. Giancoli a écrit dans son livre *Physique générale: Ondes, optique et physique moderne* de « la couleur distincte de la lumière » et de « la couleur,

coloration de la lumière » que pendant longtemps on considéra que la couleur était distincte de la lumière. Et qu'on croyait que lumière permettait seulement de voir la couleur des objets, cette conception remonte à Aristote et prédomina largement en Occident jusqu'à l'arrivée de Descartes chez qui, la couleur et la lumière ne sont plus des entités séparées, la couleur est une qualité, une réalité du rayon de lumière (Giancoli 1989 : 126).

On peut dire que les écrits sur l'art sont subjectifs et quand nous allons voir que les auteurs décrivent la lumière et la coloration de façons différentes, il est quand même visible qu'ils croient que ces deux éléments sont importants dans la composition de ces tableaux observés. Il y a un exemple d'un point de vue qui nie plusieurs aspects, comme le dessin, la lumière, la perspective etc., considérés importants par beaucoup d'autres auteurs. Jules Laforgue, qui a écrit plusieurs articles sur l'impressionnisme, a trouvé que ces sont les *vibrations colorées* de la nature, perceptibles aux impressionnistes pour les mettre sur la toile :

L'impressionniste voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées. (Jules Laforgue (corpus 1-1))

Un moyen pour décrire les éléments de la coloration et l'éclairage est par « le plein air ». Jules Laforgue a défini le plein air des paysagistes impressionnistes comme « quelque chose qui commande leur peinture entière et signifie la peinture des êtres ou des choses dans leur atmosphère : paysage, salons à la bougie ou simples intérieurs etc. » (Corpus 1-1).

Émile Verhaeren a écrit dans son article « L'impressionnisme » :

Les fonds des toiles sont des fonds de plein air ; ils sont vague, parce qu'ils ne doivent distraire en rien le regard. La seule indication qu'on leur demande, c'est qu'ils renseignent l'heure, soit matin, soit midi, soit crépuscule, où le modèle a posé. [...] Mais quant à la couleur haute, sonore, chantante, elle fait surtout songer à la couleur de ce grand génie, Eugène Delacroix, d'où sort également la triomphante musique de tons que compose Monet. (Corpus 1-6)

Verhaeren a décrit les fonds des toiles comme « fonds de plein air » et il a trouvé que ces « fonds de plein air sont vague ». Les synonymes de l'adjectif *vague* sont *indéfini*, *indiscernable*, *indéterminable*, *sourd*, *trouble*. Ernest Chesneau est du même avis sur le fait que le fond est vague :

« [...] les notes de couleur de la tête, de la poitrine et des jambes, tout cela qui est charmant est malheureusement perdu dans un fond vague, tout de convention » (Corpus 2-4).

Quand Verhaeren a indiqué que les fonds sont vagues parce qu'ils ne doivent distraire en rien le regard et que la seule indication qu'on leur demande, c'est qu'ils renseignent l'heure, soit matin, soit midi, soit crépuscule, où le modèle a posé. Par contre, Chesneau a présenté le « fond vague » comme un fait malheureux et que tout charmant est perdu dans ce fond vague. C'est-à-dire que nous avons un élément qui est décrit par le même adjectif en deux cas différentes, mais qui est à la fois perçu positivement et à la fois négativement.

Prochainement, Mirbeau écrit dans son article *Renoir* que « [...] c'est l'harmonie de la lumière et de la chair, la transparence des ombres, la sensation non plus seulement des couleurs, mais des moindres nuances des couleurs [...] ». De cette phrase nous prenons l'adjectif comparatif *moindre* dont les synonymes sont suivants : *inférieur*, *le moindre* : *le plus petit*, *le plus élémentaire* et *le minimum de qqch*. Ici nous nous posons la question si l'intensité comprise comme détermination quantitative de propriété ou si l'intensité comprise comme étant elle-même une propriété, en l'occurrence une qualité. C'est un cas similaire à celle que nous avons vu dans le paragraphe 2.1. chez l'adjectif *ample*. Puis que l'adjectif *moindre* peut être décrit comme quantifiable, il y a l'extension qui définit l'intensité comme étant le degré des propriétés et états, et la quantité comme le degré portant sur les objets et événements, *i.e.* le degré coulissant sur une échelle numérique ou mesurable (Kleiber 2013 : 68). Donc, on peut dire que l'adjectif *moindre* n'est pas forcément intensifiant, comme il fait parvenir la quantité mesurable des éléments présentés.

Par rapport à l'exemple précédent nous présentons l'opinion d'Ernest Chesneau :

« [...] sur un de ses six tableaux M. Renoir a un détestable, inexplicable, lourd, noir, *Tête de femme* » (Corpus 2-4).

Il indique que ce tableau est *lourd*. L'adjectif qui peut être décrit comme mesurable, mais dans ce cas il est plutôt une description de la perception, parce qu'on ne peut pas mesurer la lourdeur de cette tête de femme présentée sur ce tableau. Et pour cette raison l'adjectif *lourd* est intensif et pas la quantité. Les autres adjectifs, *détestable*, *inexplicable*, font parvenir la perception négative de l'apparence de cette peinture et

nous ajouterions à leur côté l'adjectif *vague*, vu précédemment, parce que ses synonymes sont assez proches à ces deux adjectifs. Et enfin l'adjectif de la coloration, *noir*, qui est au première lieu décrit par les adjectifs précédents et qui indique l'intensité perçue de la couleur noir ou bien la couleur sombre.

Retournons chez les paroles de Verhaeren où il décrit la couleur comme *haute, sonore* et *chantante*, qui sont des adjectifs avec lesquels on décrit la musique. Nous avons déjà vu dans la première partie que les noms qui peuvent aussi désigner quelques aspects de la musique sont utilisés pour la coloration. Aussi, Mirbeau a écrit que les figures de Renoir « chantent, animées et vivantes, toute la gamme des tons clairs », comme la grande variation de tons anime et fait chanter les figures sur la peinture.

Ensuite Nous allons faire une comparaison de deux descriptions pour analyser quel peuvent être leurs différentes nuances prenant en considération une formule du linguiste Clara Romeno. Une description est écrite par Émile Zola :

« Chez Renoir domine une gamme de tonalités claires, aux passages ménagés avec une harmonie merveilleuse » (Corpus 1-3).

Et l'autre opinion qui est dénigrant est de caricaturiste Bertall paru dans une édition de *Le Soir* sur les œuvres de Renoir :

« Ces sont des cadres bizarres, des contournements grotesques, des fracas de couleur sans forme et sans harmonie, sans perspective et sans dessin » (Corpus 4).

La formule du linguiste Clara Romeno dont nous utilisons pour décrire ces deux phrases est : « l'intensité d'un phénomène X consiste dans l'écart (ou la différence) entre deux états  $x_1$  et  $x_2$  relatifs à ce phénomène » (2007 : 59). Premièrement, le phénomène est la coloration (dans le premier cas la coloration est présentée par une gamme) et les deux états sont ces deux descriptions. Plus précisément, un état est « une harmonie merveilleuse entre les diverses nuances de couleurs (la tonalité est la couleur dominante, ambiance colorée d'une peinture, d'un tableau (*Larousse*)), qui sont claires ». Et le deuxième état est « les couleurs sont sans forme et sans harmonie et donc ils fracassent ». Il y a de l'intensité dans ce phénomène parce que l'écart de ses deux états est la positivité du premier, venant de la présence de l'adjectif *merveilleuse*, et la négativité du deuxième, vient de la négation des caractéristiques positives, comme « avoir forme » et « avoir de l'harmonie », et l'utilisation du nom *fracas*, qui vient de verbe *fracasser*, notant un bruit violent et soudain.

### 2.3. Les descriptions de la femme. La jeunesse éternelle des filles d'Ève et de Venus dépeinte par Renoir

« Renoir peint de préférence la femme, et parmi les femmes la jeune fille » (Corpus 1-6).

Les filles d'Ève et de Venus, *i.e.* les membres du champ sémantique *femme* n'avaient pas seulement la révérence de Renoir, mais la plupart des auteurs décrivant les femmes peintes les ont vantées. Dans ces textes il y a un assortiment assez étendu des attributs spécifiques à la femme. Il y a des adjectifs ou des noms (avec l'objet de décrire) qui aux fois coïncident dans leur sens. Comme chaque membre de la catégorie *femme* a, à côté ses traits communs avec les autres, ses propres caractéristiques, de même façon ont les adjectifs et les noms ses valeurs différentes. Ensuite, nous présentons la phrase suivante par Verhaeren :

« Son pinceau en sait ravissamment traduire la candeur, la virginité ou plutôt l'éclosion et la fleur. »

Quand on prend quelques synonymes de ses quatre noms descriptifs et les compare aux autres il apparaît que la candeur est autrement dit l'innocence, la naïveté ou la pureté. Et que la virginité, en d'autres termes est la candeur, l'innocence ou la pureté. Ou que l'équivalente de l'éclosion est la floraison, quand les synonymes de la fleur sont la beauté, la charme, l'éclat et la fraîcheur. Par conséquent, il paraît que l'utilisation de tous ces traits particulièrement similaires peut être décrit par comme forme d'intensification.

Octave Mirbeau a écrit :

Ce que la femme peut évoquer de grâce, de tendresse, de séduction, de rêve et de coquetterie ; ce qu'elle a de mystérieux et de maladif ; l'indéfinissable de son regard, profonde comme le vide, [...] les suavités de ses dix-huit ans, fleuris de désirs chastes et d'espoirs ; [...] les éclats de rire de ses lèvres allumées par le plaisir et les sonores gaietés de ses libres allures ; [...] tout le poème d'amour et de cruauté que chante cet être cruel et charmeur ; ce qui s'offre, ce qui se cache, ce qui se devine, ce qui caresse. Renoir a tout compris, tout saisi, tout exprimé. Il est vraiment le peintre de la femme [...] (Corpus 1-2)

Mirbeau n'a pas seulement décrit une femme sur une peinture, il a en fait une description détaillée et exaltant. Cet écrit est également un éloge à Renoir, à sa manière de dépeindre expressivement une femme ou bien, la femme.

Les femmes peintes par Renoir ont aussi ému José Martí :

« Comment rendre compte quand il y a plus de deux cents tableaux ? Quelques-uns sont exaspérants, quelques-uns sont étonnants, d'autres, comme la *Jeune femme au balcon* de Renoir, sont aussi émouvants qu'une femme vivante. » (Corpus 1-4)

C'est une description, une comparaison, qui n'a pas besoin des spécifications supplémentaires. Il est un des mieux compliments pour un artiste qui poursuit de capturer sur ses peintures l'état le plus naturel d'une femme.

Dans la description par Mirbeau, il y a une appréciation très différent des autres :

[...] mais il peint aussi la forme d'âme, et ce qui de la femme se dégage de *musicalité* intérieure et de mystère captivant. [...] c'est surtout vers la femme que ce grand et délicat artiste se sent attiré, vers la femme dont il connaît le fond et le tréfonds, et dont il a su, plus qu'aucun peintre de ce temps, exprimer l'âme et toutes les palpitations de cette âme. (Corpus 1-2)

Quand plupart des auteurs parle de l'apparence d'une femme peinte ou des sentiments associés à la relation entre la représentation et la réalité, c'est un exemple d'un approche rare par l'âme. Pour l'auteur cette femme peinte ou les femmes peint ou bien toutes les femmes en générale sont mystérieuses, comme il a mentionné deux fois dans son écrit. Par « toutes les palpitations de cette âme » l'auteur indique que Renoir sait très bien de saisir des différentes nuances de chaque femme. Le fond et le tréfonds qu'il connaît si bien, selon Mirbeau, sont comme les récompenses pour ses manières délicates, avec lesquelles il fait dégager cette possession de la femme qui peut être décrit par *le mystère captivant et la musicalité intérieure*.

Marc de Montifaud a indiqué, dans une manière qui diffère des autres, les qualités des femmes peintes par Renoir :

« [...] et l'on peut appliquer à M. Renoir ces trois vers d'un sonnet fait pour caractériser une toile primesautière :

Il sait, ô Parisienne, iriser ta toilette !

Amours et fleurs, on voit sortir de sa palette

Ève en feuilles de vigne et Vénus sans corset. » (Corpus 2-3)

D'utiliser un poème comme description des peintures n'est pas rare, puisque plusieurs poètes utilisent l'impression qu'ils ont des peintures ou d'aucune autre forme d'art comme la source de l'inspiration pour écrire des poèmes. Mais dans le contexte de notre étude et de l'intensité, on peut dire qu'un poème décrit une peinture d'une façon

intense, parce que le spectateur a senti l'inspiration pour un poème, qui peut être décrit comme une sensation plus forte que ceux qui a écrit seulement quelques phrases au sujet de quelques peintures. En lisant ce poème il est évident que l'auteur a essayé de faire parvenir l'émotion positive par l'exclamation, par « ô » qui sert à apostropher, à invoquer et à marquer un sentiment exalté, par décrivant la coloration de la femme avec « amours et fleurs » ou par les femmes prototypiques, Venus et Ève.

## Conclusion

Nous avons présenté quelques moyens de distinguer les noms utilisés pour indiquer des éléments sur une peinture. Toutes les trois parties du premier paragraphe donnent des différentes approches à la distinction de dénominations et désignations dans ces textes. Il y a des possibilités variables de les différencier l'un de l'autre et nous avons montré un moyen de le faire par les synonymes et les définitions, qui nous ont servi à cerner le sens de ces mots tout en les insérant dans le champ sémantique qu'ils évoquent. A titre d'exemple, les noms *figure*, *forme* et *corps* pour la présentation du corps, les noms *couleur*, *ton* et *carnation* pour la coloration et les noms *femme*, *fille* et *demoiselle* pour l'être humain féminin sont donnés selon l'interprétation qui vient d'une compréhension plus universel et proche à l'objet, d'une catégorisation pour ainsi dire ordinaire. Et selon l'interprétation qui est formé par un point de vue plus éloigné de cette compréhension universel il y a la nomination par les parties du corps, comme *chair* et *torse* ou par le nom *cadavre* pour les présentations du corps sur les peintures, les noms indiquant la sonorité, comme *mélodie*, *note* et *fracas*, pour la coloration et les noms comme *Venus*, *dame* et *Parisienne* pour l'être humain féminin.

La plupart de noms sont les dénominations qui ont des liens plus clairs dans leur réseau lexical et beaucoup de ces mots font partie d'un même champ sémantique, soit en parlant des éléments corporels, soit de la coloration, soit de la représentation d'un être humain féminin. À côté de ces dénominations (noms propres) il y a aussi quelques désignations qui ne font pas partie de ces champs sémantiques, mais qui sont présents dans ce réseau lexical formé par les textes de la critique de l'art. Pour citer de nouveau les paroles de Jules Breton : « toutes les ardeurs, toutes les fraîcheurs, toutes les douceurs et aussi toutes les douleurs » qui sont mis dans un œuvre par l'artiste, peuvent être retrouvés de textes de la critique écrit selon les impressions et émotions provoqué par les peintures. Quels sont alors les ardeurs, les fraîcheurs et pourquoi pas les douceurs et les douleurs de Renoir exprimés à l'écrit par l'œil commun ? Nous avons les vus dans la deuxième partie de notre étude. Pour faire une conclusion, les adjectifs, les adverbes et les expressions formés par eux peuvent être interprétés de moyens différents. Par exemple, un auteur s'est exprimé en écrivant que Renoir a peint les figures humaines et les mots mis à l'écrit par un autre nous disent que Renoir a produit les formes terrestres qui paraissent d'être une incarnation d'un être surnaturel. Ou bien, si la couleur est haute, sonore et chantante pour un spectateur et pour un autre

la peinture représentant une tête de femme est détestable, inexplicable, lourd et noir. Nous avons vu plusieurs exemples similaires où il y a un contraste entre les opinions sur un élément de la peinture.

Les différents voies d'exprimes la notion d'intensité ou plutôt les moyens linguistiques qui nous avons montré l'intensité dans le vocabulaire ont indiqué quelques aspects spécifiques dans l'acte de décrire. Par exemple, nous avons vu que tous les caractéristiques ne font pas parvenir à une intensité, mais ils sont plutôt les descriptions de dimensions des éléments sur les peintures. Et de l'autre côté on peut dire que d'après ces exemples que nous avons utilisé la coloration peut souvent être décrite par les mots qui aussi font partie du champ lexique de la musique.

Comme les textes que nous avons analysés sont écrits par les auteurs contemporains de Renoir un autre aspect dans l'usage de langage en parlant de cet artiste peut être la comparaison de ces textes à ceux qui sont écrits ultérieurement, pour trouver de différents points de vue sur les œuvres de Renoir à travers des temps. Dans l'introduction nous avons fait référence à un livre biographique et critique écrit par Denis Rouart en 1954 où l'auteur outre de présenter la vie de l'artiste donne également des commentaires aux plusieurs peintures. Ce livre est seulement un de nombreux écrits qu'on peut inclure dans une telle comparaison.

Les textes que nous avons utilisés dans notre étude étaient en premier lieu choisis pour leurs différentes évaluations des éléments vus sur les peintures et aussi pour les liens entre les mots et expressions créés par leurs synonymes et définitions. La division des éléments dans les trois catégories, le corps, la coloration et la femme, vient de la fréquence de leurs descriptions. Une grande partie exclue de notre mémoire fut la comparaison des œuvres de Renoir à ceux d'autres artistes. Presque tous ces auteurs dont les textes nous avons présenté ont fait des comparaisons, c'est un moyen quelque peu souvent utilisé dans les textes de la critique de l'art.

Ces explications données à l'usage de langage dans les textes de la critique des œuvres de Renoir à l'aide de quelques nuances de différentes théories linguistiques de la nomination et des moyens intensifs dans la langue sont seulement quelques variantes possibles basées sur les observations et les interprétations vues à la comparaison que nous avons fait avant de composer notre étude.

## Bibliographie

1. BRETON, Jules. 1899. *Nos peintres du siècle*, page 251. Paris, Société d'Édition Artistique.
2. GIANCOLI, Douglas C. 1989. *Physique générale: Ondes, optique et physique moderne*. Englewood Cliffs, New Jersey.
3. KANT, Emmanuel. 1781, *Critique de la raison pure*, « Logique transcendantale ». Librairie Philosophique de Ladrance, 1864.
4. KLEIBER, Georges, « À la recherche de l'intensité », *Langue française* 1/2013 (n°177), p. 63-76.  
URL : [www.cairn.info/revue-langue-francaise-2013-1-page-63.htm](http://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2013-1-page-63.htm)  
DOI : [10.3917/lf.177.0063](https://doi.org/10.3917/lf.177.0063)
5. KLEIBER, Georges, « De la dénomination à la désignation : le paradoxe ontologico-dénominateur des odeurs », *Langue française* 2/2012 (n°174), p. 45-58.  
URL : [www.cairn.info/revue-langue-francaise-2012-2-page-45.htm](http://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2012-2-page-45.htm)  
DOI : [10.3917/lf.174.0045](https://doi.org/10.3917/lf.174.0045)
6. ROMENO, Clara, « Pour une définition générale de l'intensité dans le langage », *Travaux de linguistique*, 2007/1n° 54, p. 57-68.  
DOI : [10.3917/tl.054.0057](https://doi.org/10.3917/tl.054.0057)
7. ROUART, Denis. 1954. *Renoir: étude biographique et critique*, Genève: Skira.

## Corpus d'étude

1. FAUCHEREAU, Serge. 1994. *Pour ou contre: L'impressionnisme*, Paris: Éditions d'art Somogy :
  1. LAFORGUE, Jules. « L'impressionnisme », *Mélanges posthumes*, 1903.
  2. MIRBEAU, Octave. Article «Renoir» de 8 décembre 1884. *La France*.
  3. ZOLA, Émile. « Lettres de Paris : deux expositions d'art au mois de mai », *Le Salon de 1876, Les Messages de l'Europe*, juin 1876.
  4. MARTÍ, José. « Nouvelle exposition des peintres impressionnistes ». *La Nación*, Buenos Aires, 17 août 1886. Traduit par Serge Fauchereau en 1994.

5. RÉGNIER, Henri de. « Mallarmé et les peintres ». *Nos rencontres*, 1931.
6. VERHAEREN, Émile. « L'impressionnisme », *Journal de Bruxelles*, 15 juin 1885.
2. MARIE, Karine. 1996. *L'Impressionnisme : 1874, une exposition*, Paris : Éditions de l'Amateur :
  1. CASTAGNARY, Jules. Article de 29 avril 1874. *Le Siècle*.
  2. PROUVAIRE, Jean. Article de 20 avril 1874. *Le Rappel*.
  3. MONTIFAUD, Marc de. Article de 1<sup>er</sup> mai 1874. *L'Artiste*.
  4. CHESNEAU, Ernest. Article de 7 mai 1874. *Paris-Journal*.
  5. PISSARRO, Camille. Lettre à son fils Lucien, 14 mai 1887. Ashmolean Museum.
3. WOLFF, Albert. Article de 3 avril 1876. *Figaro*. Les Chroniques de l'Histoire :  
[http://www.chroniqueshistoire.fr/index\\_fichiers/Auguste\\_Renoir.htm](http://www.chroniqueshistoire.fr/index_fichiers/Auguste_Renoir.htm)  
(consulté le 20 novembre 2014)
4. ARNOUX, Albert de (Bertall). Article de l'année 1876. *Le Soir*. Les Chroniques de l'Histoire :  
[http://www.chroniqueshistoire.fr/index\\_fichiers/Auguste\\_Renoir.htm](http://www.chroniqueshistoire.fr/index_fichiers/Auguste_Renoir.htm)  
(consulté le 20 novembre 2014)

## Les définitions et les synonymes dans les dictionnaires

### Le Nouveau Petit Robert (2004)

Figure (n.f.) : [...] 4. *Bx-arts*. Représentation d'un personnage ou d'un animal : *une figure équestre. La pose classique qu'ont sur les vases à figures noires les héros à barbes* (Montherlant) [...]

Corps (n.m.) : La partie matérielle des êtres animés. 1. L'organisme humain, par opposition à l'esprit, à l'âme. 2. Le corps considéré comme le siège des sentiments, des sensations, de la sensualité.

Sang (n.m.) : [...] Symbole de la vie. Principe de vie, dans l'être vivant. *Des êtres de chair et de sang*, bien réels, bien vivants, avec leurs passions, leurs appétits [...]

Torse (n.m.) : [...] 1. Figure humaine tronquée, sans tête ni membres. [...] 2. (1831) Buste, poitrine. « *Le torse moulé dans un maillot de coton* » (Mac Orlan). [...] *Torse nu* : sans riens sur le haut du corps. *Être torse nu* [...]

Chair (n.f.) : [...] 1. Substance molle du corps de l'homme ou des animaux, essentiellement constituée des tissus musculaire et conjonctif (opposé à *squelette*). *La chair et les os*. [...] *la chair et la peau. La chair et le sang*. [...] 2. (XII<sup>e</sup>) État extérieur du corps humain ; aspect de la peau. *Chairs rebondies. Chair molle, flasque. Chair ferme, douce, fraîche. Chair satinée, blanche, pâle, rose, dorée*. [...] <sup>peint.</sup> (au plur.)

Parties nues des personnages [...]

Carnation (n.f.) : [...] 1. Couleur, apparence de la chair d'une personne. [...] 2. <sup>PEINT.</sup> Coloration des parties du corps qui sont représentées nues.

Humain *adj.* : 1. De l'homme, propre à l'homme. *Nature humaine. Vie humaine. Corps, organisme humaine. Chair humaine. N'avoir plus figure humaine. D'apparence humaine* (Le Nouveau Petit Robert, 2004)

Plastique *adj.* : [...] 3. Relatif aux arts dont le but est l'élaboration de formes. *Arts plastiques* : sculpture, architecture, dessin, peinture. [...] *Qualité, beauté plastique d'une œuvre*. 4. Beau, quant à la forme. « *De beaux gestes plastiques* » (Loti). [...] (Le Nouveau Petit Robert, 2004)

Péri (n.f.) : Génie ou fée, dans la mythologie arabo-persane. « *Le Paradis et la Péri* ».

Charnel *adj.* : 1. Qui relève de la nature animale, de la chair, qui trait aux choses du corps (*corporel, naturel*). *Un être charnel*, de chair et de sang. [...] 2. <sup>Vieilli</sup> Relatif à la chair, aux instincts des sens (particulièrement à l'instinct sexuel) [...]

Jeunesse (n.f.) : [...] 4. Le fait d'être jeune. *La jeunesse de qqn. Tant de jeunesse désarme. « Rodrigue a du courage. – Il a trop de jeunesse » (Corneille)* [...] 5. État (physique ou moral) d'une personne jeune. [...] 6. Ensemble de caractères propres à la jeunesse, mais qui peuvent se conserver jusque dans la vieillesse. *Il a encore beaucoup de jeunesse pour son âge* [...]

Fond (n.m.) : [...] Abstrait A. Ce qui, au-delà des apparences, se révèle l'élément intime, véritable. [...] 2. La réalité profonde. *Aller au fond des choses. Nous touchons ici au fond du problème, de la question. « Une philosophie critique, qui tient toute connaissance pour relative et le fond des choses pour inaccessible à l'esprit. » Bergson.* [...]

Tréfonds (n.m.) : de *tres-* (latin *trans*) et *fonds*. [...] 2. (par attraction de *fond*) (littér.) Ce qu'il y a de plus profond, de plus secret. *Au tréfonds de son âme de son être. Les tréfonds de la mémoire.*

Larousse. Dictionnaire de la langue française (1987)

Figure : 1. Forme extérieure d'un corps. [...] 2. <sup>RARE</sup> Représentation visuelle d'une forme (par le dessin, la peinture, la sculpture). [...] « *Les enfants se portent d'eux-mêmes à faire des figures sur le papier* » (Fénelon) [...]

Corps : (lat. *corpus* ; 890). 1. Partie matérielle d'un être animé, souvent opposé, chez l'homme, à l'âme ou à l'esprit. 2. Tronc de l'homme, par opposition à la tête et aux membres.

Torse : [...] 1. (v. 1800). Partie du corps comprenant les épaules et la poitrine jusqu'à la taille : *Être tors nu.* [...] (*syn.* Buste, poitrine) – 2. Sculpture représentant un tronc humain, sans tête ni membres.

Chair : (lat. *caro*, accusatif *carnem* ; 1080) 1. Substance qui constitue les muscles de l'homme et des animaux. [...] 2. (1636). Substance de certains fruits, autre que la peau et le noyau ou les pépins : *Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures* (Rimbaud) [*syn.* pulpe] [...]

Carnation : ([...] v. 1400) 1. Teint, coloration des chairs d'une personne : *Une jeune marchande de verrerie, à la carnation de fleur qui fournissait aux yeux ravis toute une gamme de tons orangés* (Proust) – 2. Couleur des chairs dans une peinture : *Titien excelle dans la peinture des carnations.*

Dame : 1. Titre donné aux femmes mariées. 2. Titre donné, à diverses époques, aux femmes de haut rang : *Être grande dame, c'est jouer à la grande dame, c'est-à-dire, pour une part, jouer la simplicité* (Proust). 3. Nom sous lequel on désigne toutes les personnes du sexe féminin, par oppos. aux hommes.

Demoiselle : 1. personne du sexe féminin et qui n'est pas mariée (se dit surtout, par oppos. à *dame*, pour désigner une célibataire d'un certain âge ; sinon on emploie plutôt les mots *fillette* ou *jeune fille*). 2. Femme, mariée ou non, attachée à un établissement. *Demoiselle de magasin, de comptoir, du téléphone.*

Personne : être humain, sans distinction de sexe.

Le Robert. Dictionnaire des synonymes et nuances (2006)

Figure (n.f.) : I [...] 2 – apparence ; aspect ; configuration ; conformation ; dehors ; extérieur ; forme ; physionomie [...].

Forme (n.f.) : Ses synonymes sont suivants : I 1 – apparence ; allure ; aspect ; configuration ; contour ; dehors ; disposition ; extérieur ; figure ; [...] 2 – tracé ; contour ; délinéament ; dessin ; galbe ; ligne ; modelé ; relief.

Corps (n.m.) : I 1 – organisme ; matière ; substance ; 2 – chose ; objet ; II [...] 2 – cadavre ; dépouille (mortelle).

Torse (n.m.): poitrine ; buste ; thorax ; tronc.

Chair (n.f.) : 1 – peau ; 2 – [vieux] viande ; 3 – pulpe ; 4 – [par métaphore] concupiscence (plaisant) ; luxure ; sensualité.

Cadavre (n.m.) : 1 – mort ; corps ; dépouille ; macchabée (fam.) ; 2 – charogne.

Carnation (n.f.) : Teint.

Ton (n.m.) : teinte ; coloris ; couleur ; degré ; nuance ; tonalité ; [de chair] carnation.

Tonalité : teinte ; coloris ; couleur ; degré ; nuance ; ton ; [de chair] carnation.

Gamme (n.f.) : 1 – ligne ; collection ; éventail ; palette ; panoplie ; spectre ; 2 – série ; succession.

Vibration (n.f.) : 1 – battement ; ébranlement ; trépidation ; 2 – onde ; 3 – frémissement ; frisson ; tremblement.

Fracas (n.m.) : agitation ; bruit ; chahut ; tapage ; tintamarre ; tumulte ; vacarme ; boucan (fam.) ; raffut (fam.) ; tintouin (fam, vieilli).

Sensation (n.f.) : 1 – émotion ; impression ; 2 – intuition ; impression ; sentiment ; 3 – admiration ; effet ; étonnement ; surprise.

Nuance (n.f.) : teinte ; couleur ; ton ; tonalité ; demi-teinte.

Mélodie (n.f.) : 1 – air ; 2 – chant ; aria ; ariette ; cantilène ; chanson ; lied ; 3 – harmonie ; rythme ; 4 – intonation ; inflexion.

Note (n.f.) : 1 – ton ; nuance ; tonalité ; touche.

Ample *adj.* : vaste ; étendu ; grand ; large ; spacieux ; volumineux.

Terrestre *adj.* : 1 – tellurique, tellurien, terraqué (vieux ou littér.) ; 2 – temporel, mondain, séculier ; 3 – matériel, charnel, corporel, grossier, physique.

Éloquence (n.f.) : facilité (d'expression), faconde, loquacité, verve, volubilité, grandiloquence [...]

Vague *adj.* : indéfini, indiscernable, indéterminable, sourd, trouble.

Moindre *adj.comp.* : inférieur ; le moindre : le plus petit ; le plus élémentaire ; le minimum de qqch.

Candeur (n.f.) : 1 – ingénuité ; crédulité ; innocence ; naïveté ; 2 – pureté ; simplicité.

Virginité (n.f.) : (vieilli) candeur ; chasteté ; fraîcheur ; grâce ; ingénuité ; innocence ; pudeur ; pureté.

Écllosion (n.f.) : 1 – épanouissement ; floraison ; 2 – apparition ; avènement ; commencement ; débout ; éveil ; naissance ; production ; surgissement.

Fleur (n.f.) : 1 – élite ; fleuron ; crème (fam.) ; gratin (fam.) ; 2 – beauté ; charme ; éclat ; fraîcheur.

Grâce (n.f.) : [...] charme ; agrément ; attrait ; beauté ; délicatesse ; élégance ; finesse ; goût ; harmonie ; joliesse ; légèreté ; vénusté (litter.) [...].

Tendresse (n.f.) : 1 – affection ; amitié ; amour ; attachement ; bonté ; sympathie ; 2 – penchant ; fable ; goût.

Séduction (n.f.) : 1 – attrait ; agrément ; beauté ; charme ; 2 – attraction ; ascendant ; autorité ; ensorcellement ; fascination ; influence ; magie ; mirage ; prestige ; tentation ; 3 – galanterie.

Rêve (n.m.) : \*de rêve : idéal ; enchanteur ; fabuleux ; idyllique ; merveilleux ; paradisiaque ; parfait ; sublime ; édénique (littér.).

Coquetterie (n.f.) : 1 – élégance ; chic ; goût ; 2 – séduction ; galanterie ; marivaudage ; 3 – affectation ; minauderie ; afféterie (littér.). Note : ce mot est relatif aux rapports de séduction. Elle implique le souci de plaire et les manières d’y parvenir ; le mot s’applique surtout à une femme (*coquetterie féminine*).

Mystérieux *adj.* : inexplicable ; secret.

Maladif *adj.* : souffreteux ; morbide ; anormal ; malsain.

Épanouie *adj.* : gai ; joyeux ; radieux ; bien dans sa peau.

Suavité (n.f.) : délicatesse ; douceur ; grâce.

Grêle *adj.* : faible ; délicat ; fragile ; maigre ; mince.

Anormale *adj.* : bizarre ; étrange ; extraordinaire ; malade.

Chaste *adj.* : pur ; abstinent ; innocent ; modeste ; vertueux.

Féline *adj.* : souple ; agile ; gracieux.

Vieillot *adj.* : démodé ; ancien ; suranné ; usé.

Puéril *adj.* : enfantin.

## Résumé en estonien

Antud töös uurime kunstikriitika tekste, mis on kirjutatud Pierre-Auguste Renoir tööde kohta. Esmalt oleme tekstid jaganud kolme kategooriasse neis esinevate elementide kirjeldamise alusel. Nendeks elementideks on kehalisus, värvid (kuhu alla läheb ka valguse kirjeldamine) ja naine. See, mis meid nende kolme elemendi juures huvitab on nende erinevad nimetused või tähistused ning jõud, mida on tajunud maali vaataja ning kuidas ta selle sõnadesse on pannud.

Töö esimeses osas analüüsime erinevate nimisõnade kasutamist, mis tähistavad samu või omavahel seotud elemente. Nende sõnade kasutuste paremaks analüüsimiseks oleme appi võtnud mõned lingvist Georges Kleiber'i teooriaid tutvustavad vaated nimetamise, mis on levinumad terminid mingile objektile või nähtusele ehk *dénomination*, ja tähistamise ehk *désignation* teemal. Mõnedel puhkudel on nimetuse asemel kasutatud tähistust, ehk sõna, mis pole omistatud antud objektile või nähtusele, kuid selle termini tähenduses olevate aspektide kaudu on võimalik luua side tähistatavaga. Siinkohal juhindume mõistest *force* ehk jõud, mida saab rohkem täheldada tähistuste (*désignations*) juures. Seda sellepärast, et nähtuste/objektide nende "õigete" nimedega nimetamise asemel on mingi tajus, emotsiooni või impressiooni ajal hoopis kasutatud tähistust, mis on oma otseselt tähenduselt kaugem tähistatavast elemendist.

Töö teises osas jätkame jõu teemal, mida saab kirjeldada ka kui intensiivsust ning mille kohta anname teoreetilist infot samuti nii Kleiber'i artiklitest, kui ka paarilt teiselt lingvistilt. Analüüsime taas neid samu kolme erinevat elementi ning seekord on põhjalikuma vaatluse all kirjeldavad sõnad tähistuste ja nimetuste ümber. Anname erinevaid selgitusi, kust ja miks üks või teine omadus võib võetud olla ning mis on selle sõna taga olev jõud/intensiivsus. Lõpptulemusena oleme välja toonud mõned väljendid, mis on ühel või teisel põhjusel intensiivsed ning teised nende kõrval, mis ei ole ja põhjendame, miks see nii võib olla.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Maria Helena Veelmaa,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose *La force (d'intensité) du vocabulaire descriptif des œuvres impressionnistes de Pierre-Auguste Renoir*, mille juhendaja on Marge Käsper,

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, **21.05.2015**